

Doktoravhandling ved NTNU, 2021:365

Christopher Messelt

Båten, fiske, fyret, nauset, stranden. Fem topos fra den norske kystromanen

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Avhandling for graden
philosophiae doctor
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur

Christopher Messelt

Båten, fiske, fyret, naustet, stranden. Fem topos fra den norske kystromanen

Avhandling for graden philosophiae doctor

Trondheim, november 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Avhandling for graden philosophiae doctor

Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur

© Christopher Messelt

ISBN 978-82-326-5661-5 (trykt utg.)
ISBN 978-82-326-6248-7 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181 (trykt utg.)
ISSN 2703-8084 (online ver.)

Doktoravhandling ved NTNU, 2021:365

Trykket av NTNU Grafisk senter

Forord

Denne avhandlingen i allmenn litteraturvitenskap er skrevet ved HF, NTNU. Den er en del av det tverrfakultære prosjektet «Havlandet Norge. Kystkultur, generasjon, bærekraft», ledet av professor Anne Trine Kjørholt, Norsk senter for barneforskning, NTNU. Ph.d.-prosjektet er finansiert av Havlandet Norge, som inngår i NTNUs tematiske satsingsområde, 'Havrom'. Målsetningen for Havlandet Norge er å etablere ny kunnskap om samspillet mellom utdanning, samfunn og arbeidsliv på tvers av tre generasjoner, og om opplevelser og erfaringer ved å bo ved Norges kyst i perioden 1945 til i dag. Som forsker ved allmenn litteraturvitenskap har jeg vært eneste (men varmt ivaretatt) humanist i dette prosjektet, som i øvrig inkluderer fag som pedagogikk, barneforskning, antropologi og sosialmedisin. Jeg har stått fri til å utvikle emnet for avhandlingen, men Havlandet Norge-prosjektet har samtidig vært retningsgivende for valget av et samtidslitterært tekstkorpus, og dermed også for hva avhandlingen kom til å studere.

Litteraturvitenskap er en disiplin som alltid har vært åpen for innspill fra mange fagområder, om enn barneforskning ikke har vært overrepresentert. Jeg har bestrebet meg på å være litteraturviter, og samtidig forsøkt å respondere kreativt og ambisiøst på invitasjonen fra Havlandet Norge. I prosjektets NFR-søknad bet jeg meg merke i formuleringen «Coastal communities are characterized as being in transition with regard to economies, working life, demography, and social-cultural life». Sammen med prosjektets tematiske føringer ble derfor min respons å spørre: Hvordan har romanen fremstilt endringer ved den norske kysten etter 1945 – hva har endret seg og hva synes konstant? Det litteraturvitenskapelige begrepet *topos* ble i den forbindelse metodisk utslagsgivende for å undersøke og analysere kystlitterære motiver, siden det er et verktøy for å tenke endringer og konstanter over tid. Litteraturvitenskapens ressurser melder seg som ytterlig relevant fordi interessefeltene i Havlandet Norge-prosjektet i videre forstand inkluderer temaer så som kystens historie og tradisjoner, næringsvirksomhet i fortid og nåtid, og hva kystkultur og nærhet til steder betyr for

tilhørighet og identitet. Ikke minst det siste er og har vært et tilbakevendende emne i kystens litteratur. Samt, som jeg håper å ha vist, et velegnet emne for å la seg belyse av en litteraturvitenskapelig topos-analyse.

I stortingsmeldingen «Verdens fremste sjømatnasjon» (2013) fremheves det behov for mer «Kunnskap om økosystemet», og videre:

Langsiktig forskning på *forståelse* av liv og prosesser i havet anbefales, og det må legges vekt på å innhente kunnskaper om de sentrale driverne for *endring*: klimaeffekter, forsuring, høsting av biologiske og andre ressurser, forurensing og annen *menneskelig aktivitet*, i tillegg til samlet effekt av ulike typer påvirkning. (Meld. St. 22: 32, min uth.)

Her siktes det mot datainnsamling og science-fagene. Følger vi Wilhelm Diltheys kjente todeling, søker naturvitenskapene å *forklare* fenomener. Humanvitenskapene søker derimot å *forstå*. Skjønnlitteratur og analyser av den kan være en privilegert inngang til å undersøke og forstå endringer og de uttrykkene for hvordan mennesket har interagert med naturen og miljøet ved kysten. Det handler om å *forstå* funnene, eller snarere analysene av dem. En topos-analyse kan vise hvordan vurderinger og oppfatninger av bestemte steder, praksiser eller fenomener endres, heri også forskyvninger i oppfatning av og forståelse for de økosystemene vi mennesker inngår i eller forholder oss til. Slik søker avhandlingen å bidra til økt kunnskap om og forståelse av hvordan vi gir mening til og reagerer på endringer i vår omverden.

Behovet for tverrfaglig forskning myntet på «marint kunnskapsløft» er betont fra politisk hold, hvor vi i den samme stortingsmeldingen leser videre at «Tverrfaglige og tverrsektorielle prosjekter mellom naturvitenskap, teknologi, samfunnsforskning og humaniora anbefales» (Meld. St. 22: 33). I kontrast til fag som astronomi og geologi, har historikerne John R. Gillis og Franziska Torma minnet om havforskningens korte historie, og peker i den forbindelse på at humaniora og naturfagene er avhengige av hverandre for å presisere metaforer, bilder og forestillinger. Inntil nylig, hevder de, har havet opptatt større plass i skjønnlitteraturen enn i naturfagene. Historiefaget har også hengt etter, men begynner nå vise havet mer oppmerksomhet (2015: 6f). Så også med litteraturvitenskapen, kan det legges til. Fra engelsk litteraturvitenskap er det bemerket at havet har oppnådd anerkjennelse som forskningsfelt – ikke overraskende gitt Englands historie som sjøfartsnasjon –, mens kysten og stranden i stor grad er oversett eller rubrisert innunder et bredere maritimt felt. Like fullt er det den «maritime vendingen» i humanvitenskapene som er impulsen bak et økt fokus også på kysten (Richter og Kluwick 2016: 4f). Denne avhandlingen plukker opp dette, og retter gjennom Havlandet Norge-linsen fokus på norskekysten.

Det kan synes enklere å initiere og anbefale tverrfaglighet enn å gjennomføre den. Det foreliggende arbeidet er en test på hvorvidt politiske initiativer og universitetspolitiske insentiver kan lykkes: med tverrfaglighet, med å bidra til ny kunnskap om norskekysten, og å vise at litteraturvitere ikke bare *leser* bøker, men at disse videre får oss til å tenke forbindelser, utforme spørsmål og fremskaffe ny kunnskap som særpreger vår disiplin – og kan påvirke andre.

Prosjektets forhistorie og utgangspunktet i en kystkultur-studie, har blitt bestemmende for avhandlingens disposisjon, prioriteringer og rekkefølge; kystkulturens materielle og sosiale forandringer presenteres først, og får dermed også karakter av å være den basis og den sosioøkonomiske realiteten litteraturen reagerer på, artikulerer og tentativt intervenserer i.

I serien Norges offentlige utredninger (NOU) pekes det i rapporten «Fortid former framtid. utfordringer i en ny kulturminnepolitikk» (2001), på hvordan kulturen tilknyttet Norge som kyst- og sjøfartsnasjon er mangelfullt ivaretatt av offentlig kulturminneforvaltning. Det ønskes utarbeidet en egen plan «for forvaltning og formidling av mangfoldet i kystens kulturhistorie. Helheten i kystkulturen, både det som er på land, det som flyter og det som er under vann, må ses i sammenheng» (2001: 47). En litteraturvitenskapelig avhandling som undersøker hva den norske kysten er forstått som, hvordan den er representert samt hvilke sammenhenger den kulturelt befinner seg i, har ambisjon om å synliggjøre nye spørsmål og problemstillinger knyttet til videre forvaltning og forståelse av norsk kystkultur.

I Tove Janssons *Pappan och havet* (1965) er Muminpappa blitt nysgjerrig på hvordan sjøens plutselige høydeforskjeller preger hva som til enhver tid er å oppdrive i fjæra, så som skjell og drivgods. Han finner havet å være et mysterium fullt av hemmeligheter, og bestemmer seg for å bli havforsker:

Du förstår, det är såna här saker som jag ska fundera ut och kanske göra en avhandling om. Allt som har med havet att göra, det riktiga stora havet. Jag måste komma underfund med havet. Bryggor och vägar och fiske och sånt där är bara för småfolk som inte bryr sig om de stora sammanhangen. (2018: 121)

Selv om denne avhandlingen fortrinnsvis beskjeftiger seg med forhold som knytter an til kystens steder og praksiser – «sånt där» – og ikke de store havene, er det kyster som rammer inn havene. Kysten er derfor på ingen måte uberørt av det som ankommer dem fra sjøen og havet, om det dreier seg om geologiens metronomer eller fra menneskelige praksiser til sjøs, over kortere eller lengre tidsrom. Et ønske er at avhandlingen skal belyse også de mindre aspekter i større sammenhenger, om enn de søkes på siden av Muminpappas foretrukne

premisser. Gitt nysgjerrigheten på «de stora sammanhagen» er vi kanskje ikke så uenige allikevel.¹

Avhandlingsarbeidet har vært utført ved Institutt for språk og litteratur, NTNU, hvis imøtekommende administrative apparat gjennom hele stipendiatperioden har sørget for gode arbeidsvilkår, oppfølging og nødvendige fasiliteter. Ingen avhandling uten datamaskin, bokhyller, kaffe og printer.

I rundebordsdiskusjonene organisert av NTNUs forskerutdanningskurs, ESTET, har jeg over flere år fått anledning til å etablere et forhold til et bredt spenn av tenkere og tekster. Mine medstipendiater har bidratt til at kurset har vært faglig utfordrende og lærerikt. Denne gunsten har jeg likeledes hatt av den nasjonale forskerskolen Tekst, bilde, lyd, rom (TBLR), en generøs arena for stipendiater på tvers av fagtilhørighet innen estetiske fag. Det har vært innbringende både faglig og sosialt.

Professor Eirik Vassenden skal ha takk og fast håndtrykk for innsatsen han la ned som ekstern leser i slutfasen av skrivearbeidet. Det kom godt med for en litteraturviter som befant seg i faglige randhav. Avhandlingen står i gjeld til en rekke av Eiriks observante, oppriktige og utfordrende kommentarer og forslag.

Jeg har vært observerende deltaker i det NTNU-baserte NFR-prosjektet «The high seas and the deep oceans» (3ROceans), om havets representasjoner, ressurser og reguleringer, hvor jeg fra første dag ble introdusert for tverrfaglig havforskning med et kobbelt skarpe teknologi- og marinhistorikere. Det var dypt vann å havne på, men alle i prosjektet var svært hjelpsomme med svømmetreningen. En varm takk rettes til hver og en, for raushet, lærerike faglige diskusjoner og for givende sosialt samvær.

Mange takksigelser rettes til biveileder og barneforsker professor Anne Trine Kjørholt, som hele veien har utvist tiltro til litteraturvitenskap som bidragsyter til Havlandet Norge. Entusiasmen og tilliten overfor min deltakelse, fra projektskisse, over møter med internasjonale forskernettverk, seminarer og konferanser, og til siste slutt, er opplevd som svært verdifull.

¹ Mindre deler av avhandlingen er behandlet i artikkelen «Den norske litterære stranden», *Kultur & Klasse* 130, 2020.

Hovedveileder professor Knut Ove Eliassen har under hele avhandlingsarbeidet fungert som los, og vært kjentmannen som med våkent blikk har rettleidet skuta jeg har forsøkt å styre klar av skjærene inn mot havn. Underveis og frem til fenderne gikk over bord har jeg blitt møtt med et reservoar av kloke innspill og forslag, som på samme tid har balansert tiltrengt motstand og sparring, og fått meg til å strekke tanker, evner og gjøre retningen tydeligere – for ikke å snakke om å prestere en klarere fremstilling. Videre har samarbeid og deltakelse på seminarer, konferanser og med tidsskriftredigering vært lærerikt, og en tillitserklæring å leve opp til. Tidlig i avhandlingsarbeidet ble jeg invitert med på et seminar om «Strandens topologier», som på få dager lærte meg mye om hva litteraturvitenskap kan være, og hvordan faget kan arbeide med kystens steder. Sammen med å ferdigstille avhandlingen, har alt dette gitt meg mulighet til å utvikle en faglig identitet. Tusen takk.

Innhold

Forord	1
Innhold	7
Norges banks pengesedler. Topoi som kollektive minnemarkører	11
Del I. Historisk bakteppe. Teori. Korpus.....	21
Innledning.....	23
Endringer i kyst-Norge etter 1945	27
Genre. Epistemologi. Eksperiment. Begreper. Metode. Empiri	33
En romanundersøkelse med ny kunnskap om norskekysten: Erfaring. Eksperiment. Steder.....	33
Begreper og metodisk rammeverk: Curtius, Auerbach, Barthes og Bakhtin	38
Ernst Robert Curtius' topos-begrep. Fra retorikk til romanistikk.....	38
Erich Auerbach og begrepet ansats.....	42
Roland Barthes. Topikken som utilsiktet metode	44
Mikhail Bakhtins kronotop-begrep	48
Metodiske og empiriske avveininger	52
Tekstkorpus.....	54
Brit Bildøen: <i>Landfastlykke</i> . Fra øy til fastland og fra ferge til bro	55
Oddmund Hagen: Utmark-trilogien. Eksistens. Endring. Erindring.....	56
Agnar Lirhus: <i>Liten kokebok</i> – eller hvordan leve i samspill med naturen	58
Tina Åmodt: <i>Doris. En sjøroman</i> . Norskekysten som feriested i et nytt årtusen	59
Øvrige skjønnlitterære verk	60
Historieverk.....	61
Hva er en kyst?.....	63
Kyst og etymologi	63
Kysten som grense.....	66
Kystens perspektiver som topos	68
Kysten som landskap	70
Kysten som palimpsest	72
Norges kyster	75

Kystlitteratur. Riss til en begrepsavklaring og kartlegging	81
Kysten gjennomgår estetisk oppussing på 1800-tallet.....	84
Jonas Lie og begynnelsen på den norske kystromanen.....	87
Kystromanen videre frem til 1945.....	93
Del II. Kystens topoi	101
Båten	103
Den moderne sjøromanen og kysten og skipet som kronotoper	105
Å ta til sjøs – kun en historisk topos?	110
Sjøsyke	115
Forliset	120
Det feminine, maritime og lystbåten	123
Ferga som topos	127
Oppsummerende.....	134
Fiske.....	137
Tre historiske faser: Førindustrielt, industrielt og ny-industrielt fiske	139
Førindustrielt fiske. Fiskerbondens levende og risikable miljø.....	139
Industrielt fiske. Fiskeren mellom jordbruk, fiske og fabrikk.....	142
Ny-industrielt fiske. Fiskeoppdrett og havbruk	143
Fiskeriforlis.....	146
Det førindustrielle fisket	146
Det industrielle fisket	150
Ny-industrielt fiske. Forliset som minne	152
Læring	153
Det førindustrielle fisket. Fra en mulighet til en annen	153
Det industrielle fisket. Prosaiske realiteter	155
Minner og erfaringer. Fra barndom til den frie tid.....	155
Fiskeoppdrett	159
Oppsummerende.....	164
Fyret	167
Fyret som allegori, symbol og topos	169
Et historisk utsnitt. Det norske fyret blir til på sørkysten.....	172
Fyrets teknologier, materialitet og arkitektur	175
Fyret som et sted for oppvekst og tilbaketrekning: Kielland. Hamsun. Askildsen	178
<i>To the Lighthouse</i> og fyret som topos, kronotop og symbol	186

Det senmoderne fyret: samtidsruiner og turistmaskiner.....	189
Samtidsruinen som topos i samtidsromanen	191
Fyret som mentalt landskap	198
Oppsummerende.....	202
Naustet	205
Naustet. Etymologi, karakteristik og funksjoner.....	206
Naustet som arbeidssted	208
Naustet som fritidssted	212
Naustet som heterotopi	222
Oppsummerende.....	228
Stranden	231
Strandens geologi og formasjoner	232
Stranden som topos	234
Locus amoenus – en særlig topos.....	235
Den heterotopiske stranden	236
Fra badested til badestrand	239
Badestranden blir en topos i den norske romanen.....	242
Den senmoderne norske badestranden	247
Tina Åmodts <i>Doris</i> . Brennmaneter, beachcombing og traderte strand-idealer	247
Agnar Lirhus' <i>Historien om oss og Liten kokebok</i> . Hverdagens badestrender	253
Den senmoderne hverdagsstranden	258
Brit Bildøens <i>Landfastlykke</i> . Barndomsstranden på industriens grunn	258
Oddmund Hagens <i>Utmark</i> . Stranden mellom endring og erindring	262
Oppsummerende.....	264
Avslutning. Fragmenter av den norske kysten	267
De fem topoi	268
Begrepene	273
Kystkulturens «vinnende linjer», i går, i dag, i morgen.....	276
Litteratur.....	279

Norges banks pengesedler. Topoi som kollektive minnemarkører

Et knippe historikere uttrykte i 2014 at «Kystkulturen er levende og har de siste tiårene fått litt større plass i den nasjonale oppfatningen av hva det vil si å være norsk» (Kolle 2014d: 11). Hvorvidt formuleringen skal forstås som påstand eller konklusjon, kan stå åpent, men det registreres at kystkultur tenkes som et felles og nasjonalt kulturgods som har mottatt økt oppmerksomhet, og som individets forståelse av egen identitetsforankring knyttes opp mot.

Med en *ansats*, slik begrepet er preget av Erich Auerbach,² identifiseres det i det følgende hvordan Norges banks seneste seddelserie (2017–19) gjør det tydelig at kysten og havet er blitt prioriterte steder for en tenkt kollektiv kulturell identitet som kan sies å ta høyde for en del av et nasjonalt fellesskap som befinner seg i forhandling. Den nye seddelserien uttrykker og synliggjør i hvilken grad kysten er blitt et prioritert område, politisk som for nasjonal kulturell identitet. De setter i sirkulasjon motiver med en lang virkningshistorie og kan sies å være et forsøk på å produsere et virkelighetsutkast.

På norske pengevalører har blant andre Wergeland, Ibsen, Nansen, Vinje, Collett, Undset og Munch tidligere vært påminnere om nasjonalkulturens størrelser. Filmviter Alison Landsbergs begrep «prosthetic memory» sikter til et minne som peker fremover mot ennå ikke etablerte sammenslutninger: «prosthetic memories are not the property of a single group. Rather, they open up the possibility for collective horizons of experience and pave the way for unexpected political alliances» (2000: 149). Seddelserien fra 2017 er uten personportretter. Selv om papirpenger i alle tilfeller brukes mindre enn tidligere, skal monetære transaksjoner i fremtiden foretas uten slike pekere (Haarberg 2017: 228). Et slikt perspektiv på nye «kollektive horisonter» kan være nyttig som utgangspunkt til en lesning av Norges banks nye pengesedler. Med traderte og nye topois estetikk, kan de nye sedlene sies å uttrykke noe å se frem mot i form av fellesskap, i dette tilfellet nasjonen Norge, hvis kollektive konstallasjoner jevnlig er i

² «Verdenslitteraturens filologi», 1952 (2008: 177)

endring, og hvor mer eller mindre opparbeidede kollektive og innforståtte kulturelle minner mobiliseres i et kanskje mer inkluderende uttrykk.

Kulturfigurer har lenge vært gjengs pryde på europeiske pengesedler. Hensikten kan antas å være ønsket om å knytte individet opp mot et nasjonalt kulturelt minne, forankret i fortidige størrelser, som skaper felles referanser med misjon om å fungere som betydningsfulle, i nåtid og dermed fremtid. Eugène Delacroix og Victor Hugo har prydet franc-sedler, Albrecht Dürer og brødrene Grimm tyske mark, Elias Lönnrot og Väinö Linna finske mark, mens nasjonalhelter med århundrelang tyngde som Henrik sjøfareren og Vasco da Gama gav motiver til portugisiske escudos. Euro-sedlene gjorde slutt på disse forbindelsene og individers daglige nærhet til nasjonens kulturelle bunnsviller. Det kan spørres hvorvidt euro-sedlene, som skal skape fellesskap med det lusofoni-kulturelle Portugal i sørvest med det nordisk- og russisk-kulturelle Finland i nordøst, kan ha vært mønsterdannende for de nye norske sedlene i å reformulere det nasjonale og lete frem mer tematiske tenkte fellesuttrykk. Én euro-seddel viser en bro som kun finnes som tegning, andre viser generiske fremstillinger av arkitekturhistoriske stiler og epoker. Det er foreslått at en tanke bak, kan være at når ingen nasjonale emblemer uttrykkes, skapes heller ingen fortrinn og dermed ingen kniving landene imellom.³

Nå preger verken abstraksjon eller nasjonal nedtoning de nye norske sedlene. De uttrykker fortsatt distinkt nasjonale og innarbeidede motiver, men fremfor forfattere, kunstnere og vitenskapsfolk, er det temaet «havet» som forener og representerer nasjonen Norge. «Personportrettene erstattes med maritime ikoner» heter det i Norges banks presentasjon, som betoner den nasjonale forankringen, men på en oppdatert måte og med betydelig bevissthet:

Norge er et lite land, men en stor kystnasjon. Kysten vår er Europas lengste, og vi forvalter havområder som er syv ganger større enn Norges landareal. [...] Den lange og kronglete kystlinjen har vært med på å gi oss identitet som enkeltindivider og som nasjon. Utnyttelsen av ressursene i havet og bruken av sjøen som transportåre, har vært svært viktig for samfunnsutviklingen i Norge.⁴

Det er heretter kysten og havet som skal knytte individet til et historisk nasjonalt fellesskap, ikke de nasjonale heltene. De nye sedlene hinter om at det nasjonalkulturelle fellesgodset er i bevegelse, og motivene synes mer bevisst fremtidsrettet i sin fortidige betoning enn tidligere. Med euro-sedlene in mente er transformasjonen tydelig identifiserbar, og markerer et brudd

³ «Learning to love the c[ulture]-word». The Economist, 17. oktober 2020, s. 23

⁴ Se <https://www.norges-bank.no/tema/Sedler-og-mynter/Ny-seddelserie/Om-valg-av-tema-og-motiv/> (lastet 17.08.20) for alle tekster, sitater og parafraaser vedrørende sedlene.

med en praksis og kontinuitet som har rullert siden den første krone-seddelserien med personportretter ble satt i sirkulasjon i 1877.

Nærmere vår tid har de tre foregående 50-kronesedlene hatt henholdsvis Bjørnstjerne Bjørnson, Aasmund Olavsson Vinje og senest Peter Christen Asbjørnsen på fremsiden (satt i sirkulasjon i 1997), og på baksidene finner vi motiver fra nasjonalkulturen, henholdsvis en stavkirke, en viking-slagsscene og referanser til folkeeventyr. De tre sedlene kan sies å representere nasjonale minner, og man kan trygt si at kun et fåtall av dem som anvendte disse sedlene var samtidige med en av de tre forfatterne. Langt de fleste har imidlertid dratt kjensel på deres ansikter og navn fra skolebøker og en sementert nasjonal kanon, det være seg i «Ja, vi elsker», «Blåmann» eller folkeeventyrene og de mange vendinger derfra som har tatt bo i hverdagsspråket.

Humangeografen Emily Gilbert har argumentert for seddelikonografiens konsoliderende effekt for nasjonen, og især nettopp de mindre valørenes egenskap av å treffe hele befolkningen. Moderne penger er ikke tomme, abstrakte og upersonlige, hevder hun, men produserer og reproducerer nasjonale identiteter og verdier (2005: 374f). Dersom vi tar vurderingen på alvor, kan vi spørre hva slags nasjonale identiteter og verdier «havet» tilbyr, og hvorvidt andre kollektive minner og traderte topoi åpner opp for nye former for fellesskap og det Landsberg kalte «kollektive horisonter». En hypotese er at de nye seddelmotivene legger stener til påstanden fra historikerhold om at oppmerksomhet mot kyst og hav har tiltatt de seneste tiårene, og at det eksisterer en rekke innarbeidede motiver som kan aktiveres og kalles til hjelp for å oppdatere en kollektiv identitet. La oss derfor se nærmere på hvordan kysten og havet fremstilles i de fem seddelvalørene, og hvilke motiver som fremheves som «maritime ikoner».⁵

50-kroneseddelen er tematisert med «Havet som binder oss sammen» og har Norges vestligste punkt, Utvær fyrstasjon, som hovedmotiv på fremsiden. På baksiden skimtes et stilisert lys fra et fyr spredt over og på et bevegelig hav, sett fra sjøen. Som på alle de fem seddelbaksidene mimer avbildningen et pikselert computerbilde med grov oppløsning. Over lyset ses stjernebildet Karlvogna, og til høyre ses en sekstant, et klassisk navigasjonsinstrument som sammen med fyret og stjernekonstellasjonen bistår med å finne faste holdepunkter å styre etter, noe som forankrer seddeltemaet i en historisk praksis. I Jonas

⁵ For ordens skyld, på baksiden av 5- og 10-kronene av Norges banks seddelsier fra 1948–76 er hhv. lofotfisket og handelsflåten representerte, mens de to motivene er slått sammen på baksiden av 10-kronen fra serien 1962–87. I den første er lofotfiske og handelsflåten to blant flere næringer og arbeidsformer som fremstilles. Havet som sådan er ikke et gjennomgående tema, hvilket her er formålet å belyse.

Lies *Gaa paa!* (1882) kommer frakteskuta «Alert» heldig fra det etter orkan på Sør-Afrikas vestkyst, og stjernekartet bekrefter posisjon og retning etter tøvær: «Argo, Oktanten, Eridanus og Hvalfisken samt det mere og mere oppdukkende, blinkende Sydkors» (1920d: 439). Maritim navigasjon har vært og er en konstant, men hvordan og med hvilke hjelpemidler, har endret seg. Fyret er ett av dem, selv om det senere også har kommet til å tjene andre oppgaver. Like fullt uttrykker seddelen et distinkt norsk sted, med sterk symbolverdi. I tillegg påminner stjernehimlen om at navigasjonsteknologier ikke er forbeholdt norske farvann. Norge er del av noe større.

På fremsiden av 100-kroneseddelen er Gokstadskipet hovedmotiv, mot en svak bakgrunn av en båt med et nyere norsk baugdesign. I likhet med de tre neste valørene henger det til høyre en solid kjetting, hvilket i tilknytning til skipsmotivet indikerer at fartøyene ikke bare har vært og er til for å fare rundt på havene, deres viktigste misjon er landkjenning. Således peker kjettingen tilbake til fortidens og mot nåtidens og fremtidens oppankringer. Under begge båtene ligger havet i lett bevegelse og uttrykker forbindelse mellom de to fartøyene; havet markerer en kontinuitet i tid, men også at nye skipsteknologier utvikles fra erfaringer med bølgenes bevegelser. Båter og skip er en del av livet ved kysten, men har hatt ulike oppgaver og funksjoner. Seddelens bakside spiller videre på nettopp dette: Et skip lastet med kantet gods, altså et containerskip, gjør oppmerksom på den globale fraktfarten, som gir seddelen et oppdatert og aktuelt uttrykk. Nok en gang ses et stjernebilde fra den nordlige halvkule over hovedmotivet, denne gang Orion. Det forsterker navigasjonsmotivet, som sammen med en globus symboliserer hvordan Norge har vært, er og tar sikte på å være en global havnasjon, hvilket peker mot valørens undertema ifølge Norges bank: «havet som bringer oss ut i verden». Seddelen konstaterer at det har havet gjort, det gjør det, og det vil det også i fremtiden.

På en bakgrunn av garn med svømmende sild har fremsiden av 200-kroneseddelen en torsk som hovedmotiv. Etnolog Arne Lie Christensen har pekt på en interessant nyanse i forholdet mellom de to artene: «For de nordnorske fiskerne har skreien størst betydning, og den har stort sett kommet til faste tider og faste steder hvert eneste år. Da var det annerledes med silda, som har betydd så mye for Sør- og Vestlandet. Silda er ustabil og har en tendens til å komme årlig i lange perioder, for så helt å utebli» (2002: 209). Torsken er symboltung og peker både mot årlig lofotfiske og hverdagens småskalafiske, mens silden har hatt betydning for dem som har hatt heldige steng, fra Nordlandskysten og sørover. På baksiden av seddelen ses en fiskebåt av utydelig størrelse og konstruksjon, en pikselert presisjonsmangel som åpner for å se motivet både som en fiskeskøyte og en større tråler. Til høyre vises deler av et garn, samt en grindstøtte, et sjømerke for navigasjon. En av tekstene som ledsager valøren, betoner torskens

betydning for bosetting langs kysten overhode og dens avgjørende rolle for lokal bosetting. Videre påpekes det at torsk og sild har befestet seg i litteraturen, hvilket attesterer at mediet over tid har spilt en rolle for å utbre motivet. Vi kan minne om sildefiskets konjunkturer i Lies *Gaa paa!* og i Knut Hamsuns *Benoni* (1908), eller arbeidet med torskefiske i Regine Normanns *Krabvaag* (1905) og i Johan Bojers *Den siste viking* (1921). Valørteksten trekker frem rollen fisk har spilt som næring og i handeløyemed samt tidsspennet i dens betydning, fra mindre fangst over tråling og til havbruk, noe som gjenspeiler valørens undertema: «havet som gir oss mat». Det er blitt fisket i uminnelige tider, men med ulike metoder, fartøy og redskaper. Det er lenge siden far og sønn Myran reiste på vikingtokt på Lofoten, men forestillingen om denne formen for fiskeri kan være nyttig for å skape bevissthet om og bygge tillit til fisken vi spiser, om enn den sjeldnere er en lofottorsk enn en oppdrettet laks. Uansett og nok en gang kontinuitet: fortid, nåtid og fremtid.

500-kroneseddelsens undertema er «havet som gir oss velferd», og fremsiden viser en bølgepløyende seilrigget redningsskute fra begynnelsen av det forrige århundre. Å hente ut ressurser fra sjøen har alltid medført risiko. Skuta fra Redningselskapet påminner både om modernisering og om omsorg for sjøens arbeidere, en organisering som peker mot det tidsmessige velferdsbegrepet, en term som knytter havets ressurser direkte til samtiden og politiske diskurser, og dermed indikerer havets og kystens aktualitet og pregnans. Når vi snur seddelen, ser vi en offshore-plattform, noe som videre utfyller velferdsbegrepet, ettersom inntektene fra kontinentalsokkelen har vært og er sentral for dagens og fremtidens Norge. Olje- og gassindustrien har siden 1960-tallet vært en omfattende næring, med mange forgreninger nasjonalt og globalt og som arbeidsplass og hverdagsliv tilknyttet kysten. Videre har næringen skapt en rekke nye arbeidsplasser, problemstillinger og ikke minst muligheter for den moderne norske velferdsstaten. Ved siden av plattformen ses et fragment av et gass-ledningsnett, en infrastruktur som transporterer gass fra Norge til andre land. I tillegg er det avtegnet et fossil funnet på den norske kontinentalsokkelen, en ammonitt, som er en blekksprut-art som levde i verdenshavene frem til den døde ut for om lag 65 millioner år siden. Fossilet stiller spørsmålet om nasjonalt kulturelt minne og kollektivitet i et naturhistorisk perspektiv, og illustrerer fundamentet for dagens og fremtidens velferd, hvor energi som har ligget brakk, nå kan innhentes og skape forgreninger innen næring og på sosiale områder. Motivene på valøren viser frem sider ved kompleksiteten som ledsager begreper som industri, næring og handel, og peker på hvordan havet og kysten er en forutsetning for den nasjonale velferden, også for fremtiden.

Den siste valøren er også den største, og dermed i det daglige minst anvendte og sirkulerte. Nettopp derfor har 1000-kroneseddelen en tung symbolverdi, om enn på en annen

måte enn torsken på 200-kroneseddelen. Undertemaet er «havet som bringer oss videre». Fremsidemotivet er en skummende bølge på åpent hav, hvor ledsagerteksten forklarer motivets dobbelthet: Bølgen gir motstand og den «bringer oss framover». En kunsthistoriker ville trolig gjort oppmerksom på likheten til Hokusais tresnitt «Den store bølgen ved Kanagawa». Motivet står sterkt i Japans nasjonale bevissthet og skal fra 2024 pryde 1000-yen-seddelen. Det indikerer at også andre ser verdien av å påminne om nasjonens tilknytning til identitet og havet. Baksiden av den norske 1000-kroneseddelen har ikke noe iøynefallende hovedmotiv, men tildeler oppgaven til et åpent hav og en horisont, hvor vannmolekyler er sidemotiver. Således gir det mening å si at valørens uttrykk tar et steg tilbake, abstraherer, og tar opp i seg de foregående motivene og det innbyrdes samspillet de forestår for å illustrere og kommunisere kompleksiteten som befinner seg i seddelseriens hovedtema, «havet».

Øverst til høyre på alle de fem valørens fremside gjenfinnes lundefuglen, et motiv som i tillegg, til venstre på alle valørene, fungerer som vannmerke. At fuglen går igjen, kan tolkes som en insistering på at det sammen med, og på tross av all menneskelig anvendelse og ressursuthenting ved kysten, også finnes andre former for liv, og at kohabitasjon med andre livsformer må hegnes om og pleies. Fuglen er en påminnelse om at dersom den ikke finner sild, mister steder å hekke eller forstyrres og fortreges av menneskelig aktivitet, forgrener dette seg på måter vi vanskelig aner følgene av, i økosystemer som knapt kan overskues.

Båter og skip, fisk, fyrstasjoner, oljeplattformer og bølger vil for mange være umiddelbart gjenkjennelige motiver, i motsetning til portretter og navn som krever en dyperegående kulturell kompetanse. For en som er ny til Norge, kan motivene tenkes å tilby en smidigere tilgang på nasjonens identitet enn diktere og vitenskapsfolk, som avkrever adskillig mer dekoding. Leseren la kanskje merke til at pronomenet «oss» går igjen i de fem seddelvalørens undertemaer, sammen med presensformer av verbene. I en verden som er preget av samarbeid og forflytninger mellom kulturområder og overnasjonale samarbeidsorganisasjoner, kommuniserer sedlene åpenhet og gjenkjennelighet, fremfor det noe mer lukkede og innforståtte fellesskapet. Samtidig har flere av motivene solid nasjonalhistorisk forankring.

Sedlene utløser spørsmålet om hvorvidt uttrykket for det kollektive i nasjonens kulturelle identitet befinner seg i en mer eksplisitt forhandling på slutten av 2010-tallet, enn så nylig som på slutten av 1990-tallet, hvor valørene fikk en oppfrisket sjattering i form av et nytt fjes hentet frem fra hvelvet («hvem skal det børstes støv av nå?»). Videre kan endringen knyttes til samtidens identitetspolitiske klima, hvor det er blitt mer risikabelt å løfte frem enkeltindivider. Det kan tyde på at de nye sedlene formidler nasjonal identitet på en ny måte og

med tydeligere bevissthet enn på lenge. Stortingsmeldingen «Verdens fremste sjømatnasjon» (2013) indikerer en forsettlig strategi: «'Enig og tro til Dovre faller' var slagordet og fremtidsvisjonen for Norge anno 1814. Ved grunnlovsjubileet i 2014 er tiden inne for å rette blikket mot havet og mot en fremtid der havet betyr stadig mer» (Meld. St. 22: 43). Med en slik politisk bevissthet er Emily Gilberts vurdering av seddelikonografiens tilsiktede konsoliderende effekt opp mot en nasjons befolkning verdt å ta notis av.

De nye sedlene uttrykker både det spesifikke og det generiske, dog med tyngden på det siste. Motivene kan fremdeles sies å inneholde snev av nasjonalromantikk i det nasjonens fortidige tilknytning til kysten, havet og det maritime aktualiseres og mobiliseres for fremtiden – som det kunsthistorikeren Aby Warburg kalte *potosformler*, og som viser seg ved hvordan topoi kan appellere emotivt på tvers av generasjoner. Dermed synliggjøres også viktigheten av de næringsveiene motivene representerer, og hvordan de påminner kollektivet om dette. Det kan videre argumenteres for at sedlene kan synes å åpne opp for et romsligere sosialt kollektiv, med mer tilgjengelige og mindre sjåvinistiske nasjonale motiver, og dermed også åpnere «kollektive horisonter» for å si det med Landsberg. Med en slik vurdering er det ikke urimelig å tolke 1000-kroneseddelsens motiv og undertema i retning av at havet må forestilles som åpent og metaforisk, men også konkret, i form av bilder av ressursuthenting og næringsvirksomhet som enda ikke har satt sitt preg på kyst-Norge. Det kan for eksempel være bølgekraft eller sjømat som enda ikke er kultivert i stor skala, og samtidig opprettholdes havet som et fantasistimulerende sted som lagt ifra er avdekket, dekodet og forstått. Havet og vår appetitt på det er ikke uttømt, og det synes også vesentlig å bli minnet om.

Bjørnsens, Vinjes og Asbjørnsens kontrafeier har vært bærere av verdier i fellesskapet de opprettholder, men de genererer kynisk sett tynt med inntekter. Med nyorienteringen mot kysten og havets ressurser synes det viktigere å minne om hvor betydningsfulle kystens steder og praksiser har vært, er og tenkes å være. På samme tid imøtekommer og bearbeider utvekslingen av motiver, eller snarere innhenting av allerede opparbeidede topoi, endringer i arbeidsstrukturer og næringsliv. Hvordan disse maritime ressursene forvaltes og omsettes, er fundamentalt for den norske staten på helt andre måter enn for knappe 50 år tilbake. Kanskje kan utviklingen sies å være et steg videre på den litterære nasjonsbyggingen som norske forfattere og intellektuelle tok på det rammeste alvor på siste del av 1800-tallet. I så måte har vi forflyttet oss fra én gullalder til en annen. I den forbindelse er stortingsmeldingen «Leve med kulturminner» (2005) av en viss interesse. Den betoner at havets nye næringer er blitt svært viktige for Norge. «De to største og viktigste eksportnæringene, olje- og gassindustrien og fiskerinæringen, henter begge råstoffene fra havet. I tillegg er kvalitetene i kystsonen viktige

for rekreasjon og reiselivsnæringen» (Meld. St. 16: 47). At badestranden og svabergene allikevel ikke inngår i seddelikonografien, er ikke vanskelig å forstå. Stranden som sosial arena og dens praksiser er et relativt ferskt tilskudd til den nasjonale kystkulturen, og strender er snarere steder for å samles fremfor noe som innehar en samlende rolle. Men turismeøkonomiens økende betydning kan være i ferd med å endre dette.

Kysten og dens mange tilknyttede motiver er gjenkjennelige fra nasjonens historie og identitet, men gir bud på forhandlinger om nye former for fellesskap, hvor globale motiver uttrykt i nasjonale nyanser gis forrang fremfor personer. Derfor er det å bemerke at olje- og gassfelter og tilhørende installasjoner siden oppstarten er gitt navn fra kulturhistorien, fra norrøn mytologi og litteratur, maritim historie, samt folkeeventyrene og litterære personligheter: Valhall, Balder, Snorre, Edda, Oseberg, Kvitebjørn, Troll, Alexander L. Kielland, Henrik Ibsen osv. – navn de fleste på 1970-tallet var fortrolige med fra den fellesnasjonale kulturen. På 2010-tallet ble det fra departementalt hold tatt initiativ til å utarbeide en mer bevisst og systematisk navnepolitikk for Nordsjøens nye steder (Søberg 2017: 14). Det nasjonale betones fremdeles tungt, men erstattes med personnavn som Aasta Hansteen, Johan Sverdrup, Ivar Aasen og Edvard Grieg. De to siste vil de fleste ta for gitt, mens bruken av de to foregående kan tenkes som en leilighet til å fremheve navn som kanskje er forglemt eller bortprioritert i nasjonsbyggingen og det kollektive minnet. De store navn forsvinner fra sedlene, men gjenoppstår i ressursgeografien, og med det i de tilhørende profesjonenes dagligspråk og videre i den nasjonale samtalen om dem. Kanskje kan denne dreiningen, sammen med seddelmotivene, kalles en «nasjonalromantikk 2.0», dog med en mer åpen og bevisst strategi. Og kanskje er det belegg for å si at heltenavnene forflyttes fra å ha kulturell verdi til kapitalverdi.

Seddelmotivene er mer enn ikoniske overleveringer, de skal også pedagogisk bevisstgjøre om hvordan havet og kysten er samlende nasjonale fellesnevner. Motivene er ressurser fra en symbolsk økonomi, og markerer konstans og samhold for fremtiden. Bruken av maritime motiver for å vedlikeholde et kollektivt minne kan ses i forbindelse med den minnepolitikk den franske historikeren Pierre Nora har kalt *lieux de mémoire* (1989). «Minnesteder» tjener til å fastholde forgagne steder, praksiser og seder, og å reaktivere dem. Ifølge Nora oppstår slike *lieux* som en følge av at miljøer som har tatt vare på og tradert minner, ikke lenger finnes i sin tradisjonelle og opphavelige form. Derfor erstattes de av praksiser og ritualer som skal sørge for ivaretagelse, slik som arkiver, monumenter, jubileer, feiringer – og sedler, kan det legges til –, for dermed å opprettholde nærheten til noe forgangent og fortidig. Den levende kontinuiteten som holdt historien på plass er forsvunnet, og rekonstruksjoner

etableres i nye formater. Samtidig innebærer det at disse fordums «stedene» kan si oss noe ved en aktualisering i et fellesskap med nye sosiale og kulturelle dynamikker, som når maritime motiver med lang virkningshistorie aktualiseres. Ved gjentakelsen blir de til steder vi på nytt kan ta del i og bebo i et kulturelt fellesskap, tilbakevendt i nye kontekster, slik vi har sett sedlene fremvise skip, fyr, fraktfart og fiske.

Gjenbruk av litterære motiver er et sentralt aspekt ved vår kultur, men har ifølge litteraturviter Ann Rigney fått lite oppmerksomhet innenfor kollektiv minneforskning. Hun peker i den forbindelse på at litteratur er blant de medier som gjør senere generasjoner i stand til å knytte seg til forgangne tideverver, med en overbevisning om at dette har med deres egen historie å gjøre (2005: 24f). Rigney peker på at slike former for minner innstiftes ved gjentakelser, det å vende tilbake til de samme stedene og å gjenfortelle de samme historiene. På den måten blir de kulturelle minnene del av en større kollektiv referanseramme (sst. s. 20). Kollektive kulturelle minner og motiver kan skape fellesskap og ha en samlende og fremtidsrettet funksjon. Forvaltning kan forsøke å fastholde minnesteder, om enn de selv ikke kan annet enn å langsomt endre betydning. Romanen har tatt opp i seg, uttrykt og sirkulert flere av Norges banks «maritime ikoner», og viser frem en forhandling om endringene av disse stedene og praksisene, en kompleksitet som figurlige enkeltheter ikke kan uttrykke. Kystromanen viser frem og gjentar flere av disse, men setter dem i en større kulturell og hverdagslig sammenheng.

Del I. Historisk bakteppe. Teori. Korpus.

Innledning

Hvis det finnes noen litterære forestillinger om norskekysten, og om de steder og praksiser som utgjør dens hverdagslige realitet, hvordan er disse forestillingene kommet til, blitt sirkulert og forandret? Båter, fiskeri, fyrstasjoner, naust og strandliv er alle eksempler på slike steder og praksiser som kan sies å inngå i det kollektive nasjonale minnet. Syttifem år før og etter 1945 har disse motivene, eller *topoi*, som er begrepet som brukes i denne studien, på variert vis gjenspeilet seg i romanen. Denne avhandlingen har dette spennet som utgangspunkt og ramme for studien. Et utvalg norske romaner utgitt i perioden 1996–2018, hvis fiksjonsuniverser brer seg over tidsrommet fra etterkrigstid og frem mot årtusenskiftet, suppleres av et omfattende skjønnlitterært og historisk korpus, som skal bidra til kontrasterende linjer og blick bakover i litteraturhistorien.

I den norske romanen etter 1945 ble det gradvis etablert andre litterære uttrykk for kysten enn dem som preger det foregående trekvartårhundret. I løpet av 1870-tallet, en tid hvor den moderne norske romanen finner fast form, utvikles flere litterære *topoi* hvor en rekke aktiviteter tilknyttet hverdagslivet langs kysten får fortettede uttrykk. Det er nok å henlede oppmerksomheten mot Jonas Lies og Alexander L. Kiellands tidlige romaner, men også utviklingen utover på 1900-tallet bør nevnes: Regine Normann og Johan Bojer skriver om forholdene ved småbåtfisket og kysthverdagen, og over mellomkrigstiden og frem mot okkupasjonen skriver Kåre Fasting og Olav Duun frem erfaringer om hverdagslivet langs kysten som fisker og bonde.

Fra 1950- og -60-tallet bidro større endringer innenfor næringsliv og demografi til at hverdagens arbeidsmønstre og leveformer langs kysten endret seg. Romaner hvor fiskerbonden, fyrvokteren, fraktføreren eller losen opptrer, lar seg i mindre grad etterspore utover etterkrigstiden. Disse yrkesveiene er gått over i andre former, er faset ut eller endret av nyvunne teknologier, praksiser og økonomiske forhold. Dermed er det betegnende at det på denne tiden skrives bindsterke romaner om historiske kystforhold, så som Karin Bangs romaner om

hvalfangst med utspring i Sandefjord, eller Terje Stigens romaner om kystlivet i Nord-Norge, som begge blar kalenderen tilbake til 1800- og begynnelsen av 1900-tallet for å folde ut sine fiksjonsuniverser.

Også på 2010-tallet er det dukket opp flere realistiske romanserier som skildrer historiske og tilbakelagte livsformer og hendelser. Her spennes kystlivet gjerne opp over brede episke lerret, og over lengre tidslinjer og geografiske breddegrader. Edvard Hoem skildrer fiskerbondens kår på kysten av Nordmøre fra andre halvdel av attenhundretallet og nye muligheter med utvandring til Amerika. Roy Jacobsen skriver romaner om et lite øysamfunn på Helgelandskysten i mellom- og etterkrigstiden, hvor generasjonsleddene lever tett på hverandre til felles nytte og avhengighet, og som gradvis påvirkes av samfunnsendringer og teknologiske steg. Jon Michelet skrev seks romaner om krigsseilerne under annen verdenskrig, som skildrer forhold til sjøs og i fremmede havner. Alle tre, Hoem, Jacobsen og Michelet, har skrevet innenfor flere sjangre og om en rekke andre temaer tidligere. Deres seneste utgivelser sammenfaller i et tilsynelatende ønske om å skrive frem noe som i dag synes å være glemte, oversette eller tilbakelagte forhold, som med distanse kanskje står tydeligere frem: arbeidsformer, kunnskapsoverlevering, sosiale relasjoner, krigshistorie, utvandringshistorie og lokale og regionale endringer. Til sammen er det et vedlikeholdsarbeid og en nyartikulering av et kollektivt minne og en nasjonal identitet, som fremhever hvordan kystlivet har spilt en viktig rolle for en stor del av landets befolkning.

Vi kan spørre om årsakene til at den episke litteraturen med mer eller mindre regelmessige intervaller bringer frem gjenkjennelige samfunnsformer og levemåter hentet fra kystlivet og havet. Og vi kan spørre om det er en sammenheng mellom modning, historisk distanse og kildetilfang. Handler det om å bøte på eller skrive frem en oversett, kollektivt forglemte eller forgangne fortid, eller dreier det seg snarere om estetiske og nasjonalkulturelle konjunkturer? Eller handler det om nye impulser, så som økt forståelse av økologiske forhold og sammenhenger, en ny vurdering av sosial samhandling, eller dreier det seg om opplevelsen av at tradisjon forvitrer? Én forklaring kan være at dette forgangne appellerer fordi det fremstår som en del av den nasjonale identiteten og som dekker et behov for et kollektivt minne med lange linjer, noe mange kan relatere til gjennom aktivitets-, slekts- eller stedstilhørighet. Et annet svar kan være at det episk kollektive og nasjonale i litteraturen måtte vike på den andre halvdel av 1900-tallet, for heller å forfølge eksperimenterende og utforskende formuttrykk – for dernest altså å plukkes opp igjen, og eksponeres gjennom en historisk linse med et annet kildetilfang og mellomtidens modning. I løpet av det samme tidsrommet endres kysten som et sted for arbeid, hverdag og rekreasjon. Med det revurderes og revideres også den estetiske

oppfatningen av de stedene som kysten stiller til disposisjon for litterær bearbeidelse, og litterære sjablonger og former måtte reartikuleres for å kunne uttrykke nye realiteter og erfaringer.

Begrepet *kystkultur* lades i etterkrigstiden med nytt innhold. Det kan med et begrep fra den tyske romantikken kalles «sentimentalt» i Friedrich Schillers forstand, det vil si tilbakeskuende mot et ideal som aldri kan bli autentisk og sammenfallende med hva det en gang skal ha vært, og altså er uomgjengelig tapt. Snarere enn å bruke «ideal» vil historiker Dag Hundstad derimot forstå utviklingen av begrepet ved hjelp av Roland Barthes' begrep om *myten*:

Siden slutten av 1970-årene har kystkulturbevegelsen fylt myten om kystkulturen med symboler som tradisjonsbåter og folkelighet. Flertallet av publikum, det Barthes kaller *myteforbrukerne*, har etter hvert akseptert denne myten, slik at disse symbolene blir naturlig forbundet med kystkultur. (2014: 45)

Hvis dette er en rimelig vurdering, hvordan ble det slik? Hundstad besvarer spørsmålet ved å analysere tre artikuleringer av kystkultur-begrepet, fra Eilert Sundt, Vilhelm Krag og Norsk Sjøfartsmuseum.

I studien *Om Ædrueligheds-Tilstanden i Norge* (1859) var pioner-sosiologen Eilert Sundt den første til å benytte begrepet kystkultur. Sundt observerer at innlandsboerne på Sørlandet fremdeles kler seg i nasjonaldrakt, i motsetning til dem som bor ved sjøen. Fra dette utleder Sundt at fjellkulturen er av en mer «gammeldags Art» enn kystkulturens «jevne Væsen og mildere Sæder» (sst. s. 46). «Innlandet» og «kysten» er ikke bare en geografisk motsetning, de uttrykker også divergerende sosiale og kulturelle forhold.

Forfatteren Vilhelm Krag trekker også på distinksjonen mellom bondekultur og kystkultur da han om lag 50 år senere peker på at der hvor førstnevnte er grunnlaget for bonderomantikken, er den «aandsutfoldelse, som samtidig blomstrede langs kysten» oversett. I én tid har altså innlandet mottatt større oppmerksomhet enn kysten. Når Krag med kystkultur blant annet sikter til den på hans tid forgangne lokale merkantile overklassens europeiske utsyn fra Sørlandskysten, forsterker og utfyller han Sundts observasjon. Den sørlandske kystkulturens dynamikk er for Krag preget av impulser sjøfarten har bragt med seg, noe som gjør at vi kan forstå denne sosiokulturelle bevegelsen langs kysten som en motsetning til en stillstand på de samme områdene inne i landet (sst. s. 50ff).

På 1970-tallet løftes begrepet kystkultur frem av Norsk Sjøfartsmuseum, gjennom en rekke tilbud til skoler og samarbeid med organisasjoner. Og etter hvert «som begrepet fikk

resonans hos myndighetene, ble det i økende grad også benyttet som et kulturpolitisk virkemiddel», hevder Hundstad (sst. s. 55). Sentralt i denne begrepsanvendelsen står det folkelige og dets historie. Kystkultur handler om hverdags- og arbeidsliv i rurale områder, hvor oppmerksomheten rettes mot forgangne praksiser. Men Hundstad peker på at en slik «essensialisering av kystkulturen innebærer også marginalisering». Med denne reservasjonen, minner han om, utelates de

store havnebyene, rederkapitalen, sjømennenes fagforeninger, sjøkrigen og de politiske aspekter. Dette skiller seg fra Sundts og Krag's betoning av borgerskapets kystkultur som en sivilisatorisk kraft. Vi kan også tilføye at historien om bruken av kysten som rekreasjonsarena heller ikke kommer inn her. I tillegg skygger ideen om en felles norsk kystkultur over sentrale regionale forskjeller når det gjelder forhold som ressursgrunnlag, etnisitet og lokalsamfunnsstruktur. (sst. s. 56f)

Et slikt begrep om kystkultur vektlegger et på flere måter forgangent kyst-Norge. Det kan kalles «sentimentalt», og ser forbi en rekke former for hverdagslighet og historiske forhold utenfor den folkelige betydningen kystkultur-begrepet har antatt.

Norsk kystkultur er omfattende, både hva angår historie, næringsvirksomhet og de mindre kulturers uttrykk i storsamfunnet. I tillegg er kystkulturen hele tiden i endring og tar opp i seg nye samværsformer, praksiser og anvendelse av kystens steder. Denne avhandlingens topos-analyser søker å kartlegge litteraturens fremstillinger av hva kysten og kystkultur er, ved å undersøke fire litterære topoi som kan ha opprettholdt myter og forestillingen om essens: båten, fiske, fyret og naustet. Men den studerer også en femte topos, stranden, som tar opp i seg hvordan turisme og tiltakende rekreasjon er blitt sentralt i forståelsen – og kanskje etter hvert en ny essensiell bestanddel – av kysten. Det er et viktig poeng at de fem toposanalysene forbinder flere tider. Ved å undersøke og analysere hvordan topoiene fremstår over lengre tidslinjer, blir vi klare over hvordan de er kommet til, hvilke roller de har spilt til ulike tider, årsaker til at de har endret seg – og hva deres stilling er i dag.

Båten har i uminnelige tider vært et redskap for transport og fiske. På midten av 1800-tallet ble den i skipsformat i økende grad en organisert arbeidsplass og et sted å oppholde seg over lengre tid, og i det påfølgende århundret også gjenstand for tiltakende rekreasjon. Fiske har over 150 år gjennomgått veldige transformasjoner med teknologisk utvikling, hvor fiskeoppdrett i dag befinner seg volummessig i overtall overfor båtfiske. Fyrene var i én tid bo- og arbeidssted, mens de i dag er fraflyttede og automatisert, og i ferd med å bli kulturminner og turistattraksjoner. Dermed blir de arbeidsplasser på en ny måte, samtidig som fyrets

opprinnelige funksjon opprettholdes av ny teknologi. Naust har fått utvidede funksjoner utover å være oppbevaringssteder for båter og redskaper, og med strandens tiltakende posisjon, blir de også et velegnet emne for fritidssegmentet. Stranden har over de seneste tohundre årene endret seg fra å være et ikke-sted til å bli et foretrukket rekreasjonsområde, for individet, som et sosialt fenomen og som et attraktivt sted for å spille ut økt fritid. De fem topoiene betegner reelle noder i en kystens historiske og dermed også estetiske infrastruktur. De er valgt ikke bare fordi det empiriske romanmaterialet lar dem fremstå, men også fordi de hver for seg og til sammen muliggjør en fremstilling av steder og praksiser, og av hvordan disse står i forbindelse med hverandre langsetter det området vi kaller 'kysten'.

Endringer i kyst-Norge etter 1945

Den tyske forfatteren Hans Magnus Enzensberger observerte i Norge på 1980-tallet i bestselgeren med det talende navnet *Norsk utakt* hvordan man i etableringen av nye maritime bransjer trakk på tidligere tiders praktiske erfaringer og kompetanser: «Selv i de nyeste og mest framtidsrettede prosjektene deres vender gamle *motiver*, ferdigheter og tilbøyeligheter tilbake: det tradisjonelle fisket i akvakulturen, [...] polarforskningen i oljeutvinningen, [...] sjøfarten i marinteknologien» (1984: 97, min uth.). En rekke praksiser og kunnskaper har vært fødselshjelpere for nye næringer: Skipperes kunnskap om båtføring i sterk sjøgang og under krevende vindforhold var ferdigheter å trekke veksler på da oljeinstallasjonene skulle føres fra verft til havs og deretter for manøvreringen av forsyningsskipene som opprettholder aktiviteten på plattformene. Kunnskap fra notfiske bidro til laksemerdene utvikling og tidlige utforming. Videre etapper i denne rekken av kompetanseoverføring er den geologiske fagkunnskapen og de politiske erfaringene som er utviklet i arbeidet med olje- og gassutvinningen. Det trekkes tungt på denne kompetansen i vurderingene om utvinning av andre potensielt verdifulle havressurser, det være seg vinden over havene, bølgene på overflaten, nye arter for fangst eller kultivering i havsøylen eller fremtidig minedrift på havbunnen. Dette viser hvordan etablerte praksiser ved norskekysten står i forbindelse, bygger på hverandre og utvikler seg. Disse endringene finner også sin vei inn i litteraturen, som gjør dem og erfaringene med dem til sitt emne, og dermed også til noe topos-analyser kan samle en utspørring om.

Omstillingene i kystnæringen fremstilles fra offentlig hold gjerne som kløktig innovasjon. For langt de fleste har næringsomkalfatringer og tilhørende individuelle omkostninger dreiet seg om å opprettholde et levebrød og bosetninger på mindre steder, hvor mange tidligere gjerne var tilknyttet én næring, skjønt ofte supplert med forskjellige sekundæraktiviteter. Den dominerende hovednæringen gjorde stedene sårbare. Et eksempel er

hvordan kollapsen i den atlantiskandiske sildestammen på slutten av 1960-tallet stilte fiskere overfor valget om å legge om til andre typer fiske, oppgi fiskerigeskjeften og finne annet utkomme eller forsøke noe nytt. For mange fremstod fiskeoppdrett som en mulighet (Kolle 2014d: 165f). Fiskerinæringen og -yrket har senere gjennomgått en radikal transformasjon. Dette gjelder den på kort tid eksplosive fremveksten av oppdrettsmerder innover i fjorder og langs kysten, og dermed også større global fôrimport, fiskeeksport og merkevarebygging, i tillegg til flerkulturelle arbeidsmiljøer. Slik blir det lokale og nasjonale globalt på andre måter enn tidligere. Kystens både urbane og rurale steder får dermed nye inntrykk og en mer sammensatt identitet, og skaper grobunn for en forhandling om hvilke verdier som skal utvikle seg i takt med slike endringer.

En annen vidtfaavnende næring som har preget kysten, var den som oppstod rundt og i etterkant av oljefunnene i Nordsjøen. Letingen etter rike oljefelt og byggingen av oljeplattformene langs kysten og utplasseringene til havs har transformert mange steder og skapt arbeidsplasser, etablert nye kunnskapsfelter og ikke minst, slik vi har sett, dannet helt nye økonomiske rammer. I egenskap av kommentator hadde Einar Førde tidlig på 2000-tallet en vurdering av den kompleksiteten og de mange motsetningsforholdene som fossilindustrien muliggjør. Han la vekt på hva oljenæringen har gitt Norge, og minnet om at det eksisterer andre måter å måle og beregne verdier enn i tall:

Det viktigaste oljen har gjort for Norge er kanskje ikkje pengane som er pumpa opp gjennom primæraktiviteten, men dynamikken og kreativiteten i det vi sjablonmessig kallar oljerelatert verksemd. [...] Det er oljen som er hovudårsaka til at vi her i landet kan ha store voner om å løyse miljøproblema, satse på den norske kulturen og ivareta dei mykje omsungne mjuke verdiane. (2002: 115f)

Det kan synes paradoksalt at fossilindustrien skal bistå med å imøtekomme miljøproblematikk, men Førde har et poeng i at slikt arbeid krever et overskudd, først og fremst politisk og ideologisk, men også i form av strategisk implementering i skolevesen, i forskning og i den offentlige samtalen. I tillegg kommer poenget om at offshoreaktiviteten skaper omfattende forgreninger i næringslivet. I 2011 var to prosent av landets arbeidstakere sysselsatt i oljenæringen. Perspektivmeldingen to år senere vektlegger at næringen har bidratt betydelig mer til fastlandsøkonomien i form av sekundær- og tertiærnæringer. «Disse medregnet er omtrent 8 prosent av sysselsettingen i Norge direkte eller indirekte knyttet til petroleumsvirksomheten» (Hammer 2016: 32f).

Endringer i fiskeriindustrien og etableringen av petroleumsvirksomheten bragte med seg to forhold med omfattende konsekvenser, nemlig statlig kvoteregulering som følge av overfiske, og etablering av havrettssoner fra kysten basert på nasjonens kontinentalsokkel, det vil si grensen på havbunnen. I 1935 hadde den norske sjøgrensen til havs blitt satt til fire nautiske mil, basert på historiske rettigheter og sedvanep praksis. Fastsettelsen kom etter at trålere fra andre land i økende grad utover mellomkrigstiden havnet i konflikt med norske småbåtfiskere. På 1960-tallet ble det foreslått en tolvmilssone, noe som videre kompliserte samarbeidet mellom fiskerne, ettersom flere i mellomtiden var blitt tråleiere. På 1970-tallet tok flere kyststater til å lansere økonomiske soner på 200 nautiske mil ut fra kysten, og i 1977 erklærte Norge sin råderett over en slik økonomisk sone som strakk seg ut fra fastlandet og etter hvert rundt Svalbard og Jan Mayen (Todal 2018: 31).

Bakgrunnen for forhandlinger og rådekrav var behov for å regulere fiskebestander og endringer i internasjonal havrett. Etter at olje og gass også viste seg å være maritime næringer, ble behovet for reguleringer tydeligere, og ulike forum for internasjonalt samarbeid og avtaleverk kom til å legge føringer: United Nations Law of the Sea Convention (UNCLOS) forvalter juridiske anliggender, The International Council for the Exploration of the Sea (ICES) er et sentralt rådgivende organ innen havforskning og -forvaltning og Marine Stewardship Council (MSC) utsteder bærekraft-merking og sertifisering for fiskeriprodukter. Havet utenfor Norge er ikke lenger et rent nasjonalt anliggende.

Internasjonale organisasjoner, forpliktelser og kvotesystemer har hatt innvirkninger på livet ved kysten og i transformeringen av Norge som kyst- og havnasjon, og har betydning for Norges praktiske og økonomiske handlingsrom i fiskerinæringen. Slike geo- og næringspolitiske forhandlinger eksemplifiserer både kystgrensens bevegelighet og dens potensiale som konfliktarena. Maritime grenser og kontinentalsokkel blir gjenstand for både diplomati, kompetanseutveksling og forretningsvirksomhet. Kysten og havet er siden 1970-tallet på nye måter, og det på kort tid, blitt sentrale økonomiske steder og affærer.

Impulser fra verden utenfor har i århundrer nådd Norge fra sjøveien, ikke minst ved at norske båter og skip har vært i fart på en rekke verdensdeler. Det nye er at hverdagen globaliseres på andre måter enn tidligere. Der hvor handelsrutene til havs tidligere kunne være mangslungne og foregå innenfor mindre, uoversiktlige nettverk, er de i dag nitid kontrollert, tidsmessig optimalisert og skipene nøyaktig klassifisert. Havneankomstene er presise og inngår i en global organisert handels- og transport-infrastruktur og -logistikk. De foregår i dag i mindre grad på havna i et bysentrum enn på nyetablerte og mer tilrettelagte kyststeder som sikrer smidighet og håndterer volum.

I en tid med stadig økende boligutvikling i vannkanten, er havneområder alt for ettertraktede til å forbli steder for lossingens støyende og plasskrevende aktivitet, og tilbyr oftere urban livsstil og rekreasjon. Med henblikk på havnebyen Sydney konstaterer antropologen Michael Taussig at «Today the old ports have gone. Concrete container terminals have replaced them, and the wharves have moved to industrial sites far from the people who go as tourists to the gentrified old ports where sailing ships are resurrected as museums» (2000: 250). Tendensen med å flytte havnefunksjonene ut fra de etablerte havnene i bysentra, favner flere storbyer, hvor omstrukturering av næringsliv og omstilling av sosiale steder jevner ut tidligere særegenheter. Samfunnsgeograf Svein Frisvoll har bemerket at

Både i London og i Trondheim kan ein i dag kjøpe seg ei skive økologisk brød eller ein kopp cortado i nedlagte skipsverft. Gamle industribygg har vorte kulisser som gjev ei estetisk ramme for urbant konsum, kulisser frå ei svunnen tid der vareproduserande industri var ryggrada i urban staddanning [...]. For 70 år sidan [...] dreidde [kyststaden] seg om éin ting: fisk. Hamna var i sesongen eit yr av liv, og på fiskebruket var aktiviteten hektisk. 50 år seinare kjem turistane i hopetall for å sjå kulturminna frå da Kyststaden var på høgda som fiskebruk. Hamna ligg tom, forutan eit par cabincruiserar. (2015: 133)

Forandringer muliggjør lengsel etter det forsvunne, samtidig som at stedene tas i bruk på nye måter. Det er imidlertid verdt å minne om at denne bevegelsen har en lengre historie og ikke er et nytt fenomen, om enn det kan oppleves slik. På midten av 1800-tallet, da stranden ble et yndet utfartssted i Normandie, solgte lokale fiskere sine beskjedne hjem til driftige entreprenører, som reiste hoteller, kasinoer og villaer og utviklet den moderne strand- og badekulturen. Dette endret også arbeidsmønstrer på stedet; noen fiskere ble badevakter, og deres koner og døtre kunne finne arbeid som hushjelpere og kokker (Lenček og Bosker 1998: 129). Den gang som i dag inkorporeres forgangen praksis og estetikk i nye uttrykk. Like fullt er historiker John R. Gillis' betraktning treffende: Verden rundt investeres i kyststeder med en nostalgi som ikke har noen forløper i tidligere århundrer, og det som tidligere frastøtte den urbane besøkende, virker nå inntagende. Områder som tidligere hadde funksjon av havn, er nå på samme tid gjerne steder som bebos, er handlestrøk eller rekreasjonsområder, ofte om hverandre. Utviklingen får Gillis til å spørre hvorvidt slike steder ville vært omtalt som kyststeder hvis de ikke hadde ligget ved vannet (2012: 170ff). Det innebærer at lukten av fisk eller lyder fra mekanisk og fysisk tungt verftarbeid overlates til forestillingen ut fra disse kulisserne, eller snarere ruinene fra fortiden, som ikke vekker avsmak, men snarere er tiltrekkende. Det som var et arbeidssted i én generasjon, en fabrikk eller et verft, har fått en

annen status og verdi, både kulturhistorisk og monetært i form av boligutbygging, som turistattraksjon eller som urbant miljø. Aker Brygge i Oslo og Solsiden i Trondheim er kjente norske eksempler på dette.

I stortingsmeldingen «Leve med kulturminner» (2005) kan vi lese hvordan slike endringer gir utslag i kulturpolitikken. Ettersom kulturarv inneholder elementer som kan egge nysgjerrighet på tvers av nasjoner, kulturer, språk og erfaringer, er den en kilde til økonomisk utvikling og vekst. Meldingen uttrykker at dette er en global trend: «Internasjonalt har flere nasjoner begynt å se på sin kulturarv som en viktig innfallsport til næringsutvikling og innovasjon. I framtiden vil kulturarven kunne få økt betydning i utviklingen og profileringen av regioner, byer og tettsteder, også her i Norge» (Meld. St. 16: 6). Betydning har den altså også fått, og kulturarv er blitt en etablert satsning som vil prege turist- og rekreasjonsindustrien langs kysten fremover. Kort tid etter, i stortingsmeldingen «Verdens fremste sjømatnasjon» (2013), ble turistfisket betont:

Turistfisket langs kysten har økt betydelig de senere årene, og det har vært solid vekst i tilknyttet reiselivsvirksomhet. Slik ny næringsvirksomhet har positive ringvirkninger i en rekke kystsamfunn, både i form av direkte verdiskaping og etablering av arbeidsplasser. Samtidig er det viktig å sørge for at virksomheten utvikles på en bærekraftig og langsiktig måte. (Meld. St. 22: 76)

Turistfiske har siden 1990-tallet vært voksende, i takt med at lokale bedrifter leier ut båter og preserveringsfasiliteter for fangst og overnatting, noe som «har gitt mange steder på kysten et nytt tilskudd av arbeidsplasser og ny aktivitet. I mange tilfeller har ledige lokaler etter nedlagt tradisjonell fiskeriaktivitet blitt renoveret, bygd om og tatt i bruk til nye formål» (Kolle mfl. 2014c: 355). De samme forfatterne peker også på mer opplevelsesbaserte grener av denne næringen, så som «fugletitting, kajakkpadling, hvalsafari, turgåing, presentasjon av fortidig og samtidig kystkultur samt måltider med lokale kulinariske godbiter», og at et sikkert moment er at denne suksessen «vil bli en ny og varig aktivitet på kysten» (sst. s. 356). Dette avspeiler en global utvikling hvor turisten av en utbyder kan vurderes som en kalkulert romantiker, som finner naturopplevelsen som et fristed fra det hverdagslige – den urbane som vil ha et pusterom fra bylivet og som søker noe opprinnelig og ekte, «en idyll», for å igjen uttrykke det med et begrep fra Schiller.

Transformasjoner i primærnæringene endrer de litterære representasjonene, det samme gjør bevegelsene fra førkrigstidens kollektive leve- og arbeidsformer, til etterkrigstidens tertiærarbeidsformer. Dette er historiske, sosiale, økonomiske og kulturelle bevegelser som

genererer blikket på samtidslitteraturen og med den flere av de endringsprosessene som har foregått i nær fortid, og opp til vår egen samtid. Disse endringene og nye kystuttrykk, interesser og maritime næringer er tett forbundet med globale strømninger – økonomiske, sosiale og estetiske – som hver for seg og til sammen har bidratt til å prege Norge som en internasjonal aktør og påvirket norske kystmiljøer. Denne avhandlingen er tenkt som et bidrag til å utvide den sfæren som har forstått og regulert kystkulturen, samt bedre å forstå konteksten det er relevant å se forestillingene om ‘kyst’ og ‘kystkultur’ innenfor.

Genre. Epistemologi. Eksperiment. Begreper. Metode. Empiri

Avhandlingens teoretiske perspektiver er både av systematisk og historisk art. Dens systematiske elementer er topos-analysen, dens historiske er at den studerer topoiene og deres transformasjoner i lys av historiske endringsprosesser. Avhandlingen fokuserer et knippe litterære topoi som konvensjonelt forbindes med kysten, men den ser også på hvordan disse topoi er reaksjoner på og artikulasjoner av endringer i livs- og samfunnsforhold langs den norske kysten. Dette dobbelte grepet åpner opp for refleksjon over skjønnlitteraturens kunnskapsstatus – både fordi avhandlingen har ambisjon om å kommunisere til et tverrfaglig prosjekt, men også fordi det er hensiktsmessig å spørre hva en undersøkelse av kystlitteratur kan frembringe av faglige innsikter, empiriske som metodologiske.

I det følgende diskuteres litteratur som kunnskapsobjekt, og med det hva en studie av romanen kan bidra med av ny kunnskap til et prosjekt som Havlandet Norge gjennom en belysning, men ikke uttømmende klargjøring, av begrepene ‘erfaring’ og ‘eksperiment’ samt litterære geografier. Deretter presenteres de begreper og metoder som har vært til inspirasjon for og funnet formålstjenlig for avhandlingen. I første rekke Ernst Robert Curtius, Erich Auerbach, Roland Barthes og Mikhail Bakhtin. Deretter problematiseres sider ved metodens mulige begrensninger samt avveiende empiriske valg. Endelig redegjøres det for romankorpuset samt arbeidets vesentlige sekundærkilder utenfor den umiddelbare fagkretsen.

En romanundersøkelse med ny kunnskap om norskekysten: Erfaring. Eksperiment. Steder

Hva slags kunnskaper om kysten kan frembringes i studiet av skjønnlitteratur? Seamus Heaney har bemerket at selv om litteratur ikke kan etterprøves på linje med et teorem, er det like fullt et paradoks ved kunst at på tross av at den alltid er oppspinn, muliggjør tilganger på sannheter om hvem og hva vi har vært, er eller vil være (2002: 68f). Et første stoppested for å respondere på og nyansere Heaneys vurdering, er å påpeke at måten litteraturen gjør det den gjør på, avhenger av genre og når den er nedskrevet. I denne avhandlingen avgrenses genre i all

hovedsak til romanen. Årsaken til det er at romanen har en tidsutstrekning som kan tenkes å ha tatt opp i seg og tematisert mange sider ved det moderne kyst-Norge. Romanen kan også sies å være bedre egnet til å fremstille hverdagsliv enn mer fortattede uttrykk som drama, lyrikk eller for den saks skyld, viser, den er eksplisitt interessert i verdens mer prosaiske sider. I tillegg kan romanen sies å ha vært den dominerende skjønnlitterære genren i Norge siden siste del av 1800-tallet og frem til i dag. I den realistiske romanen kan det gjenkjennes karakteristiske samfunnsmessige trekk, det samme i den nyrealistiske. Begge gir indikasjoner om hva et samfunn har vært opptatt av og funnet mulig, men også betydningsfullt, å uttrykke, hvilket gjør det takknemlig å trekke både komparative og kontrasterende linjer. Samtidig kan en topos-analyse komplisere periodebetegnelser og dermed gi supplerende perspektiver.

Hva kan så en studie av romaner lære oss om kysten? Vi kan si at romanen reflekterer, analyserer og artikulere ved å kartlegge affekter, erfaringer og betraktninger av en materiell verden, og muliggjør sortering og fremstilling av en opplevd virkelighet. Derfor kan romanen sies å levere bidrag til å undersøke kystens historie, hvordan hverdagsliv leves og dets strukturer endres. Fra dette kan vi si at romanen er en sjanger som er egnet til å ta opp i seg og bevare kunnskap og erfaringer, og at den har gjort det om norskekysten.

Ut fra Jurij Lotmans og Boris Uspenskijs definisjon av kultur som «et samfunns minne som ikke er genetisk overlevert», utleder litteraturviter Aleida Assmann at mennesket gjennom kultur, for eksempel litteratur, skaper et temporalt rammeverk som overskrider individet, og som skaper en forbindelse mellom fortid, nåtid og fremtid (2010: 97). Analysen av seddelmotivene viste hvordan historiske konstanter er virksomme forbi den enkelte, og etablerer forbindelser og ambisjoner om å knytte fellesskaper. Romanen har forvaltet og gitt fylde til disse motivene og erfaringene de uttrykker, og med det opprettholdt en samtale om det kollektive ved kysten. Hva kan vi lære av denne samtalen? Og hvordan bidrar erfaringene som romanen har tatt opp i seg til ny kunnskap? Litteraturviter Øyvind Prytz har i avhandlingen *Italo Calvinos litterære erfaringseksperiment* diskutert forholdet mellom begrepene erfaring og eksperiment. Han peker på at

[...] erfaring både er noe man kan ha og noe man kan gjøre. På den ene siden dreier det seg om en 'hendelse' eller 'virksomhet' som 'gir erfaring'. Slik innfanger begrepet både de opplevelsene man gjør seg gjennom livet, og som setter spor etter seg i personligheten, men også de ulike prosessene som fører til innsikt og kunnskap om verden. [...] Eksperimentet på sin side handler om å utføre et forsøk, om å prøve noe nytt, om å fremkalle et hittil ukjent fenomen, om å sette erfaringen og de etablerte kunnskapene på spill. [...] Samtidig gjør den litterære eksperimenteringen det mulig å

forholde seg til de personlige erfaringene med en viss distanse. Eksperimentet gjør det mulig å betrakte erfaringen fra utsiden. (2012: 55)

At litteraturen viser hva som *kunne* hendt, er kjent fra Aristoteles' poetikk til Émile Zola. Prytz elaborerer på hvordan Zola nettopp «bruker litteraturen som et middel til å utforske virkeligheten, og hvordan eksperimentet kan sies å være et uttrykk for forfatterens grunnleggende erfaringsimpuls. [...] Det grunnleggende spørsmålet i det litterære eksperimentet er kort sagt: 'Hva skjer hvis ...?'" (sst. s. 63). Skjønnlitteratur fremstiller det som *ikke* har utspilt seg, men som *kunne* gjort det. Den stammer fra en opplevelse eller erfaring, og eksperimentet gir form til denne. Litteratur er dermed hva vi kan kalle positivt kontrafaktisk: Ikke ulikt et kjemisk eksperiment, sammenstilles komponenter som ellers ikke ville møttes. Men ved å blande dem sammen, kan vi utvinne ny kunnskap om oss selv, om samfunnet og om den ytre verden, om enn laboratoriet er en forfatters litterære verden. Paul Ricoeur oppsummerer dette ved å anføre at et paradoks ved fiksjon er at selv uten noen referanse, kan den på et produktivt vis referere til virkeligheten og øke, utvide og omskrive den (1979: 127ff).

I Gunnar Larsens roman *Bull* (1938) bekjenner Jørgen Bull sin begeistring overfor flørtten Ellinor, stående på et skipsdekk ved Levanten: «'De – De selv, ja – ophisser mig som en film. Jo deiligere piken i filmen er, desto gladere er en i den en holder i hånden på kinoen. [...] – Derfor er De en slags Joan Bennett eller hvad det heter, for mig, fin å forveksle med virkeligheten, og forsterke den med'» (1938: 51). Eksemplet viser kanskje et ytterpunkt, men parallellen til Ricoeurs poeng er slående. Fiksjon kan ta oss ved nesene, andre ganger gi en impuls til å handle og interagere; den er responser på og eksperimenter med subjektiv virkelighet. Romanpersonen Bull tar fiksjon til seg for å bygge ut sin egen *livsverden*, for å låne et begrep fra Edmund Husserl, den bidrar til å skape virkeligheter. Romanen bygger livsverdener, konstruert av erfaringer, opplevelser og levnet, og artikulere dermed litterære uttrykk for mange av de hendelser og endringer som har foregått ved kysten. Således kan vi si at kystromanen har sedimentert et kystens arkiv.

Litteraturhistorikere har også tidligere vurdert den norske litterære kysten som et sted for eksperimentering. Willy Dahl har pekt på hvordan «Den vesle kystbyen kunne fungere som en slags forenklet modell for tidsbrytningene» i gjennombruddslitteraturen, og at ikke navngitte mindre kystbyer fungerte som et «litterært laboratorium»:

Den vesentlige årsaken til denne anonymiteten er forfatternes følelse av at det ville ligge noe innskrenkende og avgrensende i det å stedfeste konfliktene altfor nøye: De ønsket nettopp å skildre noe *typisk*, noe representativt, noe som gikk for seg mange steder

samtidig og som sprang ut av nye former for menneskelig samkvem, nye produksjonsvilkår og nye omsetningskanaler. [...] Det bygges fabrikker, det stikkes ut jernbaner, det sjøsettes nye skip [...]. De umiddelbare følgende av dette – i virkeligheten – så man lettest i småbyene langs kysten. (1981: 316f)

Litterære geografier er mangfoldige og kommer i flere varianter. Litteraturviter Bertrand Westphal har utarbeidet begrepet *geokritikk* for å analysere hvordan steder skapes fra et sett av representasjoner fra ulike tider, for eksempel hvordan et bestemt sted er blitt skildret fra ulike estetiske disipliner – vi kan tenke oss hvordan kartmakere, forfattere, malere, arkitekter og musikere har bidratt til å fremstille, og dermed skape oppfatninger om et sted, en by eller for den saks skyld en størrelse som kysten. En geokritisk analyse undersøker møter og forhandlinger mellom uttrykk som både kan korrigere og gjenbyrdes berike hverandre, noe som innebærer en dobbel betingelse: Stedene skaper fremstillingene, men fremstillingene skaper også stedene (2011: 112f). Geokritikken er hovedsakelig interessert i samspillet mellom disipliner og i hva som er blitt vektlagt til ulike tider, og dermed hvordan representasjoner har fremstilt et sted som kan analyseres som flerstemmig og foranderlig. Forfatteren, verket som helhet, dets tematikk eller idéer, er ikke nødvendigvis interessant, men snarere hva verket leverer til analysen av et bestemt sted (sst.). Uten å utvikle begrepet som analytisk term, og selv om vi holder oss til romanen, kan geokritikk være en av inngangene til en undersøkelse av kysten, med alle dens mangfoldige steders representasjoner, utstrakt i steder og tider. Ved å la ulike romanperspektiver møtes fra ulike tider, konsentrert rundt avhandlingens fem topoi, gjør begrepet som en entré oppmerksom på hvordan kystens steder utgjør omskiftelige og komplekst representerte rom.

Litterære steder ved norskekysten kan, slik Dahl pekte på, være navnløse og typiske, slik stedene hvor Alexander L. Kiellands *Garman & Worse* (1880) eller Jon Fosses *Naustet* (1989) utspiller seg: kystbyen og fjordbygda. De kan ha oppdiktete stedsnavn, slik Jonas Lies *Gaa paa!* (1882) er lagt til Aafjord eller Knut Hamsuns *Benoni* (1908) foregår på Sirilund. Eller de kan være som når forfatteren i Edvard Hoems *Kjærleikens ferjereiser* (1974) finner det nødvendig å utvide kyststrekket, og med det skaper en rekke nye steder:

Han legg til ti nye sjømil uryddig hav på det landet, og ei samling forblåsnе fjordbygder innanfor. Strør ut nokre øyar av middels norsk merke og holmar med skogkrullar på. Fører opp nokre ekstra strekningar på rutenettet til Møre og Romsdal Fylkesbåtar, og ein landkommune ingen har høyrт om før: Ramvik. Dette er Norge, skriv han. (1980: 7)

Således både foregår og foregår ikke handlingen i dette fiksjonsuniverset et sted langs norskekysten, som av Hoem med overlegg draperes med karakteristiske kystkjennetegn, hvor ferga, en viktig infrastruktur-komponent i kystlandskapet på Vestlandet, er blant dem. Eksperimenter som dette er én måte å utforske og sette ord på – og gi rom for – en gitt tids erfaringer med og opplevelser av steder.

Jonas Lie, som ikke bare utvikler den moderne norske romanen, men også skriver kystlivet inn i den, anvender kystbyer, så som Arendal (*Lodsen og hans Hustru*, 1874) og Trondheim (*Rutland*, 1880). Romanenes fremstilling av byene indikerer at fraktfart og kystveien spilte fremtredende roller på 1800-tallet. I tillegg utviser Lie fortrolighet med det norske kystlandskapets vekslende topografier. I andre av hans romaner kan kyststedene være anonyme, navnløse og mer i tråd med Dahls observasjon om typiske steder, slik som det oppdiktete badestedet Humlevig i *Adam Schrader* (1879) som ikke desto mindre lar seg lokalisere til et sted langs Kristianiafjorden.

Romaneksperimenter gir altså anledning til å la hendelser, praksiser og tankegods utspille seg på steder som *ved å være fiksjon* gir initiativ og retning til nye og kanskje utfordrende måter å forstå stedsrelasjoner, fenomener, sammenhenger og brudd på, og med det hva norskekysten er tenkt og uttrykt som og lever som forestilling av. Litteraturviter Frederik Tygstrup har pekt på hva som kan høstes fra litterær eksperimentering med steder:

Den litterære skematisering af rummet objektiverer et levet rum – eller ‘leveligt’ rum, dvs. et rum anskuet på den levede erfarings niveau – i et system af relationer. [...] heraf kommer litteraturens kraft til at skabe rumlighed i konstruktion af skematiseringer, som der endnu ikke allerede eksisterer et tilvant imaginært billede til og tilsvarende kendte stemningsregistre og handlingsperspektiver, men som så at sige sætter imaginationen på nye opgaver og dermed – naturligvis – føjer endnu ikke gjorte indsigter til vores livsverden. Litteraturen er en imaginativ praksis, hvis måder at konstruere relationer i rum lærer oss at se rummet omkring os. (2000: 184)

Når kystens steder gestaltes litterært, tiltar de på stadig nye forutsetninger og måter, og får anledning til å bli del av en kollektiv kulturell samtale. Dermed gis leseren anledning til å tenke kysten – som en enhetlig størrelse eller dens mange steder og praksiser på disse nye stedene – i nye sammenhenger og på nye måter. Et litterært sted kan dermed sies å bidra til å utforske et referensielt sted, og bringe inn artikuleringer av adferdsformer og sosiokulturelle praksiser som ikke er blitt uttrykt annetsteds, det være seg når handelsaktiviteter på Nidelven skrives inn i *Rutland*, eller at et fiktivt badested skrives inn som en del av norskekysten i *Adam Schrader*.

Ettersom det litterære stedet er oppdiktet, kan det utgjøre testmiljøer for nye bidrag, urealiserte potensialer og tankeutfoldelser om kysten. Med en hermeneutisk modell: Når vi utsettes for nye fremstillinger eller oppdaterte fortolkninger av kystens bestanddeler, revideres forståelsen av kysten som helhet. Tygstrup har argumentert for at

Litteraturen er en integral del af det historiske vidensregime ved på den ene side at *udtrykke* en historisk organisering af rumanskuelsen og på den anden side konkret at *konstruere* en anskuelse, således at den altså bidrager til at både reproducere og omskabe den historiske anskuelser orden. I den første dimension er litteraturen et vitnesbyrd, en repræsentation af en historisk rumorganisering, mens den i den anden er et laboratorium for konstruktion af mulige anskuelser, af fiktive rum. (sst. s. 167f)

Litteraturens speilinger av en bestemt tid eller et fenomen kan på samme tid tilby eksperimenterende variasjoner. Et av romanens grunndrag er at dens lagring av erfaring og eksperimentering med denne erfaringen etterlater seismografiske spor fra hvor samfunnet har befunnet seg i en kulturhistorisk utvikling – med Tygstrups ord, hvordan «en kultur har givet mening og fasthed til sitt rum» (sst. s. 186). Romanens romlige utstrekning er slik gunstig for å identifisere og analysere hva kysten er, har vært og er blitt forstått som, og hvilke forestillinger om og erfaringer med kysten som finnes uttrykt og sirkulert i det som utgjør den tentative tematiske undergenren ‘kystlitteratur’. Denne genren virker innenfor det som videre kan kalles ‘den norske kystdiskursen’, hvor flere genre, interesser og posisjoner deltar, slik som den offentlige forvaltningens dokumenter, interesseorganisasjoners tidsskrifter, riksaviser eller lokalpresse. Slik kan det identifiseres en rekke innganger til å etablere en forståelse av hva norskekysten kan være eller er forstått som. En av romanens forser er at dens innhold ikke behøver å forholde seg rigid til konvensjoner, hvilket kan være produktivt. Den kan utvise ulydighet på tvers av opptrukne idéhistoriske rammer, være politisk ukorrekt, provoserende og spenne opp nye tankebaner å legge ut på. Dette er noen av romanens viktigste premisser for å artikulere kilder til ny kunnskap om kysten.

Begreper og metodisk rammeverk: Curtius, Auerbach, Barthes og Bakhtin

Ernst Robert Curtius’ topos-begrep. Fra retorikk til romanistikk

Begrepet *topos* stiller en rekke analytiske muligheter til rådighet for å kartlegge den litterære kysten. I *Retorikken* viser Aristoteles til bestemte topoi som taleren kan hente frem og anvende for å oppnå en bestemt hensikt eller for å behandle et særlig emne. Senere inngikk ‘topikk’ i

den latinske retorikkens repertoar. Da viser termen fremdeles til de ‘steder’ som oratoren oppsøker for fylle sitt talemateriale med, steder tilhøreren kjenner til, det være seg former for hilsning, formaning eller hyllest. Dette iakttas også i oversettelsen fra det greske *koinoi topoi* til det latinske *loci communes* – allmennsteder.

Topos-kategorien har imidlertid fått en ny og produktiv betydning i den moderne filologien etter at Ernst Robert Curtius undersøkte dets historie og analytiske anvendelsesområder i studien *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948). Curtius viser at da talekunsten forsvant fra det juridiske og politisk feltet i Romerriket, fant den tilflukt i diktningen, og toposlæren ble en del av poetikken. Topikkens innarbeidede system tok bolig i nye litterære sjangre og antok egenskap av klisjéer (2013: 70). I sin revitalisering av topikk-teorien er det et hovedpoeng for Curtius at ettersom latin i perioden etter Romerrikets oppløsning og frem mot og utover i middelalderen var de lærdes språk, er også sentrale byggeklosser – topoi – fra den latinske litteraturen blitt tradert som forbilder frem mot moderne tid, hvor en vifte av tekster i den middelalderske litteraturen utfolder varianter av topoi som kan spores tilbake til den romersk-latinske diktningen. Det dreier seg altså om tradering og overlevering. Den europeiske litteraturen er for Curtius preget av de lange linjers kontinuitet.

Hva er så en topos? Curtius gir en bred bestemmelse av termen. Hos ham dreier det seg om hvordan genre, motiver, temaer, formler og troper gjentar seg med variasjoner. Topos bestemmes således hos Curtius både historisk og systematisk. Topos er det som har nedfelt seg gjennom anvendelse, sedvane og systematikk, og eksemplene spenner vidt: Det dreier seg om minneelegier og figurdikt; motiver som ‘å slentre i skogen’, ‘verden som en scene’ og ‘det skønne stedet’; fraser som ‘verden er av hengslene’ («ungdommen vil ikke lenger lære – forfall i utdanningen!»), ‘det jeg sier nå er aldri tidligere utlagt’ og ‘å sette seil’ – kort sagt felles og allmenne steder dikteren vet at tilhøreren eller leseren kjenner til. Når de hentes inn og fremstilles i nye uttrykk, kan de skape gjenkjennelse og oppnås gehør for. Curtius tillater seg å omtale både metaforer, allegorier og figurer som topoi. Det er traderingen og gjenbruken som skaper toposen, og derfor er av interesse, ikke nitid systematisk klassifikasjon.

Curtius’ innfallsvinkel til studien kan formuleres med et spørsmål mange litteraturstudenter er blitt utfordret med: Hvorfor benytter Dante Vergil som veileder da han har gått seg vill? For Curtius åpnet forholdet mellom de to for å etterspore sammenhengene i det som det filologiske fagfellesskapet har opprettholdt som antikk, klassisk og middelalder. Inndelingene er nødvendige for fagsamtalen, samtidig som at Curtius ønsket å vise hvordan de setter skranker fremfor å synliggjøre forbindelser – hvordan den latinske middelalderdiktningen ikke kun er et produkt av sin tid, men også står i gjeld til, bygger på og folder ut en rekke topoi

fra den romerske diktningen. Middelalderen både tar imot, transformerer og traderer den klassiske litteraturen, hvilket gir utslag på en rekke måter: etterlikning, kopiering i utdanningsinstitusjoner, misforståelser og utvanning, og med det også nye variasjoner. Dette gir gjenklang i genre og tidsspenn over kristen poesi og *Roseromanen*, så vel som hos Dante, Shakespeare og Calderon. Moderne og mer lingvistisk orientert tekstteori og litteraturvitenskap skulle få år senere omtale slike forbindelser som 'intertekstualitet'. Som vi ser, er tekstlige forbindelser gjerne en forutsetning for litteraturen selv.

Curtius gjør rede for tre sentrale impulser for sin studie: Arnold J. Toynbee, Henri Bergson og Carl Gustav Jung. Fra historikeren Toynbee henter Curtius innsikten om at kulturer og sivilisasjoner som historiefaget har stykket opp i epoker, vel så gjerne kan stå i forlengelse av og i forbindelse med hverandre, det Curtius kaller en *genealogisk* suksesjon, «den ene kulturen er datter av den andre» (sst. s. 6). Dette fikk ham til å grunne over nye måter å ane forbindelser og sammenhenger i den europeiske litteraturen. Filosofen Henri Bergsons begrep om *fonction fabulatrice*, den «fabulerende funksjon», er fundamental for Curtius' utgangspunkt. Det tillot Curtius å formulere hvordan det å fortelle er gått fra å ha en biologisk nyttefunksjon, over å skape guder og myter, til dernest å fristilles for lek (sst. s. 9) – det vi de seneste århundrer har kjent som skjønnlitteratur. Lange linjer dreier det seg også om i Curtius' henvisninger til Carl Gustav Jung og hans teorier om det kollektive ubevisstes arketyper. Curtius innrømmer at det er flere observasjoner han har gjort som han ikke ville øynet uten den analytiske psykologens teorier. Ifølge Curtius reflekterer bruk av topoi historiske psykologiske stadier, noe som er bestemmende for hvorfor det også oppstår *nye* topoi (sst. s. 82). De er indikatorer på hvor samfunnet har befunnet seg, hva det har vært opptatt av, og hva slags sosiale og kulturelle rom litteraturen uttrykkes i. At Curtius ikke elaborerer på Jungs teorier, kan det være flere årsaker til: De psykoanalytiske teoriene stilling på 1940-tallet, Jungs fortsatte utvikling av disse samt Curtius' fagområde som romanist. Han er filolog snarere enn kulturfilosof.

Curtius henter inn disse tre tenkerne og bemerker en interessant teknologisk analogi. Samtidig arkeologi har gjort nye funn og oppdagelser etter at flyfotografering ble mulig. Stående foran ruinen, er det vanskelig å oppnå full oversikt, men ovenfra kommer andre og uventede sammenhenger og konturer til syne. Topos-analysene søker å favne Vestens to tusenårige litteraturer med ett oversiktsblikk, for med det iaktas funn som ikke er synlige fra et lavere utkikkssted. Men for å utføre en studie fra et slikt overblikk, er han avhengig av alle de mindre og detaljerte studier som er utført (sst. s. xxv). Av den grunn trekker Curtius også tungt på romanistikkens filologi og kulturstudier.

Selv om Curtius gjør nytte av tenkere fra andre fagfelt til sin studie, understreker han at det er filologien som er hans vitenskapelige metode. Det er litteraturen som står i søkelyset: dens temaer, teknikker, biologi og dens sosiologi (sst.). På tross av at han som filolog innhenter impulser fra andre fagområder, gjentar Curtius regelmessig sin slunkne begeistring over den fremvoksende disiplinen Litteraturwissenschaft. For ham er den mangelfull som disiplin fordi den ikke er filologisk forankret, i tillegg til at den henter støtte i andre fagområder, så som filosofi, psykologi, sosiologi, hvilket røper at den ikke er i stand til å anerkjenne litteraturens autonome strukturer (sst. s. 11f). Kanskje er det her på sin plass å anvende analogien om oversikts fotografiet på Curtius selv, og peke på at han både ved å hente impulser fra tilstøtende fagområder og med formalistiske grunntrekk og strukturalistiske tilbøyeligheter, er en moderne litteraturviter så godt som noen.

Et ofte stilt spørsmål er: Hva skiller en topos fra et motiv? Litteraturviter Christian Dahl har fremhevet at topos er forankret i imitatio-tradisjonen, som ved romantikken må vike for originalitetstanken, og 'motiv' tar til som et foretrukket begrep for å anskueliggjøre betydningselementer i litterære tekster (2017: 24f). Så runder også Curtius' studie av i det romantikken tar til og motiv-termen etter hvert oppnår hegemoni. En topos kan i Curtius' forstand sies å være et motiv med en oppmagasinert virkningshistorie, som nettopp derfor kan fungere retorisk, slik vi så med sedlene. Denne avhandlingens fem litterære topoi kunne vært kalt motiver, men en ambisjon er å vise at selv om motivene utvikler seg innenfor kystlitteraturen i takt med at kysten har endret seg, så beholder de allikevel faste trekk. De har formelkarakter – altså kan de beskrives som topoi.

Det vi tar med fra Curtius, er at topoi er konstanter i litteraturhistorien, som ved sin kontinuitet viser hvordan de inntar nye betydningsposisjoner og endrer karakter og funksjoner i takt med kontekstuelle forhold innenfor historiske, sosiale og litterære konjunkturer og strømninger – uten at Curtius' analyser nødvendigvis eller fullt ut tok høyde for slike samfunnsendringer. Båten, fiske, fyret, naustet og stranden er topoi med varierende historiske linjer og forelegg, og med ulik kategoristatus: Fyret og naustet er konkrete, mens stranden og fiske er mer konseptuelle. Båten kan tenkes å være både konkret og konseptuell. Som allmensteder fra norskekysten kan de igjen inneholde andre topoi. Båten, fiske, fyret, naustet og stranden analyseres som topos, som igjen bærer i seg en rekke varianter og bestanddeler, så som 'sjøsyke' i båten, 'forliset' i fiske, 'oppvekst og tilbaketrekking' i fyret, 'heterotopien' i naustet eller 'den senmoderne badestranden' i stranden.

Det må understrekes at norsk samtidslitteratur og det korpus som er valgt ut i denne avhandlingen, ikke studeres ut ifra i hvilken grad det kan sies å bygge på eller stå i gjeld til

tidligere litteratur for hva motiver og temaer angår, slik Curtius viser at den middelalderske står i gjeld til den latinske. Curtius er som vi har sett opptatt av de virkelig lange linjene. I denne avhandlingen argumenteres det ikke for at kystromanen nødvendigvis anvender gitte komponenter for å etablere en ny roman, selv om den åpenbart ikke etableres i et litteratur- eller innflytelseshistorisk vakuum. Snarere tas det sikte på å identifisere de innarbeidede allmennsteder fra 1800-tallets og det tidlige 1900-tallets romaner som kystromanen i det 21. århundre like fullt kan sies å gjøre bruk av. Ved å fremstille de fem kapitler i del II som topoi, tydeliggjøres det hvordan det dreier seg om konstanter og kontinuiteter, som ei heller alltid kan isoleres til norskekysten. Dermed tydeliggjøres det hvordan den norske litteraturen ofte er preget av større litterære, kulturelle og sosialhistoriske sammenhenger.

Erich Auerbach og begrepet ansats

Auerbach er den av de tyske filologene som er mest kjent her til lands, og flest knytter nok navnet til litteraturhistorieverket *Mimesis* (1946). Som mange vil vite er Auerbachs anliggende her å vise hvordan den vestlige litteraturen har tatt opp i seg og speilet gitte tiders forståelse av virkelighet og hverdagsliv ut fra tilgjengelige stilarter, fremstillingsgrep og stofftilfang. Han følger den grovt regnet 2500 år lange linjen fra *Odysseen* til *To the Lighthouse*. Etter endt lesning er vi presentert for en rekke motiver og hendelser som er gjenkjennelige, også for et senmoderne menneske. Den linjen Auerbach trekker opp, er den lengste i den vestlige kanon. Det han får sagt med denne fremstillingen, er nettopp hva som forener alle nedslagene han gjør, fra den greske antikkens epos til *Rolandskvadet*, over Dante, Rabelais og Cervantes, via den franske realismen og frem til modernismen. I likhet med Curtius er det den lange linjen som teller, og begge behandler inngående flere av de samme verkene, om enn fremstillingene, ambisjonene og nedslagene er ulike: Der hvor Curtius behandler tradering av topoi, kaster Auerbach lys over ofte hverdagslige episoder som indikerer hvordan ulike tiders levemåter og sosiale konstellasjoner er forstått og fremstilt.

I en av sine seneste publikasjoner, essayet «Verdenslitteraturens filologi» (1952), argumenterer Auerbach for at filologen må gi seg i kast med verdenslitteraturen og heri de nye nasjonallitteraturer som er dukket frem, for med det å fremstille «en menneskehetens indre historie» (2008: 166). Vårt filologiske hjem er verden, skriver han under inntrykk av andre verdenskrig, «nasjonen kan det ikke lenger være» (sst. s. 181). Problemet er bare at verdenslitteraturen og alle dens kontekster er så omfattende at ingen filolog kan sette seg fore å nå over den. Det var mulig å spesialisere seg innenfor *Provenzialistik*, men ikke i

verdenslitteraturens mangfold. Auerbachs forslag er for filologen å gripe fatt i en «ansats» og derfra bygge ut en analyse. Et verk han mener har lyktes med dette, er nettopp Curtius' nylig utkomne studie om den latinske litteraturens tradering til middelalderen. Årsaken til at den av Auerbach vurderes som vellykket, er at den evner å syntetisere et stort materiale ved å avgrense og finne ansats i «en rekke *topoi*» som fungerer som «et metodisk prinsipp» (sst. s. 177). Vi hører Auerbachs videre metodiske forslag ut fra dette:

Ansatsene kan være svært forskjellige. Det er umulig å gjøre rede for alle alternativer. Den gode ansatsens egenart består i at den på den ene side er konkret og pregnant og på den annen side har en potensiell strålekraft. Ansatsen kan kanskje ligge i en ordbetydning, i en retorisk form, i en syntaktisk vending, i fortolkningen av en setning eller i en rekke av ytringer som ble formulert på et bestemt sted til en bestemt tid. (sst. s. 179)

Ansatsen rommer et ekko av topos-begrepet, om enn ikke ansats handler om traderte *topoi*. Snarere er det snakk om en gnist eller en åpning. For hva *Mimesis* angår, kan vi tenke oss at verket stammer fra og består av ansatser til enkeltlesninger som har trukket mot et større hele, enten det er Odyssevs' arr eller strømpen Mrs. Ramsay strikker på. Også ansatsen åpner blikket opp for å identifisere og fremstille større sammenhenger.

Motsatt Curtius uttrykker Auerbach seg vennlig stemt til den utviklingen som foregår i sin samtids litteraturvitenskap, og hvordan impulser fra religionsstudier, økonomi, filosofi og politiske forhold også leverer nyttige optikker og berettigede begreper til litteraturstudier. Og videre:

Utenfra, fra ikke-filologiske vitenskaper og strømninger, trenger begreper og metoder inn i filologien, fra sosiologien, fra psykologien, fra mange filologiske strømninger og fra den samtidige litteraturkritikkens felt. Alt dette må bearbeides – om enn bare for med god samvittighet å kunne hevde at en bestemt, foreslått metode er verdiløs for de formål filologien har satt seg. (sst. s. 171f)

Dette er holdninger som setter døren åpen for nye metodiske impulser, i tillegg til at Auerbach stiller seg nysgjerrig og velkommen til teoretiske innspill fra mer eller mindre tilstøtende fagdisipliner. Et ettersyn i nedslagene i Auerbachs lange linje viser relativt fri omgang med metodisk innramming. Om verktutvalg og metode i *Mimesis* sier Auerbach at han ser «mulighet for både fremgang og utbytte ved å benytte en metode som lar meg bli ledet av noen få motiver som jeg har utarbeidet gradvis og over tid, uten noen bevisst hensikt, og utprøve den på tekster

som er blitt meg fortrolige og levende i løpet av min filologiske virksomhet» (2002: 567). Likheten med Curtius' begrunnelse er tydelig: Hans store studie bygger rett og slett på forskjellige problemer han har støtt på gjennom sitt akademiske virke (2013: 381). Curtius pekte på at toposforskningen danner en systematikk (2017: 18), men at den ikke er en *metode*. Hos Auerbach leser vi om utvalgsriterier og sammenstilling av empiren: «Et stort flertall av tekster er dessuten tilfeldig valgt. Men selve valget har vært mer styrt av hva jeg tilfeldigvis har kommet over og personlig har likt, enn av noen bestemt hensikt» (2002: 575). Valg av tekster og måten å arbeide med dem på, vitner om et imponerende kunnskapstilfang, faglig pondus og vågemot. Innrømmelser som «tilfeldig» og «personlig har likt» kan både leses som selvsikkert og uvitenskapelig, samtidig som vi påminnes hvordan metoder for etterprøvnbarhet og objektivitet er relativt nye betingelser for en litteraturforsker. Snarere nærleses tekster fra ulike tider og steder, genre og språkområder. Stilt sammen anskueliggjøres ny viten om ulike tiders oppfatninger og representasjoner av virkeligheten. En slik form for personlig intuisjon, fortrolighet og sammenkopling av tekster fra ulike tider skal vi også se Roland Barthes erklære. Ansatsbegrepet inntar en mindre plass i denne avhandlingens toposanalyser, men bidrar med to vesentlige funksjoner: det peker på at topos-begrepet kan anvendes med fleksibilitet, i tillegg til at det hjelper til med å identifisere Barthes' måte å arbeide med litteratur.

Roland Barthes. Topikken som utilsiktet metode

Selv om Roland Barthes skriver i et annet faglig klima og bærer en noe annen intellektuell bagasje, er det påpekt at den moderne tyske filologien med Curtius og Auerbach er en av impulsene i franskmannens forfatterskap. Det er «på den filologiske tradisjonens skuldre vi må se og forstå Barthes», hevder litteraturviter Karin Gundersen (2010: 10). I 1964/65 avholder Barthes et seminar om den klassiske retorikken, bearbeidet og utgitt som *Den gamle retorikken* (1970). En av de eksplisitte forutsetningene for boka er Curtius' omtalte hovedverk. Den lille håndboken gjør nedslag gjennom retorikkens utvikling, fra grekerne til romerne, hvordan undervisning foregikk, talenes oppskrift og bestanddeler og heri *stedet* – topos. Barthes kategoriserer topikken som en metode fra Aristoteles, og hevder topikkens reservoar og potensialer er

jordmoren for det *latente*: Den er en form som artikulerer innhold og slik produserer fragmenter av mening, intelligible enheter [...]. Imidlertid fikk disse formene fort en tendens til alltid å fylles på samme måte, og til å medbringe innhold som først var tilfeldige, deretter gjentatte og tingliggjorte. Topikken er blitt et reservoar av

stereotypier, faste temaer, fulle 'stykker', som man nesten obligatorisk anvender i behandlingen av ethvert tema. Derav den historiske tvetydigheten i uttrykket *allmennsteder* (*topoi koinoi, loci communes*): 1. Det er tomme former som er felles for alle argumenter (dess mer tomme de er, dess mer er de til felles); 2. Det er stereotypier, forterskede talemåter [...]. Curtius har gitt en liste over disse obligatoriske temaene, ledsaget av deres fastlagte behandling. (2009: 91f)

Vi tar med dette for å vise hvordan topikken for Barthes etablerer systematikk ut av meningsfragmenter, og fordi vi ser hvordan han kopler seg på og lener seg mot Curtius. Barthes' interesse for topikken kan ses i forbindelse med tekstteoriens oppmerksomhet overfor hvordan en tekst knyttes an til en gitt tekstvev, og topikken er et åpenbart krysningspunkt mellom moderne tysk filologi med formalistiske tendenser og fransk strukturalisme. I det følgende skal vi se hvordan Barthes tok med seg topikken til sine senere arbeider, og hvordan han utviklet en fremgangsmåte og systematikk som denne avhandlingen modelleres over.

I sin selvbiografi fra 1975 innrømmer Barthes at 'fragmentet' har vært et sentralt trekk gjennom hele hans produksjon. Idealet er en fortetning, og beveggrunnen likner Auerbachs ansats: «I en tanke-sætnings form kommer *fragmentets kim* til én hvor som helst: på caféen, i toget, mens man taler med en ven [...]; noget der kunne minde om et *anslag*» (1988: 102f, min. uth.). Det er iøynefallende hvordan Barthes i likhet med Auerbach innrømmer hvordan litteraturforskeren, ved å gripe fatt i og artikulere det som tenner en gnist i ham, ligner forfatteren. «Når det gjelder den egentlige betydelige prestasjonen», skriver Auerbach i «Verdenslitteraturens filologi», «evnen til å sette sammen, til å kombinere, kan vi bare stole på intuisjonen. For at de viktigste produktene av den historiske syntese i det hele tatt skal oppnå sin virkning, må de også fremstå for leseren som kunstverk» (2008: 175). Filologen som kunstner, altså, fremfor det moderne begrepet 'forsker'. Dette er tenkning i tiden, for året etter skriver Hans-Georg Gadamer i artikkelen «Sannhet i humanvitenskapene» (1953) at «Fruktbar humanvitenskapelig erkjennelse synes nærmere beslektet med kunstnerens intuisjon enn med forskningens metodiske ånd» (2003: 8f). Barthes skal snart ytterligere tøyne metodisk grenseopptrekking, litteraturvitenskapens konvensjoner og institusjonelle krav, men er altså ikke alene om å uttrykke behov for dette.

Fragmenter og anslag kom til å spille virksomme roller i Barthes' senere produksjon. I forelesningsrekken som ble til *Fragmenter av kjærlighetens språk* (1977) utmynter Barthes en rekke topoi – eller «figurer» som han kaller dem – ut fra fragmenter av tekstbrokker som bidrar til samtalen om det overordnede temaet kjærlighet. Barthes påberoper seg ingen distinkt metode, men sier om oppstillingen av materialet at «Det er som om det fantes en forelskelses

Topikk, der figuren representerer et sted (topos)» (2000: 8). Interessant nok er 'kjærlighet' en topos Curtius trekker frem og som ikke stammer fra retorikken, men fra diktningen, et tidløst tema som angår fundamentale trekk ved vår eksistens (2013: 82). Og med en affinitet til Curtius etablerer fragmentene for Barthes forbindelser som bidrar til større sammenhenger. Barthes kan dermed tenkes å respondere på Auerbachs formaning om at evnen til å kunne komponere og sammenstille er en vesentlig prestasjon. Som hos Curtius, dreier det seg for Barthes om allmenne scener og opparbeidede og gjenkjennelige topoi som fremstilles alfabetisk, blant annet «hjertet», «kjærlighetsbrevet» og «venting». Fragmentene muliggjør å oppstille disse topoi, som videre etablerer en samtale om et større tema med kulturhistorisk ballast. I den grad Barthes' måte å nærme seg temaet 'kjærlighet' på danner modell for oss, kan vi si at vi ikke nødvendigvis får grep om 'norskekysten' som sådan, men etablerer en samtale om den ut fra de fragmenter toposene etablerer og alfabetisk fremstiller.

I den påfølgende forskningsbaserte forelesningsrekken *Comment vivre ensemble* (1977) stiller Barthes opp fem primærttekster, hvorav fire romaner, og også her en alfabetisk modell for topoi for temaet som skal undersøkes, 'hvordan leve sammen': Andre Gides *La Séquestrée de Poitiers*; Daniel Defoes *Robinson Crusoe*; Palladius' *Histoire lausique*; Thomas Manns *Trolldomsfjellet*; Émile Zolas *Pot-Bouille*. Barthes utspør noen av de mulighetene som befinner seg i hverdagens spenninger og muligheter for den enkelte å utfolde seg innenfor et større sosialt samspill, om organisering av en materiell og sosial kollektiv overbygning, men på den enkeltes premisser. Han kaller denne utopien for *idiorytmi*, en individuell eller egensindig rytme. Emnet er slik kanskje det mest grunnleggende av den episke litteraturens tema: Hvordan skal individet finne sin plass i en verden, en rytme, uten å tape seg selv i den samme rytmen.

Tekstene Barthes har valgt ut, er valgt ut med henblikk på forelesningstemaet. Men fremfor å undersøke verkene i sin helhet, stilles de heller opp for å levere empiri på kryss av hverandre. På den måten utkrystalliseres de mange topoi på tvers av materialet, men innenfor rammene av forelesningsrekkens overordnede tema 'å leve sammen'. Barthes holder seg ikke utelukkende til de fem primærttekstene, men lar også tilstøtende fiksjons- eller teoretiske tekster bidra. «Under sine forelesninger nevner Barthes stadig at han åpner et nytt *dossier* (mappe) – forstått som perspektiv, informasjonsmengde, korpus» (Stene-Johansen mfl. 2016: 14). Å åpne en slik arbeidsmappe, sier Barthes, er den encyklopediske gjerning *par excellence* (2013: 135). I den forbindelse inviterer han tilhørerne til å komme med roman-forslag underveis. Således er forelesningsrekken en studie i forskeren i aksjon og hvordan litteraturforskning kan foregå. Barthes har et utgangspunkt, et materiale å utspørre og et tema han ønsker å utvinne kunnskap om. Hva med veien og målet?

Symptomatisk nok åpner Barthes forelesningsrekken med spørsmålet om metode – som han avviser ved å, i tråd med Nietzsche, turnere det opp mot begrepet *kultur*: Metode forutsetter et på forhånd fastlagt mål, et mål som i realiteten bare styrer forskeren dit han ikke vil, og som utelukker det ukjente, det som kan dukke opp i forskningsprosessen. Ved å avvise tradisjonell metode og velge kultur, skjeler Barthes til antikkens begrep *paideia*, som var grekernes utdannings- og treningssystem for unge, hvor de leste Homer og lærte om dygder ut fra Odyssevs' handlemåter («de forholdt seg ikke til 'metode'», sst. s. 3). Paideia er dermed for Barthes den lærdommen han har tilegnet seg, hans intellektuelle kapasitet og akkumulerte kulturhistoriske og litterære kunnskaper. Likheter til Curtius' og Auerbachs fremgangsmåter er igjen iøynefallende. Ett forbehold tar imidlertid Barthes i forskningens ånd: Det er ikke sikkert at alle primærtetekstene kommer til å spille en like stor rolle. Han lar det være åpent hva som vil dukke opp, fremfor å være for opptatt av at alt skal inn i malen med like mengder; det blir altså for metodisk. Like fullt påpeker han at noe konkret må stilles opp for at det uforutsette skal kunne dukke frem. Det er paideias modus, motsatt metode (sst. s. 13). Den kulturhistoriske opptreningen blir allikevel å regne for en fremgangsmåte for Barthes, hvor han trekker på sin egen litteraturhistoriske og -teoretiske viten om topikk. Selv om han suspenderer begrepet metode, har han allikevel pekt ut sin *métodos* – veien han skal gå fremover.

Romanen, skriver Barthes, kan tillate eksperimentering over et emne, og å slippe simuleringen løs over ulike modeller; men omtrent alle romaner inneholder trekk av problemet 'å leve sammen' – det gjelder bare å få øye på dem (sst. s. 12f). Utvalgsriteriet er subjektivt og basert på hans egen paideia. Her kommer en sentral gevinst med det revitaliserte topos-begrepet i verktøykassen: Det er ikke interessant å lese verkene i seg selv, men snarere – ved å pøse og krysse disse – å se hvilke topoi de til sammen fremstiller og befinner seg i forlengelsen av, og som får de ulike topoi som angår det å leve sammen til å tre frem og få fylde. Med Barthes kan vi si at mange norske romaner handler om livet ved kysten, «det gjelder bare å få øye på dem».

Litteraturviterne Carsten Meiner og Frederik Tygstrup bemerker at Curtius opererer med en stormasket og fleksibel definisjon i sin omgang med topos-begrepet, og peker på hvordan denne åpenheten kan benyttes som et rikholdig analyseverktøy: «Et topos kan, afhængigt af konteksten, forstås som liggende tæt på de tidløse temaer eller på det formelle niveau i den gængse betydning af form, som kliché eller metafor, altså som stiltræk. Curtius siger det selv, topoi er 'tankeskemaer' og 'udtryksskemaer'» (2017: 41). En slik bevegelig definisjon kaster lys over Barthes' videreutvikling av begrepets anvendelsesområder, og er retningsgivende for en undersøkelse av gjentakende topoi i kystlitteraturen. Hva som er en

topos, behøver ikke være gitt én gang for alle, men de som har lengre representasjonshistorie endres, og nye kommer til. Derfor er det hensiktsmessig å opprettholde den plastiske begrepsdefinisjonen av topos som Curtius opererte med, som Auerbach bifalt og som Barthes anvendte og utviklet. Ikke kun for å fange de mest veltilpassede topoi, men samtidig også for ikke å utestenge de med en foreløpig udefinert størrelse og struktur, og som kan vise seg å være en brikke som bidrar til å tydeliggjøre denne avhandlingens overordnede tema, den norske litterære kysten.

Mikhail Bakhtins kronotop-begrep

Kronotop-begrepet ble først preget i forbindelse med relativitetsteorien, men ble kort tid etter plukket opp av Bakhtin. Termen fremhever sammenbindingen av tid og rom, og hos Bakhtin står begrepet i gjeld til nykantianismens historiske erfaringsfilosofi. I innledningen til essayet «Tidens og kronotopens former i romanen» (1937–38/73) gjør Bakhtin rede for hva han legger i begrepet. Det dreier seg om

De sider af tid og rum, som var tilgængelige på det givne historiske stæde af menneskehedens udvikling, blev tilegnet, og der blev udviklet tilsvarende genremetoder til at reflektere og kunstnerisk bearbejde de tilegnede sider af virkeligheden. [...]

I den skønlitterære kronotop sker der en sammensmeltning af de rumlige og tidsmessige kendetegn til et meningsfylt og konkret hele. Tiden fortættes, komprimeres og bliver her kunstnerisk-synlig; også rummet intensiveres og drages ind i tidens, plottets og historiens bevægelse. Tidens kendetegn udfoldes i rummet, og rummet fyldes med mening og dimension af tiden. Denne krydsning af rækker og sammensmeltning af kendetegn er karakteristisk for den kunstneriske kronotop. (2006: 13)

Tiden og rommet artikuleres i forskjellige former, kronotoper, som både har temporale og spatiale elementer. Kronotop-begrepet er videre anvendt for å analysere mindre aspekter i fiksjonsunivers, det være seg på handlings- eller komposisjonsplan. Bakhtin er interessert i hvordan romanen har tatt opp i seg og plastisk artikulert realtid, hvordan ulike epoker har utviklet og fremstilt forskjelligartete temporale former og hvordan sosial aktivitet har satt spor i et bestemt erfaringsrom. Et nærliggende eksempel er hvordan Jonas Lie skriver mange sider ved kystens hverdagsliv inn i den gryende norske moderne romanen. I dag tar vi romanen og kystlivets plass i denne for gitt, mens romanens utvikling i norsk litteratur på 1870-tallet forteller om estetiske holdninger og impulser, samt hvordan sosiale, teknologiske og økonomiske forbindelser og praksiser inkorporeres og synliggjøres. Kronotoper organiserer de rommene roman-handlingen utspiller seg i, den gjør det synlig hva som skjer og er skjedd på

disse stedene, og ikke minst hvordan stedene er preget av et mangesidig historisk rom. Endelig synliggjør kronotoper forfatteres artikuleringer av historisk spesifikke erfaringer og oppfatninger, altså hva som til en gitt tid er funnet å være betydningsfulle litterære anliggender.

I Norge har kysten vært landets primære ferdselsåre frem til utbyggingen av innlandsveiene og jernbanen. Som litteraturviter Audun Johannes Mørch skriver:

En svært viktig kronotop i hele romanens historie fra antikkens eventyrlige romaner og frem til våre dager er ‘veiens kronotop’. Romkategorien i slike verker er knyttet til veien helten beveger seg langs, og til lokalitetene langs veien, der tildragelsene finner sted. Tidskategorien går helt parallelt, bevegelsen langs en vei impliserer en durasjon med brudd som er knyttet til lokalitetene og tildragelsene. Her forekommer ofte *møtets* spesielle kronotop. [...] Hamsuns *Landstrykere* er et litt spesielt tilfelle – her er veien erstattet av Norges kyst [...]. (2003: 24)

I vår sammenheng er litteraturviter Margaret Cohens Bakhtin-inspirerte fremstilling og analyser av maritime kronotoper av relevans, ikke minst hvordan hun fremhever måtene bestemte steder eller motiver preger handlingsforløp på (2006: 647ff). I likhet med Mørch peker hun på jevnføringen mellom veien og kysten, og anser ‘The Shore’ for å være én av seks maritime kronotoper som kan ses opp gjennom den engelske og franske roman-tradisjonen. Maritime kronotoper er utbredt i romansjangeren og artikuleres både som geografiske steder og topoi, hevder Cohen. Hun påpeker likheten mellom kystveien og Bakhtins vei-kronotop, hvis sosiale sammensetning ankommer fra ulike samfunnssjikt, og at disse gjerne møtes på slump: «On the shore, the scope of that social world expands from one society or even several societies to include people from all over the globe» (sst. s. 661). Dette er en produktiv, men mangelfullt drøftet anvendelse av begrepet, ettersom Bakhtin først og fremst er interessert i veien i den kontinentale (pikaresk)romanen. Bakhtin skriver at «et særdeles væsentlig træk ved ‘vejen’, som er fælles for alle de anførte varianter af romanen: vejen går gennem heltens *hjemland*, og ikke i en eksotisk *fremmed verden* [...] det er hjemlandets *sociale og historiske mangfoldighed*, der foldes ud og vises frem» (2006: 163). Et poeng for Bakhtin i utviklingen av veien som møteplass er nettopp hans insistering på at senere tider får nye «veier», altså møteplasser, så som slottet i den gotiske roman eller salongen i den franske realistiske roman (sst. s. 164) – eller kysten og dens møtesteder, kan det legges til, om det nå er strandkanten, en ferge eller et naust. Og når kysten er en vei i heltens hjemland, som i tillegg muliggjør forbindelser til alle andre av verdens kyster, blir også den en kronotop hvor «alt kan skje»: møter, utfordringer, nye allianser og retninger, medgang, motgang – og dermed drive handlingen videre til nye steder:

havner, åpne hav, ukjente øyer osv. Utover at romanen har tatt opp i seg og gitt uttrykk for et samfunns relasjon til tid, er det en kvalitet ved kronotop-begrepet at et samfunn kan avleses i bestemte epoker, samtidig som Bakhtin mener at kronotoper beholder sine grunndrag seg på tvers av historien, slik vei-kronotopen viser.

Kronotop kan i likhet med topos dermed sies å ha formelkarakter, men er i større grad et verktøy til å sammenføre og betone de enkelte topos tidslighet, *hva* som har preget dem som tidsenheter – og *hvordan* disse tidsenhetenes formelle trekk har satt spor i romanen, som er genren Bakhtin legger under lupen. Kronotop-begrepet skiller seg fra Curtius' topos-term i at det åpner for en tydeligere identifisering av en bestemt tids erfaringsrom, ikke fortrinnsvis tradering, i tillegg til at kronotop-begrepet synliggjør bestemte plotfunksjoner. Et poeng hos Cohen, er at kronotoper snarere gjenfinnes i litterære genre, fremfor i enkeltverk, noe som indikerer begrepets avhengighet av komparative analyser over et tidsspenn.

Meiner og Tygstrup har rettet oppmerksomheten mot hvordan Curtius' og Bakhtins begreper med hell kan bidra til å «orientere topologien mot konkrete – og prægante – historiske steder, og dermed til at forstå toposet som en litterær, formel og stilistisk, sedimentering af et karakteristisk erfaringsrom» (2017: 43). Når Jonas Lie med *Adam Schrader* skriver badestedet inn i den norske romanen, kan vi avlese dette som et symptom på en gitt tids tiltakende idealisering av kysten. Hundre år senere er badestedet passé, og badestranden er en kollektiv selvfølge. En analyse av badestranden i en senere moderne roman ved hjelp av Curtius' begrep kan slik gjøre oppmerksom på hvorvidt stranden peker tilbake på sider ved for eksempel Lies kanskje minst leste roman, eller den kan åpne for en utspørring om hvordan stranden er kommet til uttrykk litterært gjennom en historisk utvikling, slik som i denne avhandlingen.

Cohens identifisering av maritime kronotoper som 'skipet' og 'blått hav' kan anvendes for å analysere den norske sjøromanen, likeledes kan 'fiske' og 'fyret' kalles maritime kronotoper, som er karakteristiske for den realistiske og nyrealistiske romanen. Det betyr ikke at de enkelte kronotoper er avgrenset til tid og undergenre av romanen. Like fullt som det 21. århundres roman kan legge handlingen til et skip, kan en utflukt til stranden dukke opp i en 1800-tallsroman, men kronotop-begrepet gjør i stand til å tenke hvordan dette er unntak fremfor utbredt. Sjøromanen skrives inn i norsk litteratur på slutten av 1800-tallet, et tidspunkt hvor Norge er en av verdens ledende sjøfartsnasjoner. På 2000-tallet er skipseierskap, registrering, flaggtilhørighet, drift og bemanning såpass fragmentert at det å snakke om sjøfartsnasjon, blir vanskeligere, for ikke å snakke om en sjøroman som genre, slik den er fremstilt opp gjennom litteraturhistorien.

Et foreløpig eksempel på hvordan klassiske topos har fått et etterliv, finner vi i romanen *Doris* (2018) – som vi kommer tilbake til – med den muligens noe ironiske undertittelen *En sjøroman*, hvor det dreier seg om yacht-lystfart langs norskekysten. Det gir en inngang til å avlese hva Norge som kyst- og havland er i vår tid, opp mot hva det har vært. Derfor vil en undersøkelse av båten i romanen over et lengre tidsspenn kunne fortelle om dens samfunnsposisjon, hvilke roller og funksjoner den forvalter, og endelig hvordan båter og skip har satt avtrykk på ulike vis til ulike tider. Det er i en slik forbindelse Meiner og Tygstrup utdyper at:

De nye litterære topoi er i høyere grad udstyret med varierende mening som konsekvens af deres rolle i dagligdagen og i hverdagslivet. De nye oppfinnelser, institusjoner og medier med tilhørende materialitet og fenomenologi, verdi og prestisje, makt og konnotasjoner foranlediger nye *litterære* steder. Og selvom disse steder er nye, så fortjener de fint betegnelsen topoi, netop fordi de er fælles steder, delte og genkendelige, og dermed også udstyret med en art materiel doxa, som læserne uforvarende genkender og accepterer, som de så at sige lader sig overtale af. (2017: 44)

Denne avhandlingens kyst-topoi, båten, fiske, fyret, naustet og stranden, er ikke nye steder og praksiser, men i varierende grad innarbeide topoi i den norske kystlitteraturen som har avsatt litterære fotavtrykk. Som samlebegrep er topoi en ansats, gunstig for å ramme inn og utspørre disse fem varierende konstantene, mens kronotop-begrepet gjør oppmerksom på gitte tiders anvendelse av disse topoi og hvordan de fungerer litterært.

Denne avhandlingens metode er å knytte topos- og kronotop-begrepene sammen med Barthes' fremgangsmåte i *Comment vivre ensemble*. De utgjør til sammen det teoretiske og metodiske rammeverket. Topos-begrepet er overordnet teoretisk, men fungerer like mye som et innrammende begrep for de fem utvalgte kapitlene i del II. Kronotop-begrepet utgjør en del av denne rammen, som bistår med å identifisere hva slags oppmerksomhet som er kommet et litterært sted eller en praksis til del, i tillegg til at begrepet i enkelte analyser kommer mer eksplisitt til anvendelse. Barthes' fremgangsmåte for å undersøke et tema er modell for oppsett, fremstilling og sammenstilling av topoi, som også her fremstilles etter det Barthes har omtalt som den «tusenårige tradisjon som regulerer rekkefølgen i vårt alfabet. Slik unngås den rene tilfeldighetens list, som meget vel kunne ha skapt logiske sekvenser» (2000: 11). De fem topos har utkrystallisert seg fra de seks samtidsromanene som utgjør primærmaterialet, som fremstilles alfabetisk. Like fullt er det aspekter ved de fem kapitteinndelingene som åpenbart konvergerer. Det innebærer at et forhold som belyses i fiske kunne vært plassert i båten, og et

som trekkes frem i naustet kunne vært henvist til stranden. Romaner og kyster bryr seg lite klassifiseringer, det er litteraturforskerens lodd å sortere komponentene.

Hvert av de fem topos-kapitlene bygges opp med en kort innledning som kontekstualiserer toposen innenfor kystlitteraturen. Dernest følger en historisk del om det overordnede topos som lesningene plasseres i forlengelsen av. Det samtidslitterære korpuset har fått i gang en samtale om disse fem topoi, derfor trekkes det sammen med det korpuset kontrasterende veksler på et utvalg kystromaner fra litteraturhistorien, for med det å synliggjøre litteraturhistoriske endringer og konstanser i perioden 1870–2018.

Metodiske og empiriske avveininger

Med de utvalgte begreper og metode melder det seg spørsmål om hva en annen fremgangsmåte ville løftet frem bedre om den litterære norskekysten og potensielt frembragt av analytiske resultater. Hermed noen forsøksvise tilsvær.

Lesningene i de fem kapitlene i del II er relativt kontekstløse, det vil si at en passasjes plassering i en roman som helhet, utsigelsesposisjoner eller stilistiske grep i mindre grad vektlegges og kommenteres. Det er toposen, dets funksjonsmåte og historiske innhold, som står i fokus. Enkelte av kapitlene og lesninger innenfor disse legger allikevel til rette for scenelesninger, men her vil fortellerposisjonen fortrinnsvis være av sekundær interesse. Dette kan vurderes som en omkostning ved fremstillingsmåten. Topos-analysen etablerer en serialitet, en rekke med variasjoner over en topos som beveger seg på tvers av de enkelte verk, om enn oppsettet og innholdet sorteres noe ulikt innenfor de fem kapitlene, som disponeres forskjellig med henblikk på deres noe ulike historiske og estetiske kategoristatus. Lest med litteraturestetiske briller, kan dette synes lite tilfredsstillende, men vurderes her som en avveielse og et kompromiss, hvor for eksempel en narrativ analyse ville vektlagt andre aspekter.

For hva analysene av empirien angår, kunne det vært lagt større vekt på romanpersonenes tilknytning til steder og en bredere diskusjon opp mot demografiske utviklingstrekk på den seneste halvdel av 1900-tallet. Et fokus på endringer i tilgang på høyere utdanning, urbanisering, forandringer i næringsgrunnlag og sosiale strukturer i rurale strøk, ville kommunisert godt med Havlandet Norge-prosjektet. Her kunne en topos blitt kalt 'å vende tilbake'. Med en slik orientering måtte andre undersøkelsesaspekter vike og ressurser omdisponeres. Samtidig har en ambisjon vært å medtenke flere forhold utenfor de avgrensede topoi, både i tekstvalg og i analyser. 'Havnen' og 'øya' er to andre topoi som kunne vært fulgt. De er forsøkt ivaretatt i innledningen, fyret og stranden. Ambisjonen har hele tiden

vært å la romanempirien fra seks romaner levere materialet for analysene og åpne opp for en større kystlitterær samtale i hver topos. Det er romanene som skal fortelle om endringene i kyst-Norge, men de behøver både supplerende skjønnlitterært materiale og metodiske verktøy for å tre frem som fragmenter til topoi.

Et annet oppsett som ble lagt til side, var et fokus på de ulike norskekystenens uttrykk. Her kunne en undersøkelse vært orientert mot nord vs. sør eller ulike landsdeler til ulike tider. Det ville blitt en annen avhandling. Et forsett har derfor vært at undersøkelsen skal omhandle 'norskekysten' som sådan, uten regionale fokus, selv om et bevisst valg av representasjoner fra de ulike landsdeler kunne skapt en fyldigere og kanskje annerledes undersøkelse av hva 'kystlitteratur' kan være. Valgene slik de er foretatt er ment å svare til Havlandet Norges tematiske prioriteringer.

Tre andre oppstillinger med et annet tekstkorpus ble på et tidligere stadium vurdert. De tas med her for å vise avveiningene som er gjort underveis. Undersøkelsen kunne hatt et annet tidsspenn fremfor fokus og tyngde på den siste halvdel av 1900-tallet, som altså ble funnet å kommunisere best til Havlandet Norge. I så tilfelle ville en rekke andre romaner vært relevante, nær sagt selvinnskrevne. Når dette ble lagt til side, er det fordi analysene av de ulike topos, ved å trekke inn også eldre litteratur, like fullt viste seg å kunne synliggjøre lengre linjer og hvordan samtidens kystlitteratur står i forbindelse med en rekke kjente og mindre kjente verker.

En annen undersøkelse av det litterære kyst-Norge, kunne vært forfatterskapsstudier. Det ville kunne kastet lys over mange av de samme problemfeltene som denne avhandlingen håndterer, i tillegg til at det ville vært nærmere litteraturvitenskapens veletablerte objekter, så som forfatteres tematikker og stil, og således trukket tydeligere på fagets formalistiske og estetiske fundament. En slik undersøkelse kunne stilt opp ett forfatterskap og dets fremstilling av kystlivet på tvers av genre, en annen kunne vært flere forfatterskap med avgrensning til romangenren, en tredje kunne vært forfatterskap fra ulike landsdeler. Slike innramminger kunne åpnet opp for større bredde innen geografi og genre – og dermed også en annen analyse av det litterære kyst-Norge.

En tredje vei å gå følger delvis av det foregående forslaget, men kunne vært geografisk avgrenset med et lengre tidsspenn med Westphals geokritikk-begrep, hvor ett kyststed kunne vært undersøkt ut fra hvordan det er blitt representert, av ulike genre. Holder vi oss til romanen, kunne et eksempel være en analyse av det nordlige Trøndelag, fra Johan Bojer, over Olav Duun og Magnhild Haalke, til Carl Frode Tiller. Et annet kunne være et nordlandsk studium med flere genre, fra Petter Dass til Regine Normann, over Knut Hamsun og Andreas Markusson til Leif B. Lillegaard. Et tredje kunne vært en studie av den litterære Jær-regionen, fra Alexander L.

Kielland og Arne Garborg til Arild Rein og Johan Harstad. Alle disse fremstillingene ble vurdert, men altså valgt bort fremfor det foreliggende.

Verken Curtius, Auerbach, Barthes eller Bakhtin begrunner valg av empiri annet enn at vi forstår at den er deres kompetansefelt. Det minner om at de arbeidet etter andre krav enn en litteraturforsker gjør i dag. Eller er det slik? Må vi ikke fremdeles velge noe fremfor annet? Som i alle litteraturvitenskapelige analyser kunne også andre verk vært trukket frem. Det følgende er en inngang til å svare på hvorfor de seks romanene er valgt.

Litteraturviter Eirik Vassenden har bemerket at begrepet 'samtidslitteratur' er temmelig nytt, om enn samtidfølelsen ikke er det. For litteraturvitenskapen er samtidslitteratur et studieobjekt som muliggjør å «yte et umiddelbart forståelig samfunnsmessig bidrag» (2007: 368ff). At romanene handler om vår levetid, er et hovedpoeng for valget av de seks samtidsromanene. De sammenhenger og temaene som Havlandet Norge-prosjektet arbeider med, har vært retningsgivende, gitt ledetråder og vært til inspirasjon for valgene. Det innebærer at samtidslitteratur her studeres på enkelte andre premisser enn hva andre kanskje ville gjort. Materialet er funnet ideelt av den grunn det både kommuniserer til Havlandet Norge, de er samtidsromaner i den forstand at de nær alle er utgitt på denne siden av millenniet, handlingene foregår ved ulike kyststrekker, og de har alle tatt opp i seg endringer ved kysten i forskjellig grad siden 1945. Slik blir utvalg og fravalg også bestemmende for hva avhandlingen kan si om den norske kystens topoi.

De seks romanene er støpt i den vide realistiske sjangeren, og tar oss med til forskjellige kyststeder; geografisk variasjon og utstrekning er forsøkt ivaretatt, dog uten at dette kan gjøres fyllest. Derfor tar de ulike topoi altså sikte på å dekke allmenne trekk for kyst-Norge og de historiske forhold de knytter an til. Til sammen og med bevegelige overlapp muliggjør romanene å kaste lys over og trekke opp forbindelser ved kystens konstans og bevegelser, særlig for den siste halvdel av 1900-tallet.

Tekstkorpus

I *Comment vivre ensemble* tar Roland Barthes utgangspunkt i kjente forfattere og verk: Palladius, Zola, Gide, *Trolldomsfjellet* og *Robinson Crusoe*. Barthes peker selv på det subjektive ved utvalget, som stammer fra hans egne preferanser (2013: 13). Hans utvalg har virkningshistorier og kulturell status som vanskelig kan sidestilles med denne avhandlingens roman-empiri. I tillegg er utvalget her foretatt spesifikt med henblikk på tema, bred lesning og

orientering samt utgivelsesår og tidsrom for handling. Som vi husker Barthes presiserte, er det ikke sikkert alle romanene har like mye å tilby undersøkelsen. Det tar også vi med oss.

I det følgende presenteres de seks samtidsromanene som har den primære analytiske interessen. Ingen av dem eller forfatterskapene har vært eksplisitt gjenstand for akademisk interesse. Deretter presenteres kort de øvrige skjønnlitterære verk som trekkes inn i topos-analysene og som ikke introduseres i kapitlet 'Kystlitteratur. Riss til en begrepsavklaring'. Til slutt presenteres et utvalg historisk sekundærlitteratur avhandlingen støtter seg på.

Brit Bildøen: *Landfastlykke*. Fra øy til fastland og fra ferge til bro

Hovedpersonen Mona i *Landfastlykke* (2001) bor i Oslo. Der opplever hun en personlig krise, og for å lete opp fast grunn i tilværelsen, vender hun tilbake til hjemstedet, Fårøy, på Mørkekysten. Tilhørigheten til hjemstedet oppgraderes i møte med de endringene øya står ovenfor: Ferga som forbinder øya til fastlandet skal legges ned til fordel for bro, og med det legges det til rette for utbygging av ny industri på barndommens lekeplasser. Får øya med broforbindelsen sin kystidentitet redefinert?

Den tilbakevendte Mona kontrasteres opp mot den bofaste barndomsvennen Live og hennes familie, i tillegg til et perspektiv utenfra i form av loggføring i en dagbok. Ved to lengre passasjer fører en av brokonstruktørene som arbeider på øya dagbok, og gir således en tredje vurdering av stedet. Han er den fremmede utenfra, som ikke har en etablert tilknytning til stedet, men som ønsker å gi noe til det i form av visjoner og kompetanse som brobygger. Ved hjelp av dette grepet unngår romanen både å karikere og svare, men viser heller frem hvordan ulike syn på stedsutvikling oppstår, hva som ligger bak forskjellige motivasjoner, private som profesjonelle, og hvordan mindre steder med stor betydning for den enkelte påvirkes av nasjonale utviklinger. Sett bort fra dagbok-delene, er romanen fortalt i tredjeperson.

Under det tre uker lange oppholdet på Fårøy tar Mona gradvis innover seg endringen som foregår. Hun tenker tilbake på barndomsepisoder, og reflekterer over tre faktorer som gjør at oppvekst på stedet i dag vil være annerledes enn hva hun opplevde: fiskeriet, broen og offshore-næringens ringvirkninger på land.

Går det spekkhoggarar gjennom sundet enno? undrar Mona. Får ungane til Live oppleve slikt som eg opplevde da eg var lita? Eller har trålarane snurpa med seg så mykje av fisken at dei store dyra ikkje lenger finn noko å jage her inne i fjordane? Og kva skjer no når brua står planta på sine gigantbein og kastar gigantskuggen sin utover sjøen? Eller dersom gigantslangen frå gassfelta finn det for godt å velte seg i land nett her? (2001: 113f)

Endringer i fiskeriene har kommet til å få ringvirkninger som gjør at Monas erfaringer fra oppveksten ikke vil gjenta seg, broen gjør at øya blir øy på en ny måte, og barn som nå vokser opp på stedet, må forholde seg til en industri som skal utfoldes på en strand som har vært lekeplass i barndommen. Stedet preges over tid av nasjonale endringer som forgrener seg, hvor det gigantiske oppleves å ta bo i det lokale, som dermed tilknyttes omverden på en mer omfattende måte enn tidligere. Romanen utforsker hvordan mindre kystsamfunn må tilpasse seg nye næringer og demografiske problemstillinger, og hvordan det oppleves at verdenen fra barndommen forsvinner i strukturendringens navn. *Landfastlykke* er relativt stedsspesifikk, men mange av de utbyggingsprosjektene langs kyst-Norge som har foregått før og etter at den kom ut, gjør at romanen kan sies å peke mot allmenne erfaringer av stedsendringer, og hvordan individer er knyttet opp mot steder som oppleves å forsvinne.

Litteraturviter Jan Inge Sørbo har bemerket at Bildøen (f. 1962) «har ein eigenarta, lågmælt og samtidig finurlig språktone, langt frå dei melodramatiske tilløpa ein kan finna i somme av familieromanane kring tusenårsskiftet» (2018: 537). Den balanserte, presise stilen kan merkes i *Landfastlykke*, blant annet ved at Monas tilhørighet til hjemstedet er ambivalent. Det tar tid innen hun gjenser oppveksthjemmet, og ferga som skal forsvinne har opprettholdt en distanse til hjemstedet; og med broen kan ikke lenger fortiden holdes på den tilvante distansen. Dette preger tonen i romanen. Og hva med tittelen? Vi leser i romanen at de fleste på øya ikke har noe imot brobyggingen og utviklingen som foregår, selv ikke fergepersonalet, kun noen ferierende. Tittelen synes ved første øyekast breddfull av ironi, men fordi romanen viser frem mange av de sammensatte forholdene et lite samfunn står overfor, kan den også sies å advare mot en slik tolkning, ettersom romanen synliggjør prosesser mange deltar i og responser på forandringer i kyst-Norge, der tross alt de aller fleste på øya Fårøy ønsker endringene velkommen. Slik sett kan det være en advarsel mot å gjøre narr av videre utvikling for dem som ønsker å ha sine hverdager på mindre kyststeder også i fremtiden, og ikke kun ha stedet levende som minner. *Landfastlykke* er Bildøens fjerde roman, og leverer empiri til kapitlene båten og stranden.

Oddmund Hagen: Utmark-trilogien. Eksistens. Endring. Erindring

Trilogien består av de selvstendige romanene *Utmark* (1996), *Stemmer, steg. Ein drøm* (2002) og *Vinterbarn* (2007), som like fullt kan leses og forstås i forbindelse med hverandre. De har alle den samme igangsettende faktoren, nemlig at en person ankommer sin barndoms hjemsted

ved et lite kyststed på høsten, til et hus som står tomt. Flere tidsdimensjoner løftes eksplisitt frem. Fortelleren søker å være nær sin egen barndom og oppvekst, og leter opp fra minnet årsakene som gjorde at bestemte livsretninger ble valgt ut. Han forsøker å fange opp det som inntil nå har glippet, men som det fremdeles kan blas frem skjulte sider fra, og som kan være til hjelp i den eksistensielle bakevja han forsøker å finne vei ut av. I løpet av de tre tilbakevendinger arbeides det med disse problemene, hvor de mange tilbakeblikkene viser lengre tidsspenn, sågar til generasjonene før ham. Dermed er det på samme tid mulig å identifisere hvordan barndommens sted endres – før og etter oppveksten, men også i tiden mellom de tre tilbakevendinger som fremstilles i hver av romanene. Det dreier seg om overgang fra primærnæring i form av gårdsdrift til mislykkede forsøk med oppdrettsanlegg, og over til sekundære og tertiære næringer som hytteutbygging og turisme. Utviklingen er kanskje nødvendig for stedets opprettholdelse, men det går på bekostning av hovedpersonens identitet og tilknytning til stedet.

Litteraturviter Øystein Rottem har skrevet om Hagen (f. 1950) at øya Hemnskjela ved Trondheimsleia er hans gjentakende litterære kulisser, og at «det voksne menneskets uløselige bånd til barndom og hjemstavn er hovedmotivene i hans forfatterskap» (1998: 646). Hagen selv gir ikke navn til stedet han skildrer i romanene, og skriver i et etterord til en samlet utgave av trilogien om denne anonymiseringen at det «gir teksten eit meir allmenngyldig preg, handlinga kan skje kor som helst, det frigjer teksten på ein måte som skaper større gjenkjennings-effekt hos lesarar som verken kjenner forfattaren, miljøet eller dei personane han skriv om» (2007: 305). Poenget er viktig, siden Hagen her eksplisitt fremhever at måtene endringene som har foregått og foregår på stedet, kan si noe generelt om endringer i kyst-Norge, og peker på hvorfor trilogien er valgt ut som primærmateriale for denne avhandlingen.

De tre romanene er forbundet i tid og sted og har overlappende problemstillinger og temaer som berører eller opptar fortelleren: stedsidentitet, tapserfaring, barndomsminner og fremmedgjøring som følge av endringer i omgivelsene. Dette må være en årsak til at den første av de tre romanene har fått gi navn til en helhet: betydningen av oppvekststedet og fortellerens nære forbindelse til dette. Dette har også Sørbø knyttet an til i en kommentar til Hagens forfatterskap, nemlig at det er «landskapet i eksistensiell tyding som kjem i fremste rekke» (2018: 486). Sørbø trekker en linje til «nokre av Vesaas sine etterkrigsromanar, der landskapet heile tida skifter mellom å vera gjenkjenneleg norsk landskap, og å vera ein nifs kulisser for eit underliggjande drama» (sst. s. 487). Der de to første romanene i trilogien er observerende og eksistensielt undersøkende, er den siste mer eksplisitt i sin fortvilelse og sinne mot strandutbygging og turisme. Om stedskulissen gir assosiasjoner til Vesaas, viser imidlertid stilen og

tonen slektskap til Knut Hamsuns vandrertrilogi. Der går de to første romanene *Under Høststjernen* (1906) og *En vandrør spiller med sordin* (1909) lavmælt og observerende for seg, mens i *Den siste glede* (1912) ser fortelleren ingen grunn til å holde tilbake, og slipper løs forargelsen mot det som foregår rundt ham. En kikk på trilogiens tre epigrafer antyder også en slik overgang: *Utmark* og *Stemmer, steg* har sitater fra Elias Canetti om eksistens og sannhetssøken, mens *Vinterbarn* har som motto den kjente passasjen fra Matteusevangeliet hvor Jesus velter pengevekslernes bord og beskylder dem for å gjøre bønnens hus til en røverhule.

Romanene har en forteller i annen person, det vil si at jeget snakker til et du, altså har fortelleren en samtale med seg selv. Det er ikke et utbredt fortellergrep, men skaper her en intensitet, som sammen med repetisjoner og lange setninger skaper en karakteristisk stil og tone. Denne intensiteten er det mulig å spore fra Jon Fosse, en forfatter Hagen velvillig innrømmer å ha vært inspirert av, og som Rottm også bemerker påvirkning fra (1998: 650). En annen av Hagens «husguder» omkring tiden han skrev trilogien, var Thomas Bernhard, en forfatter hvis hovedpersoner også er observatører av sosiale miljøer, og ofte har et sydende sinne på jevn kok, et grep som kommer tydeligst frem i siste roman i trilogien (2007b: 309). Sørbø betegner at stilen er «lyrisk, andpusten og uroleg, blir fanga heilt inn av heltens tikkande uro, heilt ned i setningsbygning og teiknsetjing» (2018: 486). Foruten forbindelsen til Fosse peker Rottm på at *Utmark* hører «definitivt hjemme blant høydepunktene i 90-tallets prosa» (1998: 650). *Vinterbarn* er Hagens femte roman og attende utgivelse, som også teller diktsamlinger, novellesamlinger og bøker for barn. *Utmark*-trilogien leverer empiri til alle kapitlene i del II.

Agnar Lirhus: *Liten kokebok* – eller hvordan leve i samspill med naturen

Liten kokebok (2016) er i omfang en roman på 130 små sider. Den er ikke kapittelinddelt, men har avsnitt på omtrent én side, noen ganger kortere og med prosadiktets form og stil. Fremfor å ha et episodisk eller kausalt plotforløp, har romanen en mer åpen struktur, hvor fortellingen forflytter seg i tid og sted med årstider, måneder og blomstringer. Romanen kan dermed sies å gjøre naturen til navet i plotet, et grep som kan ses i forbindelse med formalismens begrep om underliggjøring og i forlengelsen av den modernistiske oppløsningen av plot, på tross av romanens for øvrig realistiske handlingsunivers.

Hvordan skal romantittelen forstås? Omslaget gir en inngang: Forsiden er delvis blå over matt sort bakgrunn med omriss av en hummer. Baksiden er delvis grønn over matt sort

bakgrunn med omriss av en plante, og i bokryggen forenes de to fargene sammen med tittelen. Konkret forstår vi at den handler om livet i havet og livet på jorden. Velger vi å tillegge tolkningen en symbolsk dimensjon, kan den mørke bakgrunnen forstås som en kontrast til de friske fargene, og videre hvordan romanen viser frem en forhandling mellom en fargerik og en øde-lagt jordklode.

Hovedpersonen – «han» – er alenefar til to døtre, som han stadig tar med på høsting av naturens grøde, enten det er bær fra egen hage, sopp fra skogen eller hummer og torsk fra sjøen. Er det en kystroman? Ja, i den grad *Landfastlykke* og Utmark-trilogien også er det. Romanen omhandler kystforhold, men foregår også på andre lokaliteter og ikke minst omhandler den andre problemer. Med sin særegenhet viser *Liten kokebok* frem et kyst-Norge som også finnes i hverdagen, imellom alt det andre, hverdagens rutiner, opp- og nedturer. Romanen kan synes å karikere den grønnsaksdyrkende hipster som må kjøpe ekstra frysere for den høstede grøden, men tilsynelatende kun på overflaten; for like fullt skrives det inn bekymringer om fuglens næringsgrunnlag fra sjøen, oppdrettet fisk og plastikkøyer i havet, bekymringer som søkes forenet i naturens sammenhenger og familiens i denne igjen.

Liten kokebok er Agnar Lirhus' (f. 1978) femte roman. Han har tidligere lagt to romaner til kyststeder, som innehar aspekter vi tar med til to topos-analyser. *Til øya* (2006) er en roman med en sirkelkomposisjon som handler om en mann alene på en fyrstasjon, menneskets utvikling fra havdyr, og om flukt fra krig og vold. I kapitlet om fyret skal vi stifte bekjentskap med romanens første del, som omhandler den navnløse hovedpersonens opphold på en fyr-øy, preget av rutine og monoton. *Historien om oss* (2013) er en idéroman som tar tempen på Norge på 2000-tallets første år, hvor individet ses i lys av nasjonale ideologiske forflytninger, med familieetablering i en tid med post-nasjonal krigføring. Det aspektet ved romanen vi skal oppholde oss ved i strand-kapitlet, er hovedpersonens etablering med familie på sitt oppvekststed ved stranden, hvordan gjensynet med stedet gir oss tilgang til sider ved hvordan denne stranden har endret seg i tiden etter 1945, noe som peker mot endringen av stranden som sosial arena på 1900-tallet. De tre Lirhus-romanene leverer empiri til kapitlene fiske, fyret og stranden.

Tina Åmodt: *Doris. En sjøroman. Norskekyten som feriested i et nytt årtusen*

Doris (2018) er både navnet på romanen, på den fjortenårige hovedpersonen, og på en noenog-femti-fot lang yacht, som fungerer som feriested langs vestlandskysten noen julidager i år 2000. Handlingen strekker seg over noen få dager, i tillegg rulles det opp mange brikker og

episoder fra familien på tre sin historie, og romanen fremstiller flere tidsforhold og sider ved fritidssjølivet som angår far, datter og mor. «Doris» legger til i havner og ankrer opp på skjærgårdsplasser på kyststrekket langs Sørlandet og Sør-Vestlandet. Dermed gir romanen et mangesidig uttrykk for hva båtliv ved norskekysten er erfart og uttrykt som ved 2000-tallet.

Undertittelen inviterer videre til å undersøke i hvilken grad romanen kan tenkes å stå i forbindelse med og i forlengelsen av en undergenre som sjøromanen, og med det utgjøre en kommentar til hva en slik genre kan være i dag. En rekke innarbeidede maritime steder og topoi fremstilles i romanen, enten som overleverte forestillinger eller som steder ved kysten: havnen, mytteriet, flaskeposten, pirateriet, den flygende hollender, forliset, sjøsyke, fyret og stranden. Tilstedeværelsen av toposene plasserer romanen i en maritim-litterær tradisjon. Samtidig kan *Doris* på mange måter sies å være en kartlegging av det senmoderne kyst-Norge innaskjærs: bading fra båt, solbrenthet, smertefulle møter med brennmaneter, nudisme, utflukter og vannski-kjøring. Dermed forskyves også flere av de innarbeidede kjennetegnene ved sjøromanen. De mange sider ved båtlivet, selv i form av ferie, har ikke lenger fortrinnsvis preg av eventyr, men av hverdagslighet.

Fortellerstemmen er tredjeperson, men det anvendes mye fri indirekte stil, noe som gjør at vi kommer tett på romanpersonene, i første rekke Doris. Tonen i romanen er behersket, og evner å være reflekterende, kritisk, satirisk og alvorlig, ofte med kort avstand mellom valørene. *Doris* er Tina Åmodts (f. 1985) andre roman og tredje utgivelse, og leverer empiri til kapitlene båten, fiske, fyret og stranden.

Øvrige skjønnlitterære verk

Det er korpuset over som har motivert de fem topos-analysene. Utover de seks samtidsromanene trekkes det i analysene altså også inn empiri fra litteraturhistorien, fortrinnsvis fra dem vi skal se i kapitlet 'Kystlitteratur. Riss til en begrepsavklaring'. Utover det opptrer flere romaner, én kortfortelling og ett langdikt. Hvorfor de anvendes, gis av den topos de plasseres i, og grunnen til at de ikke presenteres utførlig, er at de opptrer i kun ett topos-kapittel. De utgjør større eller mindre deler av analysene. For å danne et mer utførlig bilde av korpus nevnes de for ordens skyld i all korthet. Petter Dass, *Nordlands Trompet*; Amalie Skram, *Forrådt*, *To venner* og *Lucie*; Hans Geelmuyden, *Åpent hav*; Nordahl Grieg, *Skibet gaar videre*; Lars Ove Seljestad, *Fjorden*; Edvard Hoem, *Kjærleikens ferjereiser*; Carl Schøyen, «Mot havvaaren»; Lars Lenth, *Brødrene Vega*; Kjell Askildsen, *Omgivelser*; Morten

Bjerga, *Fyrtårnet*; Gunnar Larsen, *I sommer*; Axel Jensen, *Line*; Johan Borgen, *Lillelord*; Jon Fosse, *Naustet*.

I tillegg skal det begrunnes hvorfor Virginia Woolfs *To the Lighthouse* opptrer i fyrkapitlet og Jane Austens *Sanditon* i kapitlet om stranden. At de dukker opp utenfor det ellers norske romankorpuset, skaper en asymmetri i forhold til de tre andre kapitlene. *Sanditon* er ikke gjenstand for analyse, men benyttes for å illustrere en historisk utvikling som er relevant for den videre analysen av stranden. Det kan telles opp mange sjøromaner som kunne vært gjenstand for analyse i båt-kapitlet, og det finnes noen om fiske som er internasjonale klassikere, men få romaner om noen som *To the Lighthouse* forener i den grad det estetiske, symbolske, praktiske og hverdagslige i det konkrete motivet fyr. Slik sett ville det vært rart å sett forbi den i en analyse av fyret som topos.

Historieverk

Valg av historiske kilder er foretatt etter skjønn. En historiker vil kunne peke på utelatelser eller svake valg, men dette er ikke en historiefaglig avhandling. Det betyr ikke at historiefaget ikke er viktig samtalepartner i en litteraturvitenskapelig avhandling, men det vil ikke være det primære.

Historikeren Alain Corbins *Le Territoire du vide. L' occident et le désire de rivage*. (1988; *The Lure of the Sea. The Discovery of the Seaside in the Western World 1750–1840*, 1994) kan betegnes som en nyere kulturhistorisk klassiker. Det er et historieverk som analyserer hvordan bruken av kysten endres, primært i Europa, i perioden 1750–1840, fra å være et sted å frykte til et sted å nyte. Verket har lagt føringer for videre forskning på kystkultur og stranden, om enn den av tidsbestemte årsaker ikke er like viktig i dette arbeidet.

Landskapshistorikeren John R. Stilgoes *Alongshore* (1994) handler om betraktninger om kystens steder og praksiser, fortrinnsvis amerikanske. Like fullt behandler Stilgoe mange fenomener det er relevant å trekke vekslers på også i en studie om norske forhold, for eksempel navngiving, fremveksten av forskjellige kyststeder samt ulike sosiale forhold.

Historikeren John R. Gillis og hans *The Human Shore. Seacoasts in History* (2012) plasserer seg på flere områder i forlengelsen av både Corbins og Stilgoes bøker. Gillis har utblikk fra USA, men opererer med et globalhistorisk utsyn. Videre går Gillis i dialog med både samtidig etnografi, humangeografi, antropologi, filosofi, litteraturvitenskap og velkjente litterære tekster tilknyttet den vestlige tradisjon. Interessant å bemerke er at Gillis' verk er tatt i bruk i litteraturvitenskapen, i David Trotters *The Literature of Connection* (2020).

Fembindsverket *Norges fiskeri- og kysthistorie* (2014) er valgt ut fordi det er omfattende og rikt på perspektiver, både tematisk og i tidsutstrekning, fra helleristninger til havbruk. I tillegg er det det nyeste av sitt slag. Hovedredaktør er historiker Nils Kolle, og av den grunn refereres etter sitatene til 'Kolle 2014 a, b, c' osv., men de ulike bindene er i øvrig skrevet av en rekke historikere med ulik spesialkompetanse. Noen steder hvor det er hensiktsmessig å trekke frem eller indentifisere enkeltforfattere, er det gjort for å lette lesningen. Valget av historieverket som en vesentlig kilde kan kritiseres, men det kunne også et valg av for eksempel Svein Molaugs tobindsverk *Vår gamle kystkultur* (1986), som bind en og to av *Norges fiskeri- og kysthistorie* refererer til. Av den grunn er det seneste verket valgt som støttelitteratur, om enn det ikke kan utelates at Molaugs verk kunne supplert undersøkelsen og frembragt andre resultater. Vekten på «gamle» gjør i alle tilfeller synlig hvorfor dette ikke var det umiddelbare valg for å undersøke nyere utviklingstrekk ved kysten.

Ut over disse fire verkene, føres det i alle kapitlene dialog med en vifte andre kulturhistoriske og litteraturvitenskapelige studier og analyser.

Hva er en kyst?

I det følgende spør vi hva en kyst er og kan forstås som. Vi starter med å se nærmere på kystens benevnelser og dens etymologi. Dermed beredes grunnen for en undersøkelse av hvordan kysten er en grense, fysisk som kulturelt og fenomenologisk. Hensikten er å kaste lys over hvordan kysten som en grense er en opparbeidet litterær topos, og videre hvordan kysten i egenskap av å være et landskap og kulturhistorie kan forstås som en palimpsest. Kapitlet avrundes med et avsnitt om de norske kysters geologiske og kulturhistoriske karakteristikk.

Kyst og etymologi

Kyster utgjøres av komplekse fysiske rom. De betegnes og beskrives ved hjelp av et varierende vokabular som har vært gitt som navn på mange av de praksiser og skikker som knytter seg til bruken av dem. Etymologisk stammer ordet 'kyst' fra det latinske 'costa', som kan oversettes med 'ved siden av noe', slik som 'ved siden av land'. Engelsk anvender både 'coast' og 'shore'. Og selv om sistnevnte også kan bety 'strand', oversettes begge til norsk med 'kyst'. 'Bredden' har også maritimt opphav: «Ordet 'bred' kommer af 'bord', der oprindelig betyder *planke* eller *bræt*, og bruges om skibets sider (styrbord og bagbord, hvor man kan falde over bord). Det er det ord, der er roden til det almindeligste engelske ord for landegrænse, nemlig 'border'. Her ses landets grænser altså som skibssider» (Fink 1992: 16). Begrepenes semantikk og varierende anvendelser til ulike tider og forskjellige kulturer preger hvordan vi tenker om og forholder oss til et sted som 'kysten'.

Portugisernes 'praia' røper hvordan kysten er nært tilknyttet et tidlig stadium av landets erobreridentitet, slik det gjenfinnes i åpningen av eposet *Os Lusíadas* (Lusiaden, 1572): «As armas e os Barões assinalados, / Que, da Ocidental praia Lusitana, / Por mares nunca de antes navegados, / Passaram ainda além da Taprobana».⁶ 'Praia' oversettes i dag til 'strand', mens

⁶ «Tapre, utrustede menn, / satt seil fra Lusitanias kyst, / for hav ingen før hadde ferdes, / forbi Taprobana og videre».

for Luís Vaz de Camões henspeiler «praia Lusitana» på Portugal selv (Sletsjøe 1969: 89). Den lusitanske kysten er Portugal, og Portugal er kyst, altså en synekdoke for nasjonen og avreisestedet for menn som skal ut på verdenshavene og til fremmede kyster. 400 år senere identifiserer Portugal seg fremdeles med kysten, men da er den ikke primært avreisested for portugisere, men et ankomst- og rekreasjonssted for tilreisende turister.

Litteraturviter Knut Ove Eliassen har pekt på hvordan to andre språk har anvendt ‘strand’

for å betegne sonen mellom fast land og omskiftelig hav. *Beach, shore, littoral, strand* eller *the seaside*, er ikke synonymer; de betoner forskjellige fysiske former og forskjellige bruksmåter, altså forskjellige realiteter. Det samme gjør franske termer som *rivage, plage, greve* og *estran*. *Grève* betegner således en strand velegnet til å trekke opp skip, men samtidig også grusen den består av (*grèvier*). Strender er slik både fysisk realitet og kulturlandskap. (2020: 186)

De mange benevnelsene av kysten kommer fra ulike tiders daglige virke, og de fortidige termene blander seg med hverandre. Lanskapshistoriker John R. Stilgoe har foretatt en plausibel observasjon når det gjelder språket kysten møtes med: «Without a solid vocabulary, without a vocabulary accepted by lexicographers and easily learned before arrival, newcomers in the place find themselves not only lost for words but ignoring items of importance» (1994: 7). Slik kan en lokalbefolkning holde seg med et annet vokabular enn den tilreisende, turistsjargongen kongruerer ikke nødvendigvis med en tradisjons eller kulturs historisk situerte eller praksisbundne termer. Det kan bidra til misforståelser og tapte muligheter for begge parter.

Vil «the shore», «seashore» eller «sea-coast» duge som benevnelse for det 21. århundre, spør Stilgoe, eller kommer andre termer til å forandre hvordan vi snakker om og forstår kysten? (sst.) Det er en relevant problemstilling dersom vi tar i betraktning det forrige århundres betydelige endringer innen næringsliv, turisme og økende bosetning langs verdens kyster, men også skjerpene oppmerksomhet og kunnskap om økologi og tiltakende bevissthet om stigende havnivåer. John R. Gillis og Franziska Torma minner i fellesskap om at kysten før 1700-tallet kunne omfatte et stykke innover land og øyer utenfor. Uten menneskelig innblanding er kysten porøs og i konstant endring, «a fluid frontier». Når kystene og oppfatningene av dem endrer seg, forsøkes begrepene også å tilpasses. ‘Flytende grense’ blir neppe en allmenn term, men signaliserer en oppdatert oppmerksomhet om at kysten forstås som en sammensatt arena.

Det er verdt å bemerke at biologisk utgjør kysten noen av klodens mest rikholdige steder. Med et begrep fra den britiske biologen Alfred Russel Wallace benevner de to historikerne for øvrig dagens kyster som *ecotones*, det vil si et sted hvor to eller flere økosystemer møtes (2015: 8f). La oss se hvordan oppdagelsen av flere økotoner på samme sted kan erfares, her et fra et barns blikk. Palle Fischer har i romanen *Den store badedag* (1980) skildret en strandutflukt i mellomkrigstidens København, hvor unggutten Gustav blir sittende ved forstranden «lige hvor sand og vand mødtes» og for første gang observerer, identifiserer og tar imot inntrykk fra strandens økotoner:

Med et blev jeg opmærksom så jeg dirrede: der skete en hel masse lige for øjnene af mig. Lige i vandkanten pilede nogle små, næsten gennemsiktige fisk af sted, jeg rykkede lidt nærmere, jeg stak tøvende en finger ned i vandet, væk var de. Der var også andre små dyr, de stod stille, de bevægede sig i ryk, pludselig var flere af dem et helt andet sted end før. (1980: 98f)

På Gustavs første strandtur er det så mye annet som har gjort krav på oppmerksomhet; de mange menneskene, iskremboden og pissoaret, men når han setter seg ned, fremstår økotonene foran øynene hans, helt ulikt den menneskelige vrimling som foregår lenger oppe på strandbredden. Etter forbauselsen ved å oppdage alle disse formene for liv, er hans neste impuls å fange smådyrene og klemme dem flate, «nu sprang de ikke mere, det var mig der bestemte over dem» (sst). Etter å ha lært å beherske og herske over det mylder av liv han uforvarende oppdaget fremfor seg, vender Gustav blikket, og får i sin naive oppdagelse av stranden øye på nok en økoton med andre livsformer:

Også strandbredden var fylt med små dyr, opdagede jeg, de hoppede og sprang, der var hele skyer af dem nogle steder, jeg klappede hænderne sammen, nogle af dem fik jeg mast. Der var også nogle dyr som var anderledes, de boede i det våde sand lige i strandkanten. Når der kom en lillebitte bølge blev de grebet af bølgen, de blev snurret rundt, de prøvede på alle måder at komme til at sidde fast igen. Men når det endelig lykkedes kom der en ny bølge, igen blev de hvirvlet rundt, jeg stak en finger ned, jeg anbragte sådan et dyr på det tørre sand, men det ville ikke være der, det gav sig til at krybe ned mod det våde, arrigt satte jeg det op i sandet igen, igen begynte det at krybe ned mod det våde, det var dér det ville være, det kunde lide at blive snurret rundt af bølgerne, det var ikke som os andre, de dyr var ikke som os andre, det var underligt. (sst.)

Passasjen illustrerer på eksemplarisk vis det naive menneske som ikke forstår naturen og dens prosesser. Den unge gutten forsøker å yte «hjelp» ved å omplassere dyret fra vått til tørt, men

intensjonen går ikke overens med deres biologiske instinkter og levemåter. Gjennom barnets blikk og vurderinger fremstilles det hvordan vi mennesker intervenserer ved å mestre, flytte om på og fjerne det som ikke passer, behager oss eller som vi bare vil teste ut, om enn her i liten skala. Mer overordnet enn Fischers detaljerte utsnitt, påpeker Gillis og Torma at menneskelig inngripen fra 1800-tallet av i form av industrialisering og kartlegging tok til å adskille land og vann og tok snarere form av antroposentrisk klassifisering. «Coasts lost the quality of a margin and became an edge. In the process, they lost their hybridity, biodiversity and ability to renew themselves through the natural actions of the tide and wind» (2015: 8f). Oppdatert begrepsliggjøring vitner om hvordan vi forholder oss til kysten, og ut fra en gitt tids viten og tilfang av begreper etablerer skiftende relasjoner til og forståelser av kystens kompleksiteter.

Kysten som grense

Jurij Lotmans begrep *semiosfære* kan forstås i en konkret forstand, som betegnelse på distinkte tekstlige diskursive felt, nasjonalspråk eller kulturer, men kan også anvendes for en undersøkelse av hva slags kulturelt gjenstandsfelt en grense som kysten er og kan forstås og tenkes som. «Begrepet grense er tvetydig», hevder Lotman. «På den ene siden deler det, på den andre siden forener det. Det utgjør alltid grensen til noe annet og tilhører følgelig begge grensekulturer og begge tilgrensende semiosfærer på en og samme tid. Grensen er tospråklig og flerspråklig» (2008: 102). I tredje og siste strofe i diktet «Lovers on Aran», som peker på de myteomspunne Aran-øyene utenfor vestkysten av Irland, spør Seamus Heaney «Did sea define the land or land the sea?» (1966: 47). Allerede i verbet finner vi en *avgrensning*. Et forsøksvis svar er at kysten er en grense bestående land og vann, med både hver sine og samlende begreper, historier og kulturer. Mosambikiske Mia Couto har fremstilt sider ved denne kompleksiteten i romanen *Søvngjengerlandet* (1992). Den unge fortelleren kontemplerer over hvordan han står i forbindelse med sitt forbilde, Surendra, som har indisk opprinnelse:

Vi her på kysten var ikke beboerne på et kontinent, men et osean. Jeg og Surendra hadde samme fedreland: Indiahavet. Det var som om alle historiens tråder foldet seg ut over det veldige havet, eldgamle møster hvor blodet vårt var blitt blandet. Det var derfor vi kunne sitte så lenge og fortape oss i havet: Der fantes våre felles forfedre, der drev de hit og dit uten grenser. (1994: 27)

Havet er hos Couto et medium som knytter kystenes nasjoner og mennesker sammen. Her oppfattes ikke havet som en grense, et hinder eller en sperre, det er tvert imot en åpning, forbindelse og mulighet som kysten *i egenskap av å være grense* legger til rette for.

Filosofen Hans Fink har i en undersøkelse av grense-begrepet belyst det *liminale*, etter det latinske 'limen'

der betyr *tærskel*, *dørtrin* eller *overligger over en dør*. Det er roten til 'liminal', *det der vedrører overgangen fra et område til et annet eller fra en tilstand til en anden*. Det er overgangsritualernes særlige rum. Her udgør grensen en selvstendig grænsezone, et mellomrum, et ingenmandsland midt i mellom de adskilte områder, og den adskiller ikke ved at forhindre grænseoverskridelse, men netop ved at formidle overvågede og symbolsk markerede overgange. Herved forbindes de to områder, uden at der sker en sammensmeltning af dem; forskellen overskrides og bekræftes i en og samme bevægelse. (1992: 23)

Finks nikk til Arnold van Genneps og senere Victor Turners begrep om overgangsritualer kan synes å være en antropologisk omvei, men synes anvendelig når det dreier seg om kysten, hvis naturlige og kulturelle endringer bidrar til dens egenart og på flere måter symbolske status. John R. Gillis viser til norrøn tid, hvor kysten som *limen* hadde en symbolsk funksjon, «a place to offer sacrifices to water deities and conduct rites to enable their ships pass from the familiar world of land to the dangerous domain of the sea» (2012: 63). Kysten som liminal sone besitter, slik Lotman trakk opp, grensens paradoksale bestemmelse, ved at den i egenskap av å skille ad, hindre og omslutte, på samme tid også formidler kontakt, fungerer forbindende og er en åpning mot et fellesskap, slik Couto illustrerte. Kysten i egenskap av å være grense er ikke noe ett og forent, men en sammensatt størrelse som hele tiden er i forhandling gjennom dens fysiske materialiteter og de sosiale og kulturelle praksiser som gjør bruk av den. Forhandlingens på samme tid adskillelse og forening skaper ambivalens, i det kysten som liminal sone og grense har å gjøre med de elementene den enkelte behersker. For dyr i sjøen blir sandstranden en terskel som kan forseres gitt biologisk konstitusjon, mens for mennesket på land blir vannet en grense og samtidig en terskel som kan trås over med svømmeferdigheter, fartøy eller andre flytemidler.

I motsetning til menneskeskapte grense- eller terskelforhold er kystens grenser gitt og konstant, om enn vannstand og historiske geologiske fluktuasjoner bidrar til at vi opplever kystlinjen som én dynamisk realitet. Maringeologen Carl H. Hobbs bemerker at tidevann, sediment-karakteristikk, bølgeklime og havnivå er relative størrelser, og inngår i ulike konstellasjoner som varierer fra sted til sted og mellom de ulike verdensdeler. De underliggende fysiske premissene derimot, avviker ikke (2012: 1). Kyststrekker varierer i geologi, biologi, meteorologi, og innenfor disse kategoriene kan de videre ha et mangfold av mikroklima og miljøer som kompliserer enhver generalisering (Gillis 2012: 41f). Kyster kan være høyst ulike,

men alle utgjør grenser mellom land og vann. Dessuten er de notorisk omskiftelige. Fink har spurt seg om tilfeldigheten ved Danmarks grenser mot havet:

Man kan si, at de er tilfældige og vilkårlige, for de ændrer sig hele tiden, der foretages menneskelige indgreb i dem, og det er principielt umuligt at forudse, hvor de vil gå i fremtiden. Kysten kunne have gået anderledes, men den går faktisk ikke anderledes, og det leverer universets hidtidige historie både de nødvendige og de tilstækkelige [sic] betingelser for. (1992: 28f)

Mennesket kan flikke på og bygge ved, sprengte ut og støpe til, og steder med en porøsitet og naturgitt utsatt sårbarhet står i fare for å utviskes og forsvinne inn i kystens sedimenter. Men kyster som sådan vil verken brått opphøre eller oppstå. De er på samme tid prosess og stasis, bevegelige mangfoldige konstanter.

Kystens perspektiver som topos

Fenomenologisk betraktet kan motsetningen kyst/innland forstås som en åpen og en lukket horisont, og som ytterligere betinges av værforhold og betrakterens stedlige plassering. Virginia Woolf fremhever dette i romanen *To the Lighthouse* (1927). Først fra båten på vei til fyret: «The shore seemed refined, far away, unreal. Already the little distance they had sailed had put them far from it and given it the *changed look*» (2000: 180, min uth.). Motsatt fra den som er igjen på land: «The boat was now half-way across the bay. [...] the sea and sky looked all one fabric, as if sails were stuck high up in the sky, or the clouds had dropped down into the sea» (200: 197). En kyst ser annerledes ut dersom vi befinner oss til sjøs og skuer innover, enn om vi står på en strand og kikker utover – eller om vi ser den ovenfra, fra et fly.

Tett havtåke ved kysten eller i innlandets dalfører kan skape en lukkethet som opphever skillet mellom den ene og den andre; og skuer man utover havet fra en strand, eller fra en høyde eller fjelltopp i innlandet, kan horisonten begge steder synes uavsluttet. Men kan det også være slik at selv om horisontene både utover havet og innover et fjellandskap er åpne og kan oppleves som uendelige, så kjennes innlandets mer *lukket*, ettersom havet byr på vannets bevegelser, lyder og himmellegemenes speiling, og dermed er i stand til å trekke tankene mot størrelser som evighet, endringer og muligheter? John R. Stilgoe har påpekt hvordan dette gjelder for det subjektive blikket: «Any seashore, sandy beach or rocky coast, does equally well as viewing ground, for the sea is all the same, seamless in its homogeneity» (1994: 3). Denne sømløshetens homogenitet og kystens perspektiver som evighet har manifestert seg som en litterær topos i seg selv, slik Woolf skildret at himmel og hav var «all one fabric». I samlingen som posthumt

er utgitt med tittelen *Dagbøker*, spør Charles Baudelaire: «Hvorfor er synet av havet så uendelig og evig behagelig? Fordi havet får oss til å tenke på uendelighet og bevegelse samtidig» (1993: 84). Havet gjør den abstrakte størrelsen 'uendelighet' til noe håndterlig og samtidig noe å trakte etter, hvor kun fantasien setter hindre, steder uten synlig historie og som dermed er ledige for å utspille nye forestillinger.

Romain Rolland omtalte i et brev til Sigmund Freud det han kalte for en «oseanfølelse». Freud gjengir dette som «en følelse han ville kalle en fornemmelse av 'evigheten', en følelse av noe ubegrenset, skrankeløst, en slags 'oseanfølelse'», og anfører lakonisk at «I meg selv kan jeg ikke oppdage noe av denne oseanfølelsen. Følelser egner seg nå en gang dårlig til vitenskapelig bearbeidelse» (1992: 6). Oseanfølelsen berører en subjektiv opplevelse av tilhørighet med omverden, og som en urkilde til et religiøst behov. Det er ikke snakk om havet eller sjøen, men *okeanos*, den greske mytologiens altomsluttende oseaen, vannet i utkanten og som omslutter jorden. Interessant i denne sammenhengen er at forfatteren Rolland gir et uttrykk som vitenskapsmannen ikke finner gangbart. Like fullt er det en betegnelse for at evigheten assosieres med havet, ikke bare ut fra hva vi ser, men også føler.

Gabriel Scott skildrer fiskeren Markus' utsikt fra kysten i romanen *Kilden* (1918): «foran ham brer havet sig ut, det brer sig frem til begge sider og er uten begynnelse og slutt. Det er som selve uendeligheten ligger oppslått foran ham. Markus sitter på terskelen til den» (1971: 88). Kysten sett fra land er også en terskel mot det evige. Samtidig kan vannet oppfattes som stillestående, på tross av at vi ser og er bevisst dets bevegelser, slik W. G. Sebald observerte ved østkysten av England og fremstilte i *Saturns ringer* (1995): «Utenfor strakte stranden seg, et eller annet sted mellom mørke og lys, og ingenting beveget seg, verken i luften eller på land eller på vannet. Selv bølgene som hevet seg snehvite i bukten, stod stille, syntes jeg» (2014: 53). Kystens stillestående bevegelser er et eksempel på hvordan sjøen legger til rette for poetiske spenninger – alt ettersom hvor vi befinner oss, når på døgnet og året, og hvilke sanser som åpnes opp: Kysten tilbyr egenartede lukter, hvor et fjærende område sommerstid kan lukte av tørket tare, en tidlig morgen sanses som fuktig, og lydene varierer med vind, bølger og fugleliv på land og til vanns.

Lysvariasjonene ved kysten muliggjør ikke bare å tenke kysten som stillestående eller som noe uendelig, men også som begynnelse. I Nordahl Griegs *Skibet gaar videre* (1924) skuer førstereisgutten Benjamin fra skipet innover mot Kapstaden:

Så nær, så nær reiser kysten sig, arret og full av herlig virkelighet, op mot den gnistrende blå luft. Det luer av gule sandstrimer, det sortner av kløfter og skar i de brune fjell. Han

skimter den hvite knipling av skum langs *den endeløse strand*, og et lite skrøpelig seil som nikker der inne på de leende bølger. Og morgenen står så skinnende og sval over verden at det er som *det første gry* da alt var såre godt. (1948: 113, min uth.)

Synet av kysten uttrykkes som endeløs og gir assosiasjon til noe opphavelig, noe rent og nye begynnelse. Men er det noen forskjell på 'sjø' og 'hav'? Er det bare slik at sjøen er nærmere kysten, mens havet betyr randhav, verdenshavene – og forestillinger om uendelighet? Forfatter og marinbiolog Rachel Carson minner om at det var slik i den greske antikken. Middelhavet var «The Sea», mens periferien som omgav landjorden, var, som vi har sett, Okeanos (2014: 230). Et nyttig skille, om enn romerne snart gjorde Middelhavet til «mare nostrum» – vårt *hav*. Grekerne seilte helst *langs* kysten, mens det romerske imperiet strakte seil *over* større farvann og kom til å bli mer fortrolige med havet. Grieg gir et oppdatert bud på denne distinksjonen etter at Benjamin har erfart sjøsykens redsler: «Nu forstår han hvorfor sjøfolk aldri tar ordet havet i sin munn. Sjøen, sier de. Havet er for menneskene i land til å drømme om. Sjøen er mennenes egen hårde verden» (1948: 34). Havet er langt unna, det abstrakte som har trukket tankene mot uendeligheten og fantasiens steder for dem som selv ikke har kunnet reise på det, og som kun har sjøen tilgjengelig langs kysten. Benjamins erfaring peker mot at et skille kan trekkes mellom fast grunn under bena og tankene i sky, og bølgende underlag og et blekt fjes hengende over rekka. Det første nær Baudelaires vurdering, det andre så langt man kan komme fra et poetisk uttrykk.

Kysten som landskap

Arne Lie Christensen har pekt på at det sammensatte ordet 'landskap' er av nyere historie, men at de to leddene i norrøn tid hver for seg ble brukt mye likt som i dag. 'Land' er blitt anvendt for å betegne et rike, en landsbygd opp mot en by og om landjord, motsatt sjøen. En avledning ses videre i 'å få landkjenning' og i 'å lande en båt'. Land knyttes således også til en praksis og anvendelse av kysten, en forutsetning for å kunne slå seg ned og for videre opprettholdelse av bosetning (2002: 196). Om suffikset 'skap' skriver etnologen at

Ordet 'skap' ble på gammelnorsk brukt om både en ytre form og om den aktive handlingen å skape. Ordet har altså en dobbel betydning. Skap betyr skikkelse, form eller figur, og det kan også bety orden eller passelige forhold. Det tilsvarende verbet å skape innebærer å frambringe eller danne, å gi noe en skikkelse, og det kan samtidig bety å forbedre. Etterleddet skap kan altså vise til både selve den fysiske formen og til det faktum at landskapet er formet av menneskene. (2002: 196)

Det landskapsbegrepet som fant form på 1700-tallet, skriver Lie Christensen, «har sin opprinnelse i landskapsmaleriet. [...] *Et landskap var en del av jordoverflaten som kunne fanges inn av øyet i ett enkelt blikk*, betraktet som et sceneri eller som motivet for et landskapsmaleri» (2002: 197). Dermed gir det mening når filosofen Joachim Ritter omtaler landskap som «en natur, der for en følsom og sansende betragters syn er æstetisk nærværende» (2003: 29). Landskap kom altså til å handle om ulike måter å kategorisere og ramme inn objekter som står frem for oss.

Humangeograf Kenneth Olwig har ut fra endelsen ‘skap’ pekt på at landskapsmalere eller diktere som skildrer et stykke land ikke bare ønsker å reprodusere det slik det fremstår foran øynene deres, men snarere forsøker å fange en mer abstrakt kvalitet som kan peke mot dets beskaffenhet som sådan (2008: 163). Alle uttrykkene for sjøen og havet som noe ‘uendelig’, er ett eksempel. Slik er det produsert avtrykk fra ulike virkeligheter, og med det etablert en kystens estetiske egenart, som på samme tid peker tilbake på kunstnere og forfatteres erfaringer fra det som har kommet til å utgjøre kystlitteraturen. Men hva om vi bytter ut ‘land’ med ‘sjø’ og ‘vann’, og beholder ‘skap’?

Begrepet *seascape* er på engelsk nært beslektet med *maritime*, og betegner malerier som fremstiller kysten og sjøen. Dette til forskjell fra et *marinemaleri*, som er en fremstilling av det åpne havet, oftest med et skip på. Seascape var fra 1864 å finne i *Webster's American Dictionary*, definert som «a picture representing a scene at sea» (Stilgoe 1994: 4). Her er landjorden i maleriet byttet ut med sjøen og kysten, og genren røper hvordan interessen for havutsikt og maritim estetikk vokser frem på slutten av 1700-tallet, særlig i England. En beslektet term er *waterscape*, som betegner grensesonen som utgjør brytningspunktet mellom land og vann. Termen kan vise til kysten, men også gjøre seg gjeldende opp mot sump-områder og innsjøer. Litteraturviter Dan Ringgaard bemerker riktignok at selv om *waterscape* kan tillegges den samme estetiske dimensjonen og oppmerksomheten som landskapet fikk omkring romantikken, er skilnadene flere: Waterscape er primært en geografisk og geologisk term, og konnoterer i mindre grad de kulturelle og sosiale praksisene som ellers knyttes an til kysten. For det andre er termen fattigere på perspektiver for den som oppholder seg til sjøs, det vil si at orienteringspunktene er færre. Og for det tredje så tilbyr ikke ordet den samme graden av eierskap, anvendelse og bosetningsmønstre som landskapet (2017b: 123).

Mens kystens landskap kom til å betegne en estetisk innramming, peker geograf Tormod Klemsdal på hvordan kysten også er et kulturlandskap, formet av de ressurser som kysten stiller til rådighet: «Kystens kulturlandskap, bygget opp av menneskeverk, vil enten være fiskerbondens jordbrukslandskap eller fiskeværrets tettstedslandskap» (1999: 97). Således er

arbeid som har foregått på tvers av generasjoner i kystlandskapet, for eksempel bergtørring av fisk, tanginnhøsting eller dyrs beite, å regne for virksomhet som har transformert det som en gang har vært naturlandskap over til kulturlandskap. I realiteten gir det lite mening å skille de to, om enn det er teoretisk viktigere med henblikk på kartlegging og analyser av menneskets historiske anvendelse og utnyttning. Like fullt forstår vi at kysten til ulike tider hatt vekslende tilgjengelige ressurser, som igjen har formet kystens uttrykk. Journalist Per Anders Todal minner om en forgangen praksis som skapte et særegent kystuttrykk i en gitt tid: «I 1870 vart Noreg den største klippfiskeeksportøren i verda. Lange kyststriper lyste kvitt av flekt torsk på seinvinter og tidleg vår, og for første og truleg siste gong i historia vart dei nakne svaberga på Nordvestlandet en knapp ressurs» (2018: 159). Slik kunne norskekysten se ut i et kort tidsrom, noe som minner om hvordan dens utseende hele tiden befinner seg i forandring grunnet de praksiser vi mennesker bedriver ved den.

Kysten som palimpsest

Steders historie og skjønnlitteraturen som fremstiller dem, har fanget opp sider ved og lag av hverdagspraksiser, hendelser og bevegelser som har foregått langs kysten, hvis øvre lag med kunsthistorikeren James Elkins kan kalles «the single winning line»: Den overflaten vi ser, men som ikke ville kommet til syne uten alle de lag som er trukket opp forut, og som den vinnende linjen bygger på og stiller seg i forlengelsen av (1995: 848). Topos- og kronotop-begrepene kan tjene som begrepelige redskaper til å identifisere og artikulere disse lagene. Carson har uttrykt om havbunnen at den består av akkumulerte sedimenter, og at disse «sediments are a sort of epic poem of the earth. When we are wise enough, perhaps we can read in them all of past history. For all is written here» (2014: 87f). Flytter vi blikket opp og inn mot land, åpner en slik lagvis overskriving for å lese kystlandmassen og dens kulturhistorie som en *palimpsest*, en paleografisk term for et manuskript skrevet på pergament. Dette er blitt benyttet om igjen, skrapet vekk og påført ny tekst, noe som skaper et skrifthistorisk lag, og hvor deler av tidligere innskrifter – om tider, praksiser, hendelser og historieforløp – skrives over hverandre, men hvor ulike deler kan være synlige samtidig, en kontinuerlig påminnelse om at nåtiden er ankommet fra ulike tider.

Litteraturviterne Johan Schimanski og Stephen F. Wolfe er blant dem som har pekt på at palimpsestbegrepet kan anvendes for å analysere kulturlandskap:

It is now often used metaphorically for an intertextually layered text, or also a culturally layered landscape and multi-layered borderland, i.e. a borderland made up of different

registers, scales (global-local) and cultural histories. [...] [The] present cannot be seen as wholly separate from the past and must be thought of in a genealogical or archeological fashion. (2017: 151)

Begrepet bistår med å identifisere hva slags kompleks og sammensatt grenselandskap kysten er. Det lokale i møte med det globale og å fortolke kysten som et sted med en rekke ulike fortider, er fruktbart i relasjon til kystens litteratur- og kulturhistorie. Også Dan Ringgaard har brukt palimpsestanalogien for å analysere kulturelt pregede steder:

Et sted ændres konstant, dels fysisk af alt fra erosion og bygninger til vind og vejr, dels i mødet med hvert enkelt individs og gruppes tanker, følelser, erindringer, handlinger og fortællinger. Det fysiske rum, lokaliteten, er som et materiale der bliver til et sted i kraft af en konstant overskrivning, vedvarende rettelser, udviskninger og påfund. (2010: 153f)

Kystens landmasser og kulturhistorie kan analyseres med dette begrepet, ettersom ulike tider har avsatt stadig nye spor ved å skrive seg inn i og over det som allerede befinner seg der. Slik sett kan kysten som palimpsest tenkes som en sedimentering av alle de lag og spor som natur og kultur har lagt fra seg, og som er blitt oppstablet som kystens sammenhengende arkiv og biografi. Begrepet gir den avgrensede stedssedimenteringen en temporal utstrekning som knytter sammen tider, hendelser og erfaring, og som har tatt opp i seg praksiser og endringer, enten det skyldes naturens bevegelser eller menneskelig atferd. Sjøens finsliping av kystlandskapet knyttes dermed sammen med menneskelig inngripen og anvendelse, og landskapet kan således teoretisk tenkes å kunne rekonstrueres historisk bakover i tid, geologisk som kulturelt.

I praksis synes det vanskeligere å redegjøre for denne sedimenteringen, likeledes å skille mellom hva som stammer fra henholdsvis menneske- og naturårsaker. Svingningene i havenes økobilanser er ett eksempel på at det langt fra entydig lar seg avgjøre hva som innvirker på hva, og dernest igjen på kysten. En måte å håndtere denne vanskeligheten på, er å la palimpsestbegrepet supplere kronotop-begrepet. Et stykke palimpsest oppbevarer flere tidslag som har vært virksomme samtidig og som har avleiret materialitet eller en kulturell praksis. Kronotop-begrepet kan finsikte disse lagene og avlese den gitte tids komplekse stedlige sedimentering, om man vil versene av det Carson kalte «jorden som episk dikt». Det kan for eksempel være en bestemt kulturell praksis som har preget kysten materielt, det være seg steder for båtbygging eller tarehøsting, eller fiskeripreservering eller bosetning.

Når vi snakker om 'kysten', er det som vi har vært inne på med to underkategorier: Geologisk, og kultur- og sosialhistorisk – natur og kultur. Filosofen Anniken Greve bistår med å håndtere sjongleringen av de to: «Stedets fysiske form og utforming og allehånde egenskaper er langt fra irrelevante for det som sted, men stedets historie er med i stedet, og holder stedet sammen som *samme stedet* på tvers av de bruddene og forandringene som tiden bringer» (1999: 29f). Kyststeder er faste og fluktuerende, om enn på hver sine måter, slik både en fyrstasjon eller en strand kan være det. Om store historiske hendelser har gjort steder berømt, er i denne forbindelse «dagliglivets gjentatte hendelser» viktigere, hevder Greve,

de som isolert sett kanskje ikke har stor betydning, men som markerer at menneskers liv er lagt til dette stedet. Tar vi et fiskevær som eksempel, vil vi finne at alt dagligliv som rører seg i fiskeværet, turene med sjarken til fiskeplassene langsmed eggja, ungenes skjæring av torsketunger på kaia, dagliglivet på land som er organisert og opprettholdt av kvinnefolket, – alt dette er med på å knytte menneskene til stedet, og det er også med på å gjøre fiskeværet til dette bestemte stedet. Om livet i fiskeværet skulle endre seg drastisk, vil det likevel være en side ved dette bestemte stedet at nettopp denne typen liv har utfoldet seg der, etc. (1999: 31)

Hverdagslivets håndlag, arbeidsrutiner og en gitt tids kjønnsdeling har satt preg på bestemte steder til ulike tider, og de blir værende som en sosialhistorisk stedsinnskriving, om enn brå endringer skulle oppstå. Således kan lagvis legging av linjer tenkes ut fra en gitt tidsmåling slik som årringer i treet, eller i et fiskevær etter sesonger osv. Nye lag skriver seg over og sammen med de allerede eksisterende.

Den engelske østkystbyen Dunwich, som Nordsjøen forbinder med Norge, kan illustrere en slik tenkt brå stedsendring, kysters elastisitet og grensers porøsitet, samt hvordan naturfenomener og menneskelig stedsinnskriving påvirker hverandre. W. G. Sebald forteller i *Saturns ringer* om hvordan Dunwich med sin nordsjøkyst i middelalderen var

en av de viktigste havnesteder i Europa. Mer enn femti kirker, klostre og sykehus fantes det en gang her; verfts- og festningsanlegg, en fiske- og handelsflåte med åtti fartøyer og dusinvis av vindmøller. Alt dette er gått under og ligger spredt under grus og oppskyllet sand på havets bunn over et område på to-tre kvadratmil. [...] nyttårsnatten mellom 1285 og 1286 la en springflo den nedre bydelen og havneområdet så gruoppvekkende øde at man flere måneder ikke lenger visste hvor grensen gikk mellom hav og land. (2014: 149ff)

Den brå forvandlingen er et eksempel på hvordan steders fysiske rester og dets historie er sammenflettet og – i dette tilfellet – bokstavelig talt er lagret lagvis ved kysten, hvor vi i dag kun ser det Elkins kalte den «vinnende linjen». Ved å vurdere dette kyststrekket som et stykke palimpsest, kan vi forstå hvordan kystmassen har absorbert og sedimentert materialitet, hendelser og historie, levd liv på den samme kysten.

Det er imidlertid mulig å få øye på hvordan kystens materialitet endrer seg også i vår tid. Sårbarheten som samtidens kyster står overfor, viser seg tydelig på flere måter og steder. Et eksempel er Storbritannias Shoreline Management Plan fra 2010–11, som artikulere en rekke muligheter for å håndtere konsekvensene av erosjon – fra vedlikehold, via administrert omstilling, og til ingen aktiv intervensjon i det hele tatt (Zwierlein 2016: 55). Det er nærliggende å tenke seg at en slik plan er utarbeidet fordi bebyggelse, infrastruktur eller næringsvirksomhet kan utgjøre fare for mennesker, investeringer og fremtidig vekst.

Gillis har bemerket hvordan kysten «in the era of real estate» har forflyttet seg fra å være et sted for fiskerbønder og annen fri småskalabruk av kysten, til nærmest total utbygging. I delstaten Maine er 25 av kystlinjens 5300 miles tilgjengelig for offentligheten – resten er privat eiendom, mye av det regulert til boligutvikling. Utbygging gjør kysten sårbar for erosjon. Gillis minner om at når kyster er i bevegelse, må også menneskene være det: Det var en gang da kun bygninger med direkte relasjon til maritim aktivitet befant seg langs kysten. Andre slags residenser var bygget lengre innlands, og Gillis spør seg om det kanskje er på tide å gå tilbake til et slikt prinsipp (2012: 189ff). Kystens sosiale, kulturelle og historiske faktorer er altså mindre konstante enn de naturgitte: Anvendelse, navngiving, fenomenforståelse, bosettingsmønstre og næringsliv er i stadig endring, kyst-endringer må forstås som en sammensatt prosess. Kystens nåværende «vinnende linje» er kun midlertidig, én blant alle de foregående.

Norges kyster

Det kan være grei skuring å definere kystlinjen, hevder Carl H. Hobbs, men desto verre å oppspore den (2012: 6). Gillis har bemerket at ideen om kysten som én kontinuerlig lineær grense ('border') mellom land og sjø oppstod med nasjonsbygging og fremveksten av uavhengige stater (2012: 101), noe det ikke synes ueffent å tenke i sammenheng med Norge etter 1814. Alexander L. Kielland fremstiller den slik i romanen *Garman & Worse* (1880): «Kystlinjen bøyet seg i nes og bukter, hist og her en klynge båter; måker og ringgjess hadde travelt i stranden, mens brenningen rullet med små krumme bølger, som tindret i det klare solskinn» (1975: 87). Duvende linjer, hvor landskapet er preget av dyreliv så vel som båtliv,

hvor bølgene hele tiden holder kysten i bevegelse. I romanen *Sørgående hurtigrute savnet* (1983) skildrer Leif B. Lillegaard en mindre idyllisk kystlinje, hvor en fyrassistent på den værutsatte Kya fyrstasjon, beliggende utenfor Trøndelag, skuer innover mot land i uvær, og finner det merkelig «At denne lystlinjen der inne er som en *strek* i geografien på skolen, mens den i virkeligheten er et oppfliset helvede» (1983: 82). Med henvisning til antropologen Tim Ingold minner Gillis om at linjer – slik som ‘kystlinjen’ – ikke finnes i naturen, men er anordninger vi konstruerer for bedre å mestre naturen (2012: 104). Det minner om fiksjonen i ‘kystlinje’, samtidig som at termen er anvendelig for å analysere en del av Norge slik den er begrepsliggjort, forstått og fremstilt som.

I Ole Paus’ sangtekst *Mitt lille land* (1994) finner vi i tredje strofe verselinjen «som kjærtegn fra kyst til kyst». Litteraturviter Jon Haarberg stiller et lett polemisk, men observant spørsmål i sin tekstanalyse: «Har Norge flere enn én kyst?» (2017: 163). En respons kan være at nasjonen selvsagt kun har én kystlinje, men på en liknende måte som geografien ellers deles inn i mindre oversiktlige enheter, er det både historisk og i dagligtale vanlig å snakke om Mørkekysten, Helgelandskysten, Sørlandskysten, Finnmarkskysten osv. Kyst i flertall har også litterære forelegg: I *Tremasteren «Fremtiden» – eller liv nordpå* (1872) skriver Jonas Lie om «Nordlands og Finmarkens Kyster» (1920a: 157), og andre strofe i Bjørnstjerne Bjørnsons dikt «Det første vi stevner til» tar til med «Se kyster av bare skjær med måker, hval og fiskevær» (i Rolfsen 1905: 5). Og sammen med et stående uttrykk som «fjerne kyster» beretter slike formuleringer om en tid da sjøen fortsatt var den viktigste transportåren. Holder vi oss til den fiktive linjeopptrekkingen fra Ingold og Gillis, kan vi si at Norge har én kystlinje, men på samme tid mange flere kyster.

Historiker Nils Kolle minner om at skjærgården er et karakteristisk trekk ved den norske kysten. Denne «gir ikke bare ly for de seilende; den skaper også mang en beskyttet boplass og utallige havnemuligheter, tilrettelagt fra naturens hånd» (2014a: 20); altså er ikke kysten bare én terskel på grensen mellom land og vann, men innbefatter også øyer og holmer i enkle eller sammensatte grupper. For eksempel har Smøla «den mest oppsmuldra skjærgården i Norge, med 5846 småøyar, holmar og skjer» (Todal 2018: 160). Skjærgården sørger for siling av strømmer og tidevann, noe som gjør at vann med ulike kvaliteter blandes. Mineraler, temperatur, saltinnhold og mindre organismer i sirkulasjon skaper gode vilkår også for større deler av næringskjeden, det være seg fugl, fisk og større sjøpattedyr – noe bosetninger langs kysten har nytt godt av (Kolle 2014a: 55). Slik har skjærgårder preget den enkelte kyst.

Fjordene er et annet kjennetegn Kolle trekker frem som karakteristisk for norskekysten. De betegnes som «havarmer innover i landet», og videre at:

Dalene og fjordene oppover kysten er kjempemessige u-formede grøfter, gravd ut av isen som i flere omganger dekket landet, i samme prosess som formet skjærgården. [...] Alt i alt fins det nærmere 1200 navngitte fjorder i Norge, et antall som knapt noe annet land kan oppvise. Endelsen *-fjord* blir imidlertid brukt i mange sammenhenger [...]. (2014a: 20f)

Den geologiske utformingen skapt over lange tidsperioder har gitt kyst-Norge et særegent geografisk formasjonsuttrykk, også stedvis langt innover i landet. Kolle bemerker at fjorder i vanlig språkbruk ikke går under betegnelsen kyst, men peker på hvordan bosetninger ved fjordene nettopp har vært sentralt for både næringsvirksomhet og dagligliv (sst. s. 22). Også historiker Paul Alm innlemmer fjordene i sin fremstilling av den norske kysten, etter å ha beskrevet de mest markante formasjonene: «Andre steder igjen begynner den [kysten] nesten midt inne i landet med fjorder, omgitt av høye, ville fjell, som etter hvert spakner etter som vi følger fjorden utover mot havet» (1944: 9). Dette likner Jonas Lies skildring av den fiktive bygda Aafjord i *Gaa paa!* (1882): «Den nedre Ende af Dalen skulde egentlig [...] have endt med et stængende Ferskvand; thi en saadan Bygd har Trang til en Laas. I dets Sted havde den faaet sig tildelt en liden trang Fjordarm, der fortsatte sig ud i den store Fjord og endte i det vide Verdenshav – langt, langt udenfor Bygdens Idékreds» (1920d: 314). Selv den innerste fjord kopler innbyggerne til de store havene og til andre lands fjerne kyster, og det synes plausibelt å omtale alle steder med tilknytning til sjøen for kysten, selv om de ikke befinner seg langs den ytre kystlinjen.

En annen variant av fjord som peker mot Kolles «andre sammenhenger», er oljefeltet Statfjord,

ein konstruert fjord i Nordsjøen. Om lag 25 kilometer lang, på det meste cirka 4 kilometer brei. [...] Det namnet vart vedteke av styret i Statoil, og valt mellom ei rekkje alternativ. Sams var prefikset stat, det var sjølve grunnsteinen. Dei alternative suffiksa hadde vekslande rot i norsk topografi: berg, dal, elv, fjell, haug, land, li, mark, mo, strand, tind og så bortetter, til dømes Statgard óg. (Søberg 2017: 11)

De ulike forslagene konnoterer både kyst, innland og fast grunn, hvor det siste nok ville falt mindre heldig ut enn slik det nå står som en konstruert fjord uten innramming av landmasse. Snarere er det arealutmålingen som har gjort at en fjord teoretisk sett har størst likhet til denne åpne havflaten med grenser kun på kartenes ressursavmerking. Videre husker vi at flere kystlokalteter som faller utenfor den geografiske fjordutformingen, har *fjord* som stedssuffiks,

slik som Sandefjord og Flekkefjord, noe som bidrar til å forstå fjord-termen som en tøyelig benevnelse av kyststeder. På en liknende måte har også andre kystgeologiske og -historiske formasjoner bidratt til stedsnavn som ikke er begrenset til geologiske forutsetninger: Åsgårdstrand og Kristiansund, eller rekken av kommuner og tettsteder som har -øy, -vik, -nes -sand, -våg, -ør, -havn og -vær som suffiks: Tromsø, Jeløy, Narvik, Kirkenes, Finnsnes, Kristiansand, Kabelvåg, Lyngør, Sunndalsøra, Skudeneshavn og Sørvær. De to siste indikerer tidligere tiders hverdagspraksiser i form av handel og fiskeri, aktiviteter som historisk har hatt vekslende innslag og tyngde. Men navnene består.

Kysten fra Sverige i sør til Russland i nord kan altså forstås som én grense mot sjøen, men deler vi den opp, påminnes vi at hver av kystene også grenser mot ulike sjøer, og at hver av disse igjen har sine egne kulturhistorier, nedfelt og tradert i de respektive nasjoner. Således byr østlands- og sørlandskystenes forhold til Skagerrak på andre historier enn hva som kan finnes om dette havområdet for eksempel på nordspissen av Jylland. I dag er farvannet preget av lystfart, transport og fiskeri, mens det for tre hundre år siden var en av arenaene for den store nordiske krig.

Eirik Vassenden skriver om den tilstøtende Nordsjøen som bindeledd mellom dens tilgrensende nasjoner:

Den danskættede engelske kong Knut (Canute) den store er den eneste som noensinne har kalt seg 'Konge av hele England, Danmark, Norge og deler av Sverige' (i 1027), og som har hersket over et samlet nordsjørike. [...] Ikke før man på 1960-tallet oppdaget at det som lå mellom dem var enorme undersjøiske ressurser, ble landene konkret bundet sammen – nå av gassrør og intrikate samarbeidsavtaler. (2015: 219)

Ettersom Norge og England har hatt overlappende interesser i Nordsjøen siden olje- og gassutvinningen på havbunnen tok til, bidrar det til at relasjonen opprettholdes innenfor næringsvirksomhet, politiske og sosiale forhold. Likeledes er Trøndelagskystens forhold til Norskehavet ulikt det islandske, og Nord-Norges historiske og nåværende relasjon til Barentshavet er annerledes enn de russiske fortellingene. Forstått på den måten, står norskekysten både geografisk og kulturhistorisk i forbindelse med omkringliggende nasjoner og deres kulturer, og er på én og samme tid både grenser, terskler og åpninger mot disse, som til ulike tider har vekslet mellom grad av lukkethet, åpning og samarbeid. Slik vi så den portugisiske kysten i en periode var det, kan også den norske kysten sies å være en nasjonal synekdoke, slik representasjoner av den ble fremstilt på Norges banks pengesedler. Kyst-Norge er et komplekst begrep, så kystpraksiser og konvensjoner som gjelder ett sted ved kysten,

behøver ikke å ha annet til felles enn den generaliseringen som systematisering av fellesnevner tillater.

Lie Christensen har bemerket hvordan det kan spores tydelige skiller mellom kyst- og innlandsbebyggelse innen det store hamskiftet på 1800-tallet, noe som begrunnes både av økologiske, geografiske og økonomiske årsaker. Et eksempel er hvordan kystene på Vestlandet og i Nord-Norge for det meste er snaue for treverk, mens det innover i landet har vært god tilgang på tømmer for både bygg og brensel, noe som har preget bebyggelsers kledning og reisverk. Og skillet mellom innlandets naturalhusholdning og kystens pengeøkonomi gjorde at kystens folk for eksempel kunne kjøpe jernovner og takstein (1995: 236). Om enn mindre detaljer, uttrykker de samlet identifiserbare skiller mellom kyst og innland.

Sosiologen Eilert Sundt var derimot mest interessert hva denne ulikheten hadde å si for interiør og hygiene, men ifølge Lie Christensen fanget Sundt også opp flere sosiale nyanser i forskjellene mellom kyst- og innlandsbebyggelse i sin undersøkelse av ulikhetene mellom indre og ytre Agder. Merkbar i kystbyene var impulsene fra Nord-Tyskland og Nederland, som preget både bebyggelse, interiør og levevis (sst. s. 236f). En passasje i Jonas Lies roman *Lodsen og hans Hustru* (1874) forteller om hvordan disse impulsene kom til uttrykk i hjemmet, her om hustruen: «Vakkert og ordentligt vilde hun have det i sin stue. Der var næsten hollandsk renligt og blankt derinde med Blomster i Vinduet og i det hele taget noget baade over Stuen og hendes egen nætte Paaklædning, der straks sagde én, at hun havde færdets i andre Forholde» (1920b: 148). Både hustruen og mannen Salve har reist på Holland og tatt med seg impulser hjem, «andre Forholde» som omsettes både sosialt og materielt ved kysten.

Litteraturviter Yngvar Ustvedt bemerker at «Oslofjorden er på mange måter blitt en 'glemt' fjord, noe alle tar for gitt, men som få snakker og skriver om. Den regnes ikke med når utlendingene spør etter 'the fiords', enda den er en av de lengste i landet» (2001: 9). Fra Oslofjorden og til lengst ned på Sørlandet kjennetegnes det sosiokulturelle kystbildet av bebyggelsestetthet og større bysentra, og det urbane har større utbredelse enn det rurale. Som kjent var det Vilhelm Krag som i 1902 navngav landsdelen Sørlandet – som hos ham strekker seg fra Risør til Lindesnes –, og som før dette ble regnet til Vestlandet (sst. s. 57). Gjennom Vestlandet og oppover til Trøndelag antar kysten andre geologiske formasjoner og inndelinger, særlig med landets lengste fjordarmer og større øy-samfunn, noe som også peker mot mindre urbanitet; kystgeografien påvirker demografien. Denne tendensen gjelder også videre nordover, hvor øysamfunnet Hitra består av om lag fem tusen øyer og skjær, med en befolkning på nær like mange. Den rurale dominansen fortsetter videre nordover, og Ustvedt inndeler Nordlands mangfoldighet mellom de lavere og avrundede delene langs Helgeland og Salten, med øyer og

holmer, mens de høyreiste og massive alpine i Lofoten og Vesterålen er uten skjærgårds karakteristikk (sst. s. 259). Paul Alm minner om at «intet fylke har en så innesluttet skjærgård som Troms» (1944: 15). Ustvedt bemerker videre østover at «Det barskeste havstykket av alle i dette landskapet er utvilsomt nordkysten av Varangerhalvøya – fra Berlevåg og Båtsfjord til Syltefjord og Vardø – Austhavet. Langs hele denne lange kysten går fjellene rett ned i havet som en sammenhengende rekke av veldige steinblokker» (2001: 310).

Sammenfattet kan vi si at den rurale kysten er å finne langs hele norskekysten, mens det urbane er sentrert tettest omkring Oslofjorden og langs Sørlandskysten. Geografien har distinkte ulikheter som skaper varierende identiteter, men like fullt finnes det fellesnevnerne innunder den 'kystlinjen' som samler Norges kyster.

Kystlitteratur. Riss til en begrepsavklaring og kartlegging

Tredje bind i Tryggve Andersens *Samlede fortællinger I-III* (1916) er delt inn i tre: «Oppe fra bygdene», «Fra kysten og sjøen» og «Fabler». De to første indikerer at skillet mellom det litterære innlandet og den litterære kysten muliggjør ulike handlinger, plot og persongalleri, samt å anvende ulike temaer og motiver. I del én finnes fortellinger som «Historien om majoren» og «Gamle folk», i del to finner vi blant andre «Øster i skjærene» og «I vanskelig farvann». Innebærer dette skillet at kystlitteraturen skiller seg fra innlandslitteraturen i måten den dikter opp steder og landskaper? Som vi har eksemplifisert i det foregående, tilbyr kysten og innlandet ulike topografier og ulike sosiale konstellasjoner. Ser vi på litteraturforskningen, kan det fastslås at begrepet *kystlitteratur* er etablert, men det er lite utbredt. Litteraturviter Nils M. Knutsen anvender begrepet i et etterord til Jul. Sundsviks *Slitets folk* (1940), en roman lagt til Helgelandskysten tidlig på 1900-tallet. Knutsen peker på at en av romanpersonene «avviker sterkt fra den fiskertype som tidligere hadde vært vanlig i kystlitteraturen» (1979: 215) – altså synes begrepsbruken å betegne en genre som både er innarbeidet og innforstått. Øystein Rotten er en annen som har benyttet begrepet, i boka *Hurtigruta – en litterær reise* (2002). Dermed avgrenses den geografiske utstrekningen, og kystlitteratur som undergenre problematiseres i liten grad. Kan kystlitteratur romme alt som er skildret med nærhet til kysten eller med den som bakteppe? Og hva slags litterære topoi gir kysten tilgang på? Er kystlitteraturen konstant eller utvikler den seg? Dette er spørsmål som tidligere ikke er utførlig utforsket. Dette kapitlet er et forsøk på å se nærmere på disse spørsmålene, og undersøke begrepene 'kystlitteratur' og 'kystroman' om mulige genrebegrep og kategorier.

Hva skal kunne regnes for kystlitteratur, og hvilke kriterier skal legges til grunn? Det utvalget som i det følgende trekkes opp, knytter an til avhandlingen og romanen som genre, og søker heri å kartlegge romaner som har vært toneangivende i forståelsen av kystlitteratur, verk som har opparbeidet kystens steder og praksiser og uttrykt hva norskekysten er forstått og erfart som. Kystlitteraturen kan med de kjennetegn vi har identifisert for kysten, synes enklere å

definere enn innlandets litteratur, ettersom sistnevnte kan tenkes å ha en mer omfattende tematisk og motivisk bredde, og at kystlitteraturen dermed har noen tydeligere og særlige kjennetegn. Hva skal i så tilfelle kvalifisere som en litterær kystrepresentasjon – og dermed utelukke annet? Går det i det hele tatt an å operere med en slik underkategori? Og hvor i tid og geografi begynner vi for å trekke opp det bakteppet som har vært kystlitteratur? Med en omfattende og vidstrakt kyst, som i tillegg har «havvarmer innover i landet», kan spørsmålene synes anstrengende å nærme seg svar på. Kanskje har kysten som kategori ikke blitt viet særskilt oppmerksomhet fra litteraturvitenskapen fordi den opptrer med hyppighet og allestedsnærvær, på tvers av epoker, steder og genre.

Litteraturviter Jan Rosiek har i sin undersøkelse av stranden i dansk lyrikk foreslått at «Stranddigte kan ses som en underafdeling af en større gruppe digte, som kunne kaldes tekster ved havet. En sådan kategori ville også inkludere fx digte, der finder sted i kulturelle eller civiliserede rum, med havne eller andre bebyggelser i forbindelse med vand» (2015: 115, min uth.). Kategoribetegnelsen «tekster ved havet» kan synes nesten synonymt med «kystlitteratur», selv om genre spørsmålet holdes åpent for både dramatikk, lyrikk, epikk og den romslige sakprosa-kategorien. Rosieks forslag synes å kunne gi plass til alt fra solitære landskaper til tettbefolkede badestrender. Videre innlemmes havner og bebyggelser ved vannet, noe som åpner opp for større byer, næringsvirksomhet, samt andre sosiale mønstre med eller uten forbindelse til et nettverk av organisert arbeidsliv.

Et ytterligere forslag for å sirkle inn kategorien kystlitteratur, er at det gjeldende litterære verk må tematisere eller omhandle noe kystspesifikt, og at det ikke er tilstrekkelig at handlingen foregår ved kysten. Uten en slik avgrensning vil Karl Ove Knausgårds *Min kamp 3* (2009), som foregår utenfor Arendal, og Knut Hamsuns *Sult* (1890), fra havnebyen Kristiania, kunne regnes som kystlitteratur, og dermed falt innenfor Rosieks kategori. Hovedstaden har vært en sentral for aktiviteter som forbindes med kysten, især handel og med det globale impulser og forbindelser, men havnen eller Kristianiafjorden har ingen sentral plass eller funksjon i *Sult* før mot slutten. Riktignok hadde det ikke blitt noen roman om ikke fortelleren hadde forlatt byen fra havnestrøket ved å ta hyre på en frakteskute, men *Sult* kan neppe kalles en kystroman av den grunn. Den handler om andre forhold. Ved den urbane kysten er det gjerne andre faktorer som bidrar til å senke frekvensen av kystelementer, for eksempel byenes fremvekst, handel, politisk eller intellektuell virksomhet, mens ved den rurale kysten er ofte stedsspesifikke næringsveier hyppig fremtredende, og som opptar flere lag av befolkningen.

Litteraturhistorien og litteraturvitenskapen har nødvendigvis utelatt eller oversett mye, så vel forfatterskap som genre, noe som kan skyldes bevegelige smaksdommer, faglige

konjunkturer og interesser eller mer eller mindre tilfeldige faktorer. Derfor vil det alltid finnes mange gode argumenter for at andre navn og genre burde være innlemmet i en diskusjon om kystens litteratur enn dem som av forskjellige grunner er blitt gjort til gjenstand for særlig oppmerksomhet. En sak er alle de romaner som på en eller annen måte foregår ved kysten, men hvis forfatterskap er bemerket i lys av andre sammenhenger. En annen kan være at lokale forlag eller forfatterskap har beveget seg under den institusjonelle radaren, og at de dermed er blitt utelatt i den faglige samtalen, selv om de kan ha hatt betydelige lokale lesegrupper.

Litteraturvitenskapen arbeider med et bredt spenn av tekster. Blant disse finnes det mange givende innfallsvinkler til en undersøkelse av den litterære kysten. Dramatikk, lyrikk og viser, er genre som ville utfylt en større drøfting av begrepet kystlitteratur. Øvrige genre kunne bidratt ytterligere til å utforske hva som har gjort Norge til en kyst- og havnasjon: brevsamlinger, skipsmanualer, kart og loggbøker, det være seg fyrvokterens, skipperens eller havnefogdens, rederienes investeringsporteføljer, biografier og andre former for livs- og miljøskildringer. De kunne alle bidratt til å bekrefte, korrigere, utbrodere eller supplere innholdet i en kystens litteraturhistorie. Endelig finnes det også offentlige dokumenter. I denne avhandlingen er forvaltningsprosa stedvis inkludert, så som en Norsk offentlig utredning, Meldinger til Stortinget og en rapport fra Sivilombudsmannen.

Noen problemstillinger melder seg i forlengelsen av slike strekk på litteraturhistorien, etiske som estetiske. Mange vil være enige i at loggbøker fra en fyrstasjon normalt ikke bør vies plass i en generell litteraturhistorie, men i en mer nisjepreget eller tematisk undergenre som en kystens litteraturhistorie, ville en slik genreoppmyking og utforskning tilført nye momenter til forståelsen av kyst-Norge: sosiale som skrifthistoriske forhold, om protokollføring og om hvordan gitte tiders hverdager har bestått av rutiner knyttet til driften av Norge som kyst- og havnasjon. Det er en studie i seg selv. Slik kan det sies å være en svakhet ved utvalget at mindre prestisjetunge genre og mer eller mindre kjente navn er forbigått. I øvrig er det forsøkt å styre unna romaner som opererer med et tydelig historisk tilbakeblikk. Av den grunn faller for eksempel Knut Hamsuns nordlandsromaner utenfor denne rammen. Dette er i det minste påminnelser om at spørsmål om korpusets representativitet alltid er et avgjørende anliggende i enhver avhandling. Like fullt må det også erkjennes at ikke alt kan bli med, noe må ut, stoffet må avgrenses. Forhåpentligvis befinner det seg også en styrke i avgrensningen opp mot avhandlingen, hvor vi i det følgende søker å problematisere videre begrepene kystlitteratur og kystroman, etterspore fremveksten av kystromanen på 1800-tallet og hvordan den kommer til å gi uttrykk for hverdagsliv, og deretter forfølge sider ved dens utvikling frem mot 1945.

Kysten gjennomgår estetisk oppussing på 1800-tallet

På tross av en langvarig kulturhistorisk fordømmelse – og forsømmelse – av kysten tar en estetisk snuoperasjon til på midten av 1800-tallet. Historikeren Alain Corbin hevder at nedvurderingen av kysten tar til allerede med den jødisk-kristne fortellingen om syndfloden, slik vi kjenner den fra skapelsesberetningen. De bibelske kyster ligger i ruiner, og fordi det ikke finnes orden og skjønnhet, var det ifølge rådende teologi umulig at kysten stammet fra skapelsen (1994: 4). Den forstås som et gudløst sted, en assosiasjon og vurdering som blir hengende ved. Johannes' åpenbaring stiller slik i utsikt en verden uten hav og kyst: «Og jeg så en ny himmel og en ny jord. For den første himmel og den første jord var borte, og havet fantes ikke mer» (Bibelen 2011: Joh 21,1). Når John Milton i *Paradise Lost* (1667) lar Satan berge seg etter fallet fra oven, skjer det ved at han krabber i land på en nordlig – norsk? – kyst som er brennende og har kronglete topografi (Cohen 2010: 109) – kort sagt et sted å komme seg unna. Landsmannen William Blakes kobberstikk «Joseph of Arimathea Among the Rocks of Albion» (1773) fremstiller den bibelske skikkelsen som etter et sagn bragte Kristi blod i en kalk fra Det hellige land til England. På bildet befinner Josef «seg på en ugjestmild kyst, som i følge et annet sagn var den siste rest av Atlantis som fremdeles stakk opp av bølgen» (Uthaug 2000: 47). Han står «ved bredden av havet, mot en bakgrunn av høye, bratte klipper, kanskje symboler på 'de døde, kalde deler av menneskets intellekt'» (sst.). Kulissene kunne ha vært en illustrasjon av Milton-episoden. Corbin fremhever én årsak til at fremstillinger av kysten etter hvert endres. Når de nyklassisistiske dannelsesreisende på slutten av 1700-tallet leter opp stedene hvor handlingene i *Æneiden* og *Odysseen* skal ha foregått, fremsto disse stedene for nord-europeerne – som kan tenkes fortrolige med Atlanterhavets forblåste strender – som heller rolige kyststrekker (1994: 13). Kystens status endrer seg fra å være et område å styre unna, over til steder å trakte etter, et naturskue med et slør av mystikk og tvetydighet, innen hverdagen og badestranden begynner å utfolde seg for alvor i England, og etter hvert på kontinentet på 1800-tallets andre halvdel.

Retter vi oppmerksomheten mot Norge, setter Jon Haarberg en plausibel startstrek for norsk litteratur, slik vi i dag forstår den som, ved 1814 (2017: 11). Innen det betegnes gjerne kunstneriske skriftstykker som en dansk-norsk felleslitteratur. Hva er så årsaken til at den norske kystromanen vokser frem fra midten av 1800-tallet? Historiker Narve Fulsås har pekt på hvordan kysten som nasjonal markør i vesentlig grad overses i nasjonsbyggingen og i representasjonen av folkekulturen på 1800-tallet, til fordel for Østlandets indre strøk, fjell og

bondekultur (2011: 311). Han har langt på vei rett i dette. Forholdet kommer til å jevne seg noe ut på den andre halvdel av århundret, da romanen i økende grad gir uttrykk for mange av de hverdagslige gjøremål og levemåter ved kysten og arbeid på sjøen. Men det er møysommelig og saktevirkende arbeid.

Kysten og den tilgrensende sjøen utbres som litterære steder og tjener utover 1800-tallet i økende grad som staffasje, og tilbyr temaer, motiver og symbolikk. John R. Gillis har bemerket denne fremveksten: «The seascape, once a minor artistic genre, became a major one in the course of the nineteenth century, bringing images of marine life into the parlors of those who had never been near a coast, much less at sea» (2012: 134). Det innebærer at fremstillinger av kysten også får et større publikum, også langt vekk fra de mange hverdagspraksiser som nå i økende grad fremstilles. Én av grunnene til at disse impulsene nådde Norge, kan være at det «det nasjonalromantiske prosjektet» var ferdigstilt, om enn ikke det nasjonsbyggende. Haarberg hevder at «Først da litteraturen vraket grantrær, fossefall og stupbratte klipper, vant den i anseelse og styrke (2017: 63). I et brev av 1884 hevder Jonas Lie overfor historikeren Ernst Sars at «Norge har hidtil være et tildels uopdaget land; endel af Digterøjets Opgave har derfor – før det kunde optages psykologiske Opgaver – i høi Grad været at opdage nye Strøg paa Land og Hav som i Folkeliv, en Opgave, som *færdige* Culturlande som Danmark etc. lidet begriber» (2009b: 753). Det tar tid å skrive frem og kartlegge det norske og dets land og hav, i alle fall dersom malen er ferdig utviklede kulturnasjoner.

Kysttrafikken, havnene, dampskipene – og litteraturen – ikke bare binder Norge sammen i akselererende tempo, men forbinder også i stadig hyppigere grad Norge med verden og verden med Norge. La oss se to eksempler: Edgar Allan Poe og Bjørnstjerne Bjørnson.

Poes litterære relasjon til Norge er mest kjent ved «A Descent into the Maelstrom» (1841). I novellen har en nordmann bragt en tilreisende med opp på en høyde med utsikt over Moskenesstrømmen, for å fortelle om den gangen strømmen fanget båten han befant seg ombord på og så vidt reddet seg unna:

‘we are now close upon the Norwegian coast – in the sixty-eighth degree of latitude – in the great province of Nordland – and in the dreary district of Lofoden. The mountain upon whose top we sit is Helseggen, the cloudy. Now raise yourself up a little higher – hold on to the grass if you feel giddy – so – and look out, beyond the belt of vapor beneath us, into the sea’.

I looked dizzily, and beheld a wide expanse of ocean [...]. A panorama more deplorably desolate, no human imagination can conceive. To the right and left, as far as the eye could reach, there lay outstretched, like ramparts of the world, lines of horridly black and beetling cliff, whose character of gloom was but the more forcibly illustrated

by the surf which reared high up against its white and ghastly crest, howling and shrieking forever. (1994: 224)

Den nordlige norske kysten fremstilles som et vilt og overveldende sted. Utsikten er dyster, tåkete, uhyggelig og mørk, og sittende på en fjelltopp blir fortelleren svimmel av høyden og sjøens velde. Romantikken medvirket til en forestilling om kysten og de nordlige egner som sublime landskap, sublimt forstått som en estetisk kategori som innebærer at en opplevelse på samme tid er både tiltrekkende og avskrekkende, dog uten at det er reell fare på ferde.

Narve Fulsås har redegjort for hvordan særlig den nordlige kysten på denne tiden ble oppvurdert utenfor landegrensene. «I takt med denne endringa i sensibiliteten til den europeiske overklassa, endra det nordnorske landskapet seg frå å vere stygt til å bli opphøgd», noe som bidrar til en oppvurdering av landsdelen som helhet (2003: 30f). Bjørnstjerne Bjørnson er blant dem som lar seg inspirere av at det nordlige nå rehabiliteres som et estetisk sømmelig og ettertraktet sted. Oppmerksomheten om det nordlige mottar Bjørnson nettopp fra utenlandsk hold. I reiseskildringen «En ny feriefart» (1869) innleder han med at den nordlige landsdelen er lite kjent for nordmenn og innrømmer snart at «En tysk verdensreisende, *Alexander v. Ziegler*, var den første (jeg må til min skam bekjenne det) som vakte min lyst til å se disse egne. Han nevnte tre steder i verden som han hvert i sitt slags kalte de største han hadde sett, og derav var Nordlandene og Finnmarken det ene» (1975: 182f). Bjørnson slutter seg til Ziegler: «Enn videre synes den norske natur meg å fengsle ved sin eiendommelighet, og dette da især kysten og her igjen, jo lenger nordpå man kommer» (sst. s. 188).

I en fotnote appellerer Bjørnson i et slags «kunstnere i Nordens land, foren Eder», og ber dem rette oppmerksomheten mot den nordnorske kysten:

Nordiske *kunstnere* må fremfor alle dra ditopp, ikke blott landskapsmalere, som her finner stoff de ellers aldri kan nå; ikke blott historie- og genremalere, som her vil møte et liv så sterkt, så mangfoldig og så lite kjent. [...] kunstnere av enhver art, så sant som alle trenger til å høyne sine inntrykk og derigjennom sine evner, skaffe seg store syner hvori der er nordisk farve og form, og som har feste i våre største fantasier over eventyr, gudelære og saga. (1975: 184)

Det er kort sagt ikke måte på hva som kan høstes av inntrykk i nord. Et forhold fra Bjørnsons reiseskildring er videre verdt å ta notis av, nemlig hvor langstrakt og overveldende den nordnorske kysten er. Det som Romsdalen lenger sør har *litt* av, finnes *en masse* i Lofoten:

det fjellpanorama som ses ved *Molde*, varer her oppe ved, selv med det raskeste dampskib i hele døgn. Men fjellformasjonene er så forrevne at intet bilde i min sjel fra mytologiens eller Bibelens eller dramaets krets slår til for rett å utsi den forstenede bevegelse jeg så på, den truende kjempeorden, den rolige redsel, den tusentagede mangfoldighet i denne eneste gytning av sten. (sst. s. 186)

En sak er utstrekningen og at Moldepanoramaet kommer til kort i kvantitet, mer interessant er det at tidligere overbrakte høylitterære uttrykk ikke har levert beskrivelser av det han nå ser og som oppdages. Bjørnson har knapt sammenlikningsgrunnlag og den nordlige kysten fremstår som noe nytt, og ikke helt uten romantiske tilsnitt. Dermed kan vi også forstå tvetydigheten som kommer frem i tilløpene til oksymoroner i den estetiske erfaringen og vurderingen, som når en bevegelse er forstenet eller redselen er rolig. Både den nordlige landsdelen og kysten blir størrelser som uttrykker det norske, og som det blir målbart å strekke seg mot, *etter* at skoglandskap, fossefall og innlandets bondekultur er blitt omfavnet og uttrykt.

Jonas Lie og begynnelsen på den norske kystromanen

Kort tid etter finner kysten permanent plass i utviklingen av den norske romanen. Havet og sjøen er på denne tiden fremdeles «det endegyldige andre» slik det kom til uttrykk i skapelsesberetningen, hevder Gillis, men kommer nå i økende grad til å fremstå som naturlig fremfor overnaturlig (2012: 133). Denne naturligheten demper kystens sublimе romantiske kvaliteter, noe som snart kommer til uttrykk med utforskende episk realisme. Den norske kyst- og sjøromanen oppstår ikke overraskende samtidig med at Norge er på høyden som skipsfartsnasjon, hvilket gir impulser til nye steder å utfolde handling: norskekystens mange steder, så som fiskebåter, skip til sjøs og i fremmede havner, naust, loshytter og fyrstasjoner.

Det er Jonas Lie som skriver norskekysten og sjøfarten inn i den moderne norske romanen, og den norske kysten opptar en vesentlig plass i Lies tidlige forfatterskap, frem til han blir «hjemmenes dikter» med *Familien paa Gilje* (1883). Innen det har han for lengst skrevet sjøsprøyt fra både norskekysten og verdenshavene inn i norsk litteratur. Bibliotekar Wilhelm Bolin spurte i 1882 Lie om han hadde vært til sjøs, hvorpå Lie responderer:

Nei men jeg sværmede som Gut paa Sjøen, var kjendt paa alle Havnens Skibe, indbildte mig at jeg skulde blive Peter Tordenskiold og prøvede 13 Aar gl at blive Sjøkadet; men var for nærsynet. Men hvorfor jeg skulde kunne digte bedre om et Skib end om Livet i en Bygd eller i et Hus ellers indser ikke jeg. (2009b: 683)

Før han kom til å ta fatt på husene, bygdene og byenes sosiale problemer, skriver Lie fem romaner vi i det følgende gir noen karakteristikk av: *Tremasteren «Fremtiden» – eller liv nordpå* (1872), *Lodsen og hans Hustru* (1874), *Adam Schrader* (1879), *Rutland* (1880) og *Gaa paa!* (1882).

Nils M. Knutsen er blant dem som har bemerket at Lie griper fatt i Bjørnsons oppfordring om å hente stoff fra Nord-Norge (2006: 90). Interessen for det nordlige og kystlivet kan godt stamme fra herfra. Men at den blir noe konkret og mer enn inspirasjon, kommer fra offentlige stipendmidler. For disse foretar Lie i 1871 to sjøreiser, én i Norge og en utenlands. Langs kysten av Norge, skiver han i den første innberetningen og redegjørelse for pengebruk, var ambisjonen å studere «Folkekarakter, Sæder og Naturforholde» (2009a: 236f). Lie reiser langs Helgeland, hvor han blant annet hadde «Anledning til at studere det nordlandske Liv nærmere Havkanten med Jægtebrug, Baadbrug og Vær» (sst.). Særlig har stedene «udenfor Dampskibenes almindelige Route» ved Salten gjort inntrykk:

Jeg havde der Anledning til at ro inde i et stort Sildelaas paa 3000 Tdr., hvorover Maagerne fløi skrigende, medens Gutter og Piger oppe paa Landet ganede Silden, Andre saltede den ned i Tønder, og Bugten laa fuld af Sildejagter i fuld Travelhed med at ud- og indlosse Tønderne. Dette var en for mig ubekjendt Side af det nordlandske Folkeliv. (sst. s. 238)

Sildesteng på tusener av tønner, ganing, yrende liv og lasting: Lie ser i Nord-Norge noe *nytt* og lagrer opplevelsene på minnet. I innberetningen om utenlandsreisen, bemerker han at «Paa Turen over Nordsøen til Holland vandt jeg et fyldigt Indtryk af den gamle Trælastfart paa Holland» (sst. s. 239). Dette er opplevelser Lie pakker med seg i verktøyskrinet og senere til skrivebordet, hvor han bearbeider mange av inntrykkene til allmenne bilder av kyst-Norge i romanform, den første allerede året etter.

Etter å ha debutert med *Den fremsynte* (1870) følger Lie opp to år senere med *Tremasteren «Fremtiden» – eller liv nordpå*. Den har et kystforlis i 1807 som eksposisjon, en hendelse hvor både vrakgods og overlevende personer følger med og blir bestemmende for den videre handlingen, som for det aller meste foregår ved Finnmarkskysten – «hin øde, nordlige Stenkyst» (1920a: 161). Lie skriver at «Den behandler hidtil uberørte Forholde i Finnmarken ligefra den kjøbenhavnske Factoritid dernordpaa og er en *Fortælling*, hvorigjennom væsentlige, hidtil ubehandlede Drag af vort Folks Karakter og Forholde er forsøkt poetisk afspeilede» (2009a: 289). Intensjonen er å skrive inn et stykke av det norske som hittil er blitt utelatt i litteraturen, og som vi så for ham var en «ubekjendt Side af det nordlandske Folkeliv». Med

utsyn fra Roma, hvor Lie befinner seg, bringes det inn en fjern landsdel, samt tilbakelagte handelsforhold. Kystlivet utsettes for oppussing og blir kunstnerisk stuerent. Knappt nok skildret som et sted å trakte etter, er det heller ikke måte på hva slags vrakeeksistenser som er forvist til Nord-Norge i *Tremasteren «Fremtiden»*:

Disse Distrikter var en Tid den dansk-norske Statsforvisningssted, dens Sibirien, for allehaande Forbrydere. [...] Naar en 'konditioneret' Mand af en eller ande Grund var blet umulig i Livet sydpaa, satte Forholdernes magt ham gjerne nordover [...]. Etter hele dette Opskyl af Mennesker, daarlige Præster, rømte Kassemangelsbetjente, eller Mænd af 'brave Folk', der havde skrevet Falsk og skjulte sig for Bremerholm, fremmede Eventyrere, deriblandt franske Emigranter ligefra Huguenottiden, skibbrudne, indstrandede Sjømænd fra mange Nationer, deriblandt undertiden ogsaa Fruentimmer, – findes mange fremmede Ansigtstyper og Navne, der tidt har en underlig fremmed Klang. (1920a: 157f)

Vi kan trygt si at romantikken ikke er forbi ved den realistiske romanens frembrudd, og like trygt kan det hevdes at Lie skriver i forlengelsen av forbindelsen mellom nordnorske kyster og det sublime. Men til forskjell fra Poe, er det ikke landskapet som vekker skjelv og gys, men de sosiale forholdene, alle dem som er forvist eller skylt i land og lever i Nord-Norge.

Fiskerbonden, landhandlerstedet og skuta har viktige funksjoner i *Tremasteren «Fremtiden»*, og det kan synes som om den er det første steget mot en kystroman. Etter å ha skrevet korte fortellinger som kan liknes med novellen, og det vi i dag ville benevnt som sakprosa-journalistikk, utvider Lie sitt episke potensiale med *Tremasteren «Fremtiden»*. Litteraturhistoriker Harald Beyer omtaler romanen i 1952 som «den første norske sjøfortellingen» (1952: 293). Litteraturhistoriker Edvard Beyer hevder at Lies neste utgivelse, *Lodsen og hans Hustru* (1874), ikke bare er «Lies første helstøpte roman», men også at «Den er vår første sjøroman – den ble også skrevet da norsk sjøfart var i vekst som aldri før» (1995: 394). Sjøfortelling eller roman? Litteraturviterne Marlene Marcussen og Søren Frank kaller i alle tilfeller *Lodsen og hans Hustru* for den første nordiske sjøroman (2014: 206). I tillegg er det verdt å nevne at *Tremasteren «Fremtiden»* flere ganger er omtalt som den første norske forretningsromanen og *Lodsen og hans Hustru* som den første norske ekteskapsromanen. Genrespørsmål til side – Lies fremstilling av kyst- og sjølivet har uansett ikke stått i fremste rekke i litteraturhistorien. Det er det på tide å rette opp i.

Med *Lodsen og hans Hustru* finner Lie fastere form til sitt stoff enn ved forrige høve, ettersom romanen ikke bare handler om kystlivet, men også om livet som sjømann på verdenshavene. Handlingen i *Lodsen og hans Hustru* er lagt til kysten ved Arendal, hvor flere

sider ved hverdagslivet skildres, så som losvirksomhet, smugling og det å ta til sjøs som ung, selv om det er en kjærlighetsintrige som er romanens gjennomgående handlingstråd. Kanskje er det dette mangfoldet som fikk litteraturhistorikeren Henrik Jæger til å omtale den som en «moderne norsk ægteskabsroman i sjømandsdragt» (1886: 789). Marcussen og Frank har utførligere analysert denne sammenblandingen og argumentert for at Lies sjøromaner er hjemlige til sjøs og maritime i det hjemlige. Romanene har sterke kvinnepersoner, motsatt for eksempel mer entydig maskuline univers i den samtidige angloamerikanske sjøromanen (2014). *Lodsen og hans Hustru* kan uansett kalles en kystroman, hvor handlingen veksler mellom livet på en skjærgårdsøy og Arendal, men det er også en sjøroman, ettersom hovedpersonen Salve Kristiansen skildres ombord fra flere havområder og i arbeid sammen med sjømenn av ulike nasjonaliteter. Deler av handlingen foregår i Amsterdam, hvis marked for norsk trelast Lie var blitt fortrolig med på sin stipend-utenlandsreise, samt havnebyer som Montevideo og Rio, som tidvis skildres som steder det er godt å komme seg vekk fra. *Lodsen og hans Hustru* fremstiller praktiske sider ved kystlivet, selv om dette tidvis skildres på måter vi kan anta at i sin samtid kunne mottas som tiltrekkende og skremmende; livet ved kysten og dens forgreninger byr på sublimе fremstillinger på globalt nivå.

Lie anvender ikke selv roman-termen på *Lodsen og hans Hustru*, men «Fortælling» (2009a: 342). Er det fordi Lie på denne tiden, om enn han befinner seg i Roma, fremdeles har hjemlandets romantikk med seg? Haarberg peker på at «Omkring midten av 1800-tallet ble lyrikken ansett som mer nasjonal enn noen annen, i skarp konkurranse med folkeeventyrene» (2017: 28). I et brev til Alexander L. Kielland av 1884 skriver Lie at «Fortællingen – den er jo den lavere Kunst» (2009b: 762). Fortælling er da også benevnelsen Lie fortsetter å anvende en god stund, om enn han også anvender roman-begrepet i brev om andres og egen diktning. De vekslende genremarkørene viser sider ved hvordan det på denne tiden forhandles om innpass for romansjangeren i norsk litteratur.⁷

Den neste stoppen vi foretar i Lies forfatterskap, er romanen *Adam Schrader* (1879). Adam er en grublende og blek kopist i Kristiania, som blir anbefalt av sin lege å søke opphold på et badested som kan antas å befinne seg sørøst ved fjordkysten: «at det tildels var et Sødistrikt, var let at se paa de mange Mænd i Jakker og Sømandshuer» (1920c: 293). Brorparten av handlingen foregår på badestedet, så *Adam Schrader* kan med en viss berettigelse kalles for

⁷ I studien *Med lik i lasten? Subjekt og modernitet i Jonas Lies romanunivers* (2007) anvender Harald Bache-Wiig «fortelling», «bok», «verk» og «roman» om hverandre i omtalen av Lies tidlige forfatterskap, hvilket kan leses som en serve til videre studier av romanens utvikling i norsk litteratur. I tillegg peker Bache-Wiig i sin analyse av *Adam Schrader* på de negative konnotasjonene roman-begrepet hadde på 1870-tallet (2007: 90).

den første norske badestedsromanen, om enn det kanskje ikke finnes så mange flere. I romanen er Lie mest opptatt av å fremstille mange av de temaene samtiden og dens intellektuelle var opptatt av, så det vi bemerker, er at han tar i bruk et relativt nyankommet kyststed, badestedet, for å skildre sosiale omgangsformer, de intriger som kan utspille seg på landturer og utflukter samt diskutere kvinnesak og kurtisering. Å dra på stranden slik fenomenet utbredte seg senere, er ennå ikke blitt et allment gjøremål, men badestedet og nærheten til kysten og vannet, er en tidlig variant. Hvilke helsegevinster Adam innhenter av oppholdet forblir uklart, men han blir i alle fall godt gift og får stilling som amtmann. Litteraturviter Carl Olof Bergström hevder Lie fikk inspirasjon til romanen fra sitt opphold på et kurbad inne i hovedstaden, på Grefsen (1949: 348). Det er fullt ut mulig, men at badestedene som hadde dukket opp langs kysten i øvrig var godt kjent av Lie, synes opplagt. *Adam Schrader* kan knapt kalles en kystroman, men den bidrar til forståelsen for utviklingen av kysten som foregår på denne tiden, og av et fenomen som kom til å bli allment, så vi vender tilbake til romanen i kapitlet om stranden.

Med sin neste sjøroman, *Rutland* (1880), også en «Sjøfortælling», kan det i likhet med *Tremasteren og Lodsens* antas at Lie fremdeles trekker på inntrykk han mottok under sine kystreiser et tiår tidligere, men han foretar også annet forarbeid. I et brev til sin bror i Trondheim skriver Lie fra Berchtesgaden og ber om assistanse om maritim historie og fakta, blant annet om hva slags typer båter som gikk til Spania i tidsrommet hvor handlingen er lagt, 1846–60. Han avslutter brevet: «Meningen er ikke, at Du skal plage Dig med lange Undersøgelser, men blot pumpe eller lade pumpe, et par Skippere der i Throndhjem om De véd noget» (2009a: 536). Etter at manuset er sendt til forlaget, men før det er gått i trykken, sender Lie rettelsener hvor han ber om å få rettet «Storseil, dobbeltrevede Mersseil og Stagfok» til «dobbeltrevet Mersseil, rebet Fok og Forstagseil» (sst. s. 557), slik det også står i senere utgaver. Med en slik presisjon er det kanskje ikke rart at Edvard Beyer kunne hevde at *Rutland* skildrer «livet til sjøs og i havn med en havsalt fortelleglede og en sakkyndig fortrolighet som gjør romanen til et makeløst dokument fra seilskutetiden» (1995: 402). Lie kaller selv *Rutland* for «et helt afrundet norsk Kystbillede i Fortælling» (2009b: 756). Litteraturviter Sverre Lyngstad har bemerket at *Rutland* kan leses som en krysning av en sjøfortelling og familieroman (1977: 56). Det kan bifalles. Men all den tid sluppen «Rutland» for det meste driver fraktfart langs norskekysten, synes det mer presist å kalle *Rutland* for norsk litteraturs tredje kystroman, etter *Tremasteren* og *Lodsens*.

Gaa Paa! (1882) er Lies fjerde kystroman, og handler om fiskeri og sjømannsliv. På tross av at den har langt høyere opplagstall enn *Lodsens* og *Rutland*, og så sent som i 1955 utkom i skoleutgave, hevder litteraturviter Harald Bache-Wiig at romanen er «uopprettelig sunket ned i litteraturhistoriens dyp, og vil neppe kunne hentes opp igjen» (2007: 94).

Gaa Paa! er også omtalt som en dannelsesroman, hvor unge Rejer Jansen Juhl spiller høyt og forsøker lykken med sildefiske for å kjøpe tilbake hjemgården i Aafjorden. Lyngstad har bemerket om forholdet mellom bygden innerst i fjorden og kystlivet at

National Romanticism no longer prevails; indeed, in *Go Ahead!* the Welhaven-Moe-Bjørnson idyll, epitome of romanticized peasant culture, is synonymous with a backwater community where everything – plants, animals, people, civilization – is based on the principle of inbreeding, causing every form of life to be ugly and deformed. By contrast, the life of the sea, whether in the form of herring fisheries or shipping, is a matrix of new, positive values needed for Norwegian culture to grow and flourish. (1977: 61)

Aafjorden, langt inne i landet, er et stillestående jordbrukssamfunn, mens ute ved kysten åpnes det for flere muligheter. Etter noen heldige steng uteblir silden, og Rejer får høve til ‘å ta til sjøs’ og gjøre erfaringer på verdenshavene og i fremmede havner, og komme hjem igjen med modenhet. Bache-Wiig bemerker at dannelsesromanen

har en grunnstruktur som helt idealtypisk er tilpasset de nye identitetsbehov som oppstår når Europas samfunn for alvor entrer modernitetens tidsalder. [...] dette bryter opp den glidende kontinuitet mellom generasjonene som var typisk for det førmoderne samfunnet. Dermed blir *ungdommen* gjort synlig som et eget, kritisk avgjørende livsstadium. Når det ikke lenger handler om å arve fortida, men om å bli istand til å erobre framtida, blir ungdomstida dyrket som selve nøkkelen til å komme på høyden i et foranderlig samfunn. (2007: 95)

Rejer ser muligheter for inntekter i sildefisket, hvor storgevinsten først uteblir, dernest jobber han seg opp fra førstereisgutt til offisersstand i internasjonal fraktfart, og til slutt hjemme igjen som sildekonge med flere notlag under seg. Interessant å bemerke er forbindelsene mellom sjøromanen og dannelsesromanen. Lagt sammen gis det uttrykk for hvordan Norge brer om seg på verdenshavene, men også at dette foregår i en tid med utstrakt urbanisering, hvor unge menn kunne oppleve den moderne erfaringen som ligger i å realisere seg selv, fremfor å arve en ferdig fremtid. Dette er et tidlig bud på generasjonsmotivet, som senere blir fremtredende i kystromanen.

To av Lies senere romaner tar for seg pregnante sider ved kystlivet, så som byggingen av fyrstasjoner og problemer i oljefarten i *Kommandørens døtre* (1886) og emigrering og sosialisering på amerikalinjen i *Naar Jernteppet falder* (1901). Her nøyer vi oss med å stadfeste at Lie skriver norskekysten inn i romangenren, og vi vender tilbake til dem i del II.

Kystromanen videre frem til 1945

Handel, sjøfart og kystliv utbrer og befester seg videre i kystromanen, hvor betydningen av nærhet til sjøen og havet får økende oppmerksomhet, noe som fortsetter utover 1880-tallet og over i det neste århundret. Det følgende risset viser videre problemer med å definere hva som er en kystroman.

Alexander L. Kiellands *Garman & Worse* (1880) er kanskje først og fremst er en familie- og forretningsroman, om et handelshus og sosiale konflikter, men har innledningsvis en av de to mest kjente åpninger mot havet i norsk litteratur:

Intet er så rommelig som havet, intet så tålmodig. På sin brede rygg bærer det lik en godslig elefant de små puslinger som bebor jorden; og i sitt store kjølige dyp eier det plass for all verdens jammer. [...] det siste sunne i den syke verden. [...] Men hva havet er for dem der bor langs stranden, får ingen vite; for de sier ingenting. De lever hele sitt liv med ansiktet vendt mot sjøen. Havet er deres selskap, deres rådgiver, deres venn og deres fiende, deres erverv og deres kirkegård. (1975: 75)

Havet og menneskene er tett forbundet, men det er havet som har forrang, med fysisk styrke, størrelse og sunnhet. Romanen fortsetter handlingen ved et fyr, et sted hvor også romanen slutter.

I Amalie Skrams romaner om Hellemyrsfolket er handlingen i *Sjur Gabriel* (1887) primært lagt til kysten nord for Bergen, hvor Sjur Gabriel og kona Oline med mellomrom ror til byen for å avsette småfangst. Romanen er vurdert blant de fremste naturalistiske innslagene i norsk litteratur; Gunnar Staalesen har omtalt den som «en gresk tragedie forlagt til de vestnorske kyststrøk» (i Skram 2015: 7). Havet og det kystnære spiller en mindre rolle enn skildringene av sosial fornedrelse, fyll og barnedød, om enn romanen like fullt skildrer sider ved det sosiale kyst-Norge. Således er den like lite en kystroman som *Sult* er det. Skram følger imidlertid opp samme år med romanen *To venner*, om femtenåringen Sivert som på første del av 1850-tallet seiler som førstereisgutt fra Bergen med en bark for Jamaica. Siverts foreldre vil ha ham i lysstøperlære, men fristelser om bedre betaling gjør at Sivert tar hyre til sjøs. Brått må han lære å parere slåssing, motta tamping, forstå rangordninger, godta urettferdighet og overvinne sjøsyke – ikke ulikt Salves erfaringer i *Lodsen og hans hustru*. Isolert sett kan *To venner* leses som en sjø- og dannelsesroman, men sett i lys av de to neste romanene i firebindsverket, forstår vi at lærdommen Sivert tok med seg fra seilasen ikke fikk gode utviklingsvilkår. Både *S.G. Myre* (1890) og *Avkom* (1898) er bergensromaner, med bredere

skildringer av ulike sosiale lag, handelslivet på bryggen – og ikke minst individene i samspill som utgjør bylivet. Men de kan vanskelig kalles kystromaner.

Lie var én Skram stod i brevforbindelse med, en annen var Arne Garborg. På Garborgs Jær-kyst i *Fred* (1892) utspilles en ikke mindre kjent åpning mot havet enn Kiellands:

Utanfor, i vest, bryt havet på mot ei sju milir lang låg sandstrand. Det er sjøve havet, Nordhavet, breidt og fritt, ukløyvt og utøymt, endelaust. Svartgrønt og salt kjem det i veldig rulling veltande inn or dei vestlege himlar, drivi av storstormane frå Nordisen og Kanalen, køyrande sine fakskvite brimhestar fram or havskodda, so skumskavlen stend, durande sin djupe æveheims orgetone frå dei ytste avgrunnar. So støyper det seg mot strandi og krasar seg sund i kvit foss, med dunk og dyn og lange brak, døyande burt i dyvt dunder. (1992: 7)

Stranden er et utsatt sted og ingen plass for fornøyelse og rekreasjon. Snarere er det en potensiell sublim opplevelse å oppholde seg der i dette ruskeværet, hvor det endeløse spleises med havets voldsomhet. Hos Garborg har havet krefter som hester satt i trav av stormer, mens det er elefantens tålmodighet og samspill med menneskene som er Kiellands bilde av havet. Garborgs *seascape* kan således leses som et uttrykk i en dialog mellom to jær-forfattere, og som gir et annet bilde på kysten og det sosiale livets karrighet. Willy Dahl har i en analyse av åpningen pekt på hvordan ordene er apokalyptiske, besjelende og viser naturens makt, og «peker inn mot tema og motiv i romanen som helhet» (1970: 54). I det neste avsnittet flyttes fokus fra stranden og til «eit armt, grått land med lygbrune bakkar og bleike myrar» (1992: 7), et land hvor bonden Enok slites av økonomiske håpløsheter, og vi forstår at dette er like lite en kystroman som Skrams romaner om hellemyrsfolket.

Fire forfattere som forestod den moderne norske romanens fremvekst og det moderne gjennombruddet – Lie, Kielland, Skram og Garborg –, skriver alle kystlivet inn i litteraturen, og insisterer på menneskenes tilknytning til sjøen. Den sentrale omdreiningsfaktoren i de samtidige økonomiske hjulene var verdenshavens handelsveinett, med endeholdeplasser i de mindre, de voksende og de større norske byenes havner. Annerledes var det utenfor byene. Eksempelvis foregår handlingen i Regin Normanns *Krabvaag* (1905), med undertittelen *Skildringer fra et lidet fiskevær*, over ett år i en grend i Vesterålen. Litteraturviter Liv Helene Willumsen viser til hvordan «Samtidskritikken la vekt på romanens autentiske miljø- og naturskildringer samt en annerledes framstilling av Nordland enn det litteraturen så langt hadde frambragt. Dette var en forfatter som kjente folket i de små stuer nordpå og som med autoritet kunne framstille deres omgivelser og levekår» (i Normann 2005: 15). Her dreier det seg ikke

om forviste personer fra sør eller skipsvrak som blir plot-drivende for handlingen, ei heller om sjørbeid i globale handels- og fraktestrukturer, men om opprettholdelse av hjemmet og familien. Fremfor å gå på skole, må sønnene bli med fedrene på sjøen for å fiske. Risikoen ved å være på vannet i arktiske strøk skaper usikkerhet for dem som er igjen hjemme, og det å søke sjøen som arbeidsplass innebærer andre realiteter enn dem vi så hos Lie og Skram. Romanen gir et sårt bilde av småsamfunnets justis, manglende sosial mobilitet, og av hvordan sjøen hele tiden er en påminnelse om forgjengelighet. Med *Krabvaag* synes vi dermed å ha fått øye på Norges femte distinkte kystroman og første etter Jonas Lie, hvor det skrives frem andre former for kystkultur og levevis enn vi så i Lies romaner, ikke minst et annet Nord-Norge enn i *Tremasteren «Fremtiden»*. Kystromanen omkring det moderne gjennombruddet er altså ikke én enhet, like lite som kystlivet var det.⁸

Legger vi *Lodsen og hans Hustru* til grunn, kan vi si at vi har fått øye på to regioner i hver ende av landet som har hver sin spesifikke kystkultur og -identitet: Nord-Norge og Sørlandet. Dag Hundstad har gjort en parallell observasjon når det gjelder hvordan stedene hvor disse første kystromanene utspiller seg:

I prosessen i tiårene rundt 1900 som i litteraturhistorien er kalt 'kartleggingen av Norge', fikk flere regioner enn fjellenes og bjørkeskogens 'egentlige Norge' komme til syne i offentligheten. Kystkulturen ble brukt instrumentelt i flere ulike regionbyggingssprosjekter.

Både Sørlandet og Nord-Norge ble nemlig det vi kan kalle den regionale fortellingen i stor grad knyttet til kysten. Fiskerbonden ble inkarnasjonen av den ekte nordlending, og symbolikken preges av skrei og nordlandsjeker. Tilsvarende var sjøfartskulturen og skjærgården sentrale elementer i den regionale identitetsdanningen på Sørlandet. (2014: 70)

De to regionene har innarbeidet en identitet knyttet til kysten ut fra særlige levevis og næringsveier, trolig en tydeligere pregning enn andre av landets kyststrekker, om enn andre senere har knyttet kystnæringer og praksiser opp mot steder, så som Vestlandet og oljenæringen eller Oslofjorden og rekreasjonskultur.

Johan Bojer skrev flere romaner lagt til Trøndelagskysten på 1920 og -30-tallet. I likhet med Normann kan Bojer rubriseres innunder genren nyrealisme. Mest kjent er Bojer for romanen *Den siste viking* (1921), om det krevende lofotfisket. Handlingen er lagt til 1890 og

⁸ Willumsen bemerker at *Krabvaag* ble påbegynt et sted i perioden 1885–94 (Normann 2005: 13), noe som gjør det plausibelt å trekke fiksjonsuniverset – selv om dette ikke er tidfestet – nærmere romanene vi har sett hos Lie, Kielland, Skram og Garborg. I tillegg bruker ikke Normann roman-begrepet, men det gjør utgiverne av den tekstkritiske utgaven, antakelig fordi 'roman' senere er blitt en vanlig betegnelse på episk prosa.

skildrer et kystsamfunn i det nordlige Trøndelag som var avhengig av sesongfisket på Lofoten. Mesteparten av romanen foregår i båt og i rorbu nordpå, og fremstillingen av det harde og strabasiøse arbeidet, samholdet blant fiskerne, overgangen fra rodd fiske til dampbåt, utholdenheten og ikke minst individene Bojer gir liv til, gjør *Den siste viking* til en tydelig og betydelig kystroman. Samtidig har den preg av elegi, et tilbakeblikk på en forsvunnet verden. Dette er en ny topos i kystens litteratur, som Bojer tar med inn i det 20. århundre hvor tradisjoner forvitrer, generasjonssamvær opphører og stedstilknytning løsner.

Gabriel Scott skildret Sørlandets småsteder og bidrar med den regionale pregningen Hundstad pekte på, og som Lie var tidligere ute med. Romanen *Kilden* (1918) handler om fiskeren Markus, som ordner seg på egenhånd med egen båt, som fisker og setter teiner med flid og nennsomhet, og som utviser empati for naturen og omgivelsene. Romanen er eksistensialistisk med melankolske undertoner og er kritisk til forbruk og havesyke. Markus klarer seg med sin hånd-til-munn-tilværelse fra det han høster fra havet. Slik sett kan romanen karakteriseres som en *Markens grøde* med marine trekk.

Oslofjordens kyster har i mindre grad vært anvendt som litterær kulisse enn andre av landets kyststrekk og har dermed ikke fått en tydelig kystidentitet. En årsak til det kan være at den urbane tettheten nettopp holder fiksjonsuniversene til byene, hvor menneskene har andre gjeskjefter og utfordringer enn å livnære seg fra primærnæringene, en observasjon som følger den tidligere anførte utspørringen om hva som kan defineres som kystlitteratur. Sigurd Hoels roman *Syndere i sommersol* (1927) er et interessant eksempel. Den handler om en klikk unge hovedstadsintellektuelle som en juli-måned oppholder seg på et ikke navngitt sted i Oslofjorden, hvor utsiktene er en kombinasjon av restitusjon og arbeid: «Vi hadde reist *ned til sjøen* uten større program» (1962: 14, min uth.). «Ned til sjøen» indikerer ikke en tur ut til Hovedøya, men lengre utover fjorden, nedover kysten. Dette er få år innen de store strandanleggene oppføres i Oslo, men altså etter at badestedet som et helsebringende sted er etablert. Følget er opptatt av psykoanalyse, kjødelige forbindelser, kvinnesak, litteratur og eksistensielle problemer, og bruker kysten til rekreasjon:

Byen forsvant fra erindringen, dagen og øyeblikket fylte oss, vi ble rolige og hele. Vi arbeidet, dovnet oss, badet, leste, seilte litt, røkte, pratet, spilte kort når det regnet, drev litt rundt på holmene [...]. Vi var av og til i Skippergården og hadde en prat med Knut, fiskeren, som bodde alene her ute med sin eldgamle mor, og lærte værvarsler og annen livsvisdom av ham. [...] Hver dag var lang og mangfoldig og ensformig som et helt liv. Vi hadde vært her en uke. Hadde vi noensinne levd noe annet sted? (sst. s. 23f)

Kysten er et godt sted å være, en moderne variant av det klassiske topos Ernst Robert Curtius har omtalt som *locus amoenus*, det behagelige stedet utenfor både byen og tiden – ikke ulikt det som Adam Schrader hadde erfart, et motstykke til hovedstaden, hvor aktivitetene hviler ut den hjemlige rutinen og kopler ut kalendertiden. Kysten er et annet sted, et sted å trakte etter, som har noe å tilby som ikke kan oppdrives i storbyen.

De tilreisende har respekt for Knut og hans livsførsel på jordet og ved sjøen og hans kunnskaper om stedet:

Borte på den andre siden var Knut ferdig med høyonnenen nå. Vi kunne se ham om eftermiddagene sitte oppe i heien og se utover efter makrell, eller gå og drive nede ved husene med hendene i lommen, eller rusle og greie med garnene. [...] han bare fisket litt til husbehov, og nå og da en båtladning til byen, såvidt at det ble til kaffe og tobakk og bensin. Han hadde en fredelig tid. Hos oss var det ikke så fredelig mere. (sst. s. 44)

Knut blir en markør for en sosioøkonomisk realitet som er i ferd med å gå over i historien. Han blir en rekvisitt, og hans arbeid antar et folkloristisk innslag som står i relieff mot den fritidsdyrkende turisten fra Oslo. Knuts bestillinger har likheter til fiskeren Markus i *Scotts Kilden*. Markus stilles opp mot de bedrestilte, mens Knut aktes for sitt hardtarbeidende, men like fullt fordringsløse og nøysomme levevis, motsatt de tilreisendes intellektuelle og sosiale problemer. I *Kilden* skildres småstedet, men her skildres småstedet fra de besøkendes blick – kysten som et annet sted. I *Syndere i sommersol* fremvises stranden som et sted å oppsøke for restitusjon og arbeidsro, døsende og formålsløs: «Vi lot solen skinne på oss, kjølte oss av i vannet når vi ble for varme, og la oss til tørk på sanden når vi ble for våte. Himmelen og sjøen var blå, og gresset var grønt, og sanden var varm. Og ingen problemer var for store for oss» (sst. s. 31). Men fremfor å være en kystroman, synes *Syndere i sommersol* å være en hovedstadsroman som anvender kysten som kulisse for scener med annet innhold enn traust hverdagsliv. Hoels roman *Fjorten dager før frostnettene* (1935) er primært en osloroman om eksistensielle og ekteskapelige problemer, men vier et helt kapittel på det nyåpnede Ingierstrand bad. Stranden som litterært topos er ankommet kysten, uten at Hoels romaner er kystromaner som sådan.

Kåre Fasting's skjønnlitterære forfatterskap kan rubriseres innunder nyrealismens banner. Debutromanen *Havet ga* (1935) handler om sild- og brislingfiske på Vestlandet i tiden rundt første verdenskrig, hvor fiskerbonden har et ben i sjarken og et på marken, men siden Bojers rodde fiske på Lofoten, dreier det seg her om fiske med en ny type redskap: nøter og motorbåter. Romanen har ikke et sentimentalt tilbakeskuende preg, men gir snarere uttrykk for

det mangesidige hverdagslivet som en familie og flere generasjoner fiskere erfarer. Fasting skrev en rekke romaner, samt flere sakprosbøker om maritime forhold. Én roman å bemerke, er hans siste, den dokumentariske *Skip uten ror* (1950), som fritt behandler den historiske hendelsen om italieneren Pietro Querinis nordsjøforlis og senere landkjenning på Røst i 1432. Fasting arbeidet som journalist, men forfatterskapet er preget av maritim historie, for eksempel om verfts- og fiskerihistorie. I annen utgave av *Norsk litteraturhistorie* (1963) peker Harald og Edvard Beyer på hvordan Fasting i *Havet ga* «røpet innsikt i aktuelle fiskeriproblemer så vel som i den tiltaksdjerve hovedpersonens sammensatte sjeleliv» (1963: 450). Det er en formulering og plass Fasting inntar frem til og med den femte utgaven av Beyers ettbindsverk (1996). Senere litteraturhistorier har ikke viet Fasting plass. Men i kystlitteraturhistorien har Kåre Fasting opplagt tilhørighet.

Knut Hamsun har skrevet en rekke romaner som fremstiller kystmiljøer med velkjent plass i litteraturhistorien. Det er nok å nevne nordlandsromaner som *Pan* (1894), *Benoni* (1908) og *Rosa* (1908) samt Segelfoss-romanene (1913–15) og trilogien om August (1927–33). Handlingsuniversene i disse romanene er som oftest historisk anlagte og bredt episke. I tillegg kan det nevnes mer samtidig anlagte romaner som utspilles i kystbyer i Sør-Norge, så som *Mysterier* (1892), *Konerne ved Vandposten* (1920) og hans siste roman, *Ringens sluttet* (1936). Den er gjerne lest som en desillusjonsroman og som en ideologisk kritikk av samtiden fremfor som kystroman. Hovedpersonen Abel Brodersen vokser opp på et fyr, tar til sjøs og vender hjem igjen som kaptein på en lokal dampbåt. Fordi den også er en av Hamsuns få samtidsromaner, er den interessant å lese med henblikk på de kystens steder som anvendes, og hvilke funksjoner de har i en mindre kystby.

Til slutt i dette litteraturhistoriske risset opp til 1940 dveler vi ved Olav Duun. Øystein Rottum hevder at «Om det skulle krones en kystforfatteres konge i Norge, så måtte nok Olav Duun [...] være en av de sterkeste kandidatene» (2002: 85). Olav Duuns romanserie *Juvikfolke* (1918–23) synes å ta til omkring 1800 og spenner opp lange endringslinjer langs kysten, med storfamilier over flere generasjoner frem til 1920-tallet. Romanene viser hvordan familiene organiserer seg, sosialt som for hva arbeidsdeling angår, men også hvordan det samme stedet blir en del av omfattende modernisering, med overgang fra daler til kroner, telegraf og etter hvert telefon og spekulering på sildeoljepriser. Fiske utgjør hele tiden en viktig del av matauken, men romanen er mest opptatt av de sosiale forhold og forbindelser på land. Noen drar på Lofotfiske, men leseren får ikke bli med nordover. I siste bind *I stormen* er sildeoljefabrikken fordelt på aksjeposter, arbeiderne går til streik, og der hvor storfangsten

gjærne ventet på oppkj psb ter og salg til rett pris, sørger fabrikkens for hastig omsetning. Kysten og dens levevis har endret seg på mange områder på godt over hundre år.

Tids- og temamessig overlapper vi nå med fiksjonsuniversene som de innledningsvis nevnte Hoem, Jacobsen og Michelet fremstiller, som skriver historisk og tilbakeskuende om kysten – om fiskerbonden,  yv ringer og krigsseilere. Finnes det belegg for   holde fast ved tematiske undergenrer eller kategorier som ‘kystlitteratur’ eller ‘kystromanen’? Vi har sett at noen trekk har vokst frem, og Hoem, Jacobsen og Michelet kan ses som uttrykk for at det har sedimentert seg en kategori eller undergenre som de skriver i forlengelsen av.

På den andre siden av det store hamskiftet og industrialiseringen f r kystromanen elegiske trekk. I de første kystromanene hos Jonas Lie skrur tiden tilbake gjærne 30–50 år fra nedskrivningstidspunktet. Lie skildrer fortid, men den synes   være umiddelbar, hvor romanene registrerer endringer som har skjedd i mellomtiden, fortrinnsvis teknologisk utvikling av dampskip, telegraf og fyrbygging. Hos Hoem, Jacobsen og Michelet er fortiden ugjenkallelig, og distansen skaper et større refleksjonsrom opp mot det som har vært.

I *Den siste viking* og i *Juvikfolke* er det det store hamskiftet og fremveksten av det moderne Norge som skildres. Bojer er blant dem som henter inn toposen som gjærne forbindes med det maritime, nemlig ‘den tilbakevendte’, den som vender hjem og ikke kjenner seg igjen – og knapt blir gjenkjent. *Den siste viking* kan ses i forlengelse av Jonas Lies *Gaa paa!* i det handlingene betoner individets muligheter fremfor   gå i fedrenes fotspor. Men der hvor sønnen i Lies roman fortsetter fiskebruket på hjemstedet sammen med familien, flytter fiskers nnen i Bojers roman fra bygda, utdanner seg i byen og blir offentlig ansatt lærer. Utviklingen synes   peke på at tradering av viten over generasjoner har mistet gyldighet.

Dette ekspos et gjennom litteraturhistorien har vist tidspunkter for inntreden av kysten i romanen, faktorer som har bidratt til dens økende frekvens, samt hvordan enkelte temaer og motiver er fremtredende og andre kommet til. Det går an   benytte begreper som ‘kystlitteratur’ og ‘kystroman’, om enn betegnelsene kan brukes overlappende med andre optikker, så som eller ‘generasjonslitteratur’ eller ‘handelsromanen’. En større undersøkelse med flere genrer, slik vi skisserte innledningsvis, kunne banet vei for ytterligere avklaringer.

  ta til sjøs eller fiskeri, slik Lie, Bojer og Normann fremstilte det, er ikke i dag frekvent romanstoff. Om enn praksisene lever videre som topoi, så tilhører de i mindre grad kystens hverdag, og er ikke lenger del av den samme sosiokulturelle realiteten – like lite som Lie, Bojer og Normann hadde grunnlag for   trekke inn strandliv, ferger eller oppdrettsmerder i sine romaner. Dette bakteppet tar vi med oss til analysene, for   finne ut hvordan kystromanene og

de romanene med særlige kyst-innslag nevnt over står i forbindelse med det som nærmere vår tid tentativt utspørres som samtids-kystromaner.

Del II. Kystens topoi

Båten

Etter tusenvis av år med navigering er båten ennå en forbløffende gjenstand: den fremkaller misunnelse, lidenskaper, drømmer: Enten det er barn i sin lek eller arbeidende voksne som fascineres av sjøreiser, ser de alle båten som selve instrumentet for befrielse, den alltid like forbløffende løsning på et problem som er uforklarlig for den sunne fornuft: å kunne bevege seg på vannet.⁹

– Roland Barthes

Barthes' iakttagelse minner om at båter lenge har vært et redskap for å komme videre, lenger og til ukjente steder, og det på et element hvor mennesket ikke kan klare seg lenge uten hjelpemidler. Slik har båter opprettholdt forestillinger og fantasier, og lagt til rette for en rekke muligheter, for individ som samfunn: utreise, ekspansjon, transport, arbeid og rekreasjon er blant dem. Den seneste seddelseserien fra Norges bank fremstilte flere av disse mulighetene ved å vise til et vikingskip, en redningsskøyte og et containerskip. Samlebetegnelser som 'båt', 'skip', 'skute' og det mer generelle 'fartøy', gir umiddelbare assosiasjoner til sjø og hav, og betegner et mangfold av farkoster for «å kunne bevege seg på vannet». Den norske litterære kysten har de seneste 150 årene vært preget av 'korvetter', 'skøyter', 'galeaser', 'sjekter', 'barker', 'slupper', 'jekter', 'ferger', 'brigger', 'yachter', 'joller' og 'seilbåter', samt ulike landsdelsbåter, slik som 'seksring', 'fembøring' og 'åttring'. Dette kapitlet skal ikke dreie seg om farkoster som sådan, men i forlengelsen av Barthes' betraktning undersøke hvordan utvalgte sider ved det å befinne seg ombord på et fartøy til sjøs er fremstilt i kystromanen. Barthes' langstrakte perspektiv inviterer til en undersøkelse av båten som topos – den er en litterær konstant ved kysten, om enn båten samtidig knytter an til en rekke topoi, hvor vi skal undersøke hvilke forestillinger og erfaringer som er tilknyttet fire av dem: Først 'å ta til sjøs', som knyttes an til utviklingen av sjøromanen frem til vår tid. Deretter ser vi nærmere på toposen 'sjøsyke',

⁹ «Paris ble ikke oversvømmet», 1957 (2002: 86)

et fenomen som går langt tilbake i litteraturhistorien. Den fremstilles hyppig med den norske sjøromanens fremvekst, noe som også får oss til å stille spørsmål om hvorvidt tilstanden fremdeles er en topos i kystromanen etter at skipsfarten endrer karakter på siste del av 1900-tallet. Videre undersøkes det hvordan 'forlis'-toposen endrer representasjonshyppighet når sjøfarten antar nye former, og hvordan den fremdeles er en topos i samtidslitteraturen. 'Det feminine, maritime og lystbåten' er samlet som én topos, for med det å vise hvordan disse kategoriene har vært og fremdeles er tett forbundet. Til slutt undersøkes 'ferga' som en topos. Det er en hverdagskomponent som befinner seg et stykke unna den innarbeidede maritime litteraturens topoi. Like fullt har ferger og rutebåter vært viktige identitetsskapere og for «å kunne bevege seg på vannet» langs kysten. Mange steder befinner fergene seg overfor utfasing, men romanen har ivarett og fremstilt karakteristikker ved den som har vært med på å prege mindre kystsamfunn og individene ved dem.

Ernst Robert Curtius har pekt på hvordan nautiske metaforer som «å sette seil», «å legge ut på båtreise», og «å folde sammen seilene» er maritime topoi som kan ses flere steder i den antikke litteraturen, hvor dikteren er seileren og hans tanker eller verk, er båten (2013: 128f). Metaforen fremstiller en praksis som kjennes fra *Iliaden*, hvor det ble satt seil mot fremmed kyst for landkjenning og det som skulle bli trojanerkrigen. Siden har sjøreisen mot fremmede kyster vært et litterært motiv, men som frem mot oppdagelsesreisene ved 1500-tallet fortrinnsvis fremstilles metaforisk, innen det 'å sette seil' i økende grad blir et bilde på en etter hvert utbredt realhistorisk praksis med globale følger.

Norge som en moderne maritim nasjon skjøt fart fra midten av 1800-tallet, og innehar i om lag et hundreår en fremtredende posisjon i internasjonal fraktfart. Det kom også til å prege romanen, og reflekteres i hvordan norsk litteratur, i likhet med en rekke andre maritime nasjoner, skriver seg inn i den etablerte genren 'sjøromanen'. Fra midten av 1900-tallet og utover minker maritime innslag i den norske romanen, proporsjonalt med at fraktfarten fases over i strukturer som ikke lenger legger til rette for en sjøroman som knytter an til nasjonen. Derfor er det av interesse å undersøke fremveksten av den moderne sjøromanen i Norge og å identifisere årsaker til at genren endres, og med det etterspørre i hvilken grad genren og de topoi den har etablert, fremdeles holdes ved like. Norge som maritim nasjon har en nåtidig aktualitet, men også en lang forhistorie. Det berettiger et historisk riss, for med det å søke å identifisere beveggrunner til at den maritime litteraturen i dag er redusert, og peke ut et knippe årsaker til at sjøromanen, gitt samtidens premisser, nødvendigvis derfor også antar endrede uttrykk.

Den moderne sjøromanen og kysten og skipet som kronotoper

Det historiske bakteppet for utviklingen av den moderne sjøromanen er dereguleringen av maritim merkantil trafikk etter at verdenshavene hadde vært dominert av England på 1700-tallet. Napoleonskrigene bidro til oppbrudd av etablerte handelskonstellasjoner og åpnet opp for at andre og flere nasjonale aktører kunne bedrive fraktfart. Etter at britene i 1849 opphevet navigasjonsakten, en 200 år gammel sjøfartslov som hadde regulert frakt og havneanløp, fulgte andre maritime stormakter – Nederland, Frankrike, Portugal og Spania – i kjølvannet de neste 20 årene. Dermed ble frihandel og økonomisk liberalisme forente holdninger som en følge av lettelse på importrestriksjoner og reguleringer. Fra 1840-tallet så også norske skipseiere muligheter for tiltakende handels- og fraktmuligheter (Kolle 2014b: 307). I form av tema og motiv inntok maritime anliggender bred plass i skjønnlitteraturen i tiden før og rundt århundreskiftet, hvilket forteller om at sjøfart opptok samtiden. At kyst- og sjøliv tok plass i folks bevissthet og var godt stoff å dikte om, kan underbygges av at den internasjonale sjøfarten økte med 53 prosent hvert tiår i perioden 1840–70. Årene mellom 1865–78 var høydepunktet for den norske seilskuteflåten, hvor Norge var verdens tredje største maritime nasjon (Andersen mfl. 2014: 25ff).

Et ofte brukt eksempel på hvordan sjøtransportens problemer fremstilles litterært på denne tiden, er Henrik Ibsens *Samfundets Støtter* (1877). Sammen med spørsmålet om hvorvidt jernbaneutbygging kunne ødelegge for skipsfarten, er emigrasjon, verftarbeid og skipsforlis viktige elementer i handlingen. Det å sende synkeferdige skip til sjøs i forsikringssvindelayemed var på denne tiden et hett politisk tema. Året innen premieren på Ibsens stykke hadde norgesbesøket til den britiske politikeren Samuel Plimsoll vært en begivenhet, som gav aktualitet til spørsmålet om hvorvidt myndighetene skulle få tilgang til å inspisere skip og regulere fartøyers flytedyktighet. Oppmerksomheten ved Plimsolls besøk skyldtes rett og slett at norske skip sjelden holdt den standard som det britiske klassifiseringsselskapet Lloyds Register krevde for at de kunne forsikres. Det innebar at mange skip var risikofylte arbeidsplasser. Av den grunn er Plimsolls navn gått inn i både hverdags- og det litterære språket. Et plimsollmerke er et lastelinjemerke på skip, som indikerer seiledyktighet i ulike farvann ut fra årstider. En «plimsoller» ble derfor også en betegnelse på et skrøpelig eller ikke sjødyktig skip.

Et annet litterært eksempel som er trukket frem fra denne tiden, er Jonas Lies tidlige sjøromaner. Carl Olof Bergström er en annen som peker på at det maritime på 1870-tallet er blitt et tema som angår stadig flere: «Att sjöfarten tidigt och flera gånger kom i åtanke, hänger säkert ihop med att den intog en så framskjuten plats i folkets medvetande» (1949: 283). Det

handlet om arbeidsplasser og yrkesmuligheter, emigrasjon, sikkerhet, økonomisk vekst og nye impulser fra verden utenfor, erfart og angjeldende stadig flere. Bergström gjør oppmerksom på at i august 1874, samme år som Lies *Lodsen og hans Hustru* utkom, uttrykte morsmålsoppgaven til examen artium ved universitetet forbindelsen mellom nasjonen og det maritime: «Hvad har gjort Nordmændene til en af de første sjøfarende Nationer?» (sst.). Ordlyden knytter den norske sjøfarten opp mot og i konkurranse med andre nasjoners bedrifter til sjøs. Norges fremtredende rolle i sjøfarten er blitt et nasjonalt anliggende fra landets øverste utdanningsinstitusjon, hvor studentene får i oppdrag å sette samtidens oppmerksomhet rundt fraktfarten inn i et historisk perspektiv. Den norske kystlitteraturen utvikles ikke i et vakuum, og den norske sjøromanen tar opp i seg samtidige samfunnsanliggender. Samtidig skal vi se at den skriver seg i forlengelsen av en etablert genre. Slik ble Norge et ledd i et større litterært fellesskap, som reflekterer globale maktforhold og politiske og økonomiske anliggender.

Margaret Cohen minner om at innen utbredelsen av film og fjernsyn, var litteratur en av de fremste teknologiene for å representere en slik, for de aller fleste, fjern industri som skipsfarten (2010: 184). Som litterært inventar utbres den samtidig med den realistiske romanens fremvekst ved midten av 1800-tallet, hvor sjøfart altså tar økende plass i en kollektiv bevissthet. Fremveksten av genren gir anlegg til å forstå sider ved hvordan Norge vokste som sjøfartsnasjon, hvordan utviklingen ble fremstilt, og hvordan møter med fremmede land og globale forbindelser artet seg. Livet til sjøs og ombord på skip ble godt stoff å dikte om, og i økende grad også tilgjengelig, for dem som skriver og for en økende lesende offentlighet.

Stadig flere befinner seg til sjøs over lengre tid, om det er i fart langs kysten eller ute på verdenshavene, ofte med uensartet agenda: fraktmannskap, emigranter, handelsfolk, fiskere, hval- og selfangere, samt offiserer og mannskap på militære fartøy, som alle i tiltakende grad og med økende hyppighet erfarte sjøen som et sted for menneskelig aktivitet. Åpningen av Suez-kanalen i 1869 forsterket og utbredte tendensen, en passasje som i tillegg til handel og nedkorting av handelsruter på Østen etter hvert ble den foretrukne sjøveien for både militære og koloniadministrasjoner.

Slike overgripende politiske, økonomiske og sosiale hendelser og endringer gir bud på å forstå den moderne sjøromanens fremvekst og fremstille et riss av en genreutvikling, hvor «sea novel» blir en betegnelse som vokste ut fra termer som var anvendt på 1830-tallet, så som «sea tale», «sea romance», «nautical novel», «le roman maritime» og Jonas Lies egen foretrukne «sjøfortælling» (Cohen 2010: 134). I overgangen fra de tidlige sjøromanene, fra Daniel Defoes *Life, Adventures and Piracies of Captain Singleton* (1720) over Walter Scotts *The Pirate* (1822) og Frederick Marryats *The Phantom Ship* (1839) til de mer realistiske over

1850-tallet, kan det identifiseres at livet ombord på skip i økende grad tar til å preges av hverdagsliv og rutinearbeid fremfor av pirater og legender, om enn de som topoi levde videre og tok bo i senere romantiske tilbakeskuende fremstillinger. Rutinearbeid akselererte etter at Harrisons kronometer ble et pålitelig redskap for å fastslå lengdegrader, og telegrafien gjorde det mulig å sende oppdatert informasjon om varers tilgjengelighet for transport (sst. s. 9f). Det la i sin tur til rette for trampfart, hvilket innebærer fraktfart utenfor regulære eller etablerte ruter. Dermed oppstod det en ny fleksibilitet i fraktfarten, som på samme tid betød en form for forutsigbarhet og repetisjon.

Det at kysten var den primære ferdselsåren i Norge på siste halvdel av 1800-tallet, innen utbygging av jernbane og veinett, gjør den til en roman-kronotop. Med den globale handelsskipsfarten befinner ikke denne veien seg lenger kun *langs* kysten, den muterer og etablerer nye forbindelser og møtepunkter. Der hvor veien til lands og de tilfeldige møter som kan oppstå der, gjerne tilknyttes et bestemt samfunn, og med det innehar en viss plausibilitet eller noen gitte rammer, åpner verdenshavene eksponentielt opp for møter kun fantasien setter hindre for (Cohen 2006: 650f). Slik blir også sjøveiene steder hvor tilfeldighetene rår og «alt kan skje». Kronotop-begrepet påminner om at hvordan båter, skip og de mange sidene ved livet ved kysten og til sjøs fremstilles, varierer, avhengig av samfunnet det nedskrives i. Frem til dereguleringen av sjøfarten på midten av 1800-tallet var det de færreste forunt å ha reist på verdenshavene, som frem til denne åpningen kan bestå av uverifiserte steder som det kan fantaseres fritt om og gjøre virksomme de topoi som ansås for nyttige eller i det hele tatt var tilgjengelige eller rådende. Slik kan Samuel Taylor Coleridge og Edgar Allan Poe etter ham i én tid skrive inn skipsferder til det geografisk upresise Sørishavet, fylt med overnaturlige hendelser og skapninger, og hvor den overlevende kan vende tilbake til sivilisasjonen og berette. Men med den realistiske sjøromanen fremstår kysten i tiltakende grad som en velplanert vei, og verdenshavene som en organisert og i stigende grad avfortryllet trafikkmaskin med et etter hvert kartlagt nettverk av forgreninger.

Også skipet utvikles som kronotop og blir et redskap for å identifisere bestemte episoder og opptredener. Det muliggjør steder og situasjoner å utspille handling, og det får en utpreget plotfunksjon. Skip og båter er gunstige for å fremstille komprimerte og plastiske pregninger av tid og rom, enten det dreier seg om postbåtens eller rutebåtens faste anløp, eller om det er forholdene ombord på skip og skuter som oppholder seg lenger til sjøs. Knut Ove Eliassen har bemerket hvordan «Skipet etablerer, forbinder og organiserer maritim tid og rom i den forstand at skipene forbinder fjerntliggende steder», og den videre forbindelsen mellom den tekniske mestringen av havet og dets omdanning til kunstnerisk ressurs (2017: 154ff). I egenskap av å

etableres som et velegnet romaninventar, og med opparbeidingen av sjøromanen som genre, kan skipet også ses som en topos, hvor sjøromanene og tilhørende motiver, typer og sosiale strukturer så og si skrives i forlengelsen av eller i relasjon til hverandre, og akkumulerer og opparbeider et genreinventar og forråd.

I *Mimesis* har Erich Auerbach en lesning av Chrétien de Troyes ridderroman *Yvain* (1170-tallet), hvor han gjør oppmerksom på *hvordan* heltene Calogrenant kommer seg fra kong Arthurs hoff i Britannia til kysten av Bretagne, ikke fortelles. «Vi hører ingenting om at han krysser havet» (2002: 136). Kronotopisk forstår vi at det å krysse havet, langt mindre hvordan eller med hvilke midler, ikke er et anliggende det er vesentlig å fremstille i en roman som fremdyrker den høviske ridderen og det eventyrlige. Det maritime er fraværende.

Ættesagaen om Gunnlaug Ormstunge er nedskrevet i det påfølgende århundret, men har handling lagt til rundt tusenårsskiftet. Her får vi vite at det reises over hav, men ingenting om selve overfarten fra Island: Gunnlaug rir «til skipet. Da dei fekk bør, sette dei til havs. Dei kom med skipet sitt til Noreg, og siglde inn gjennom Trondheimen til Nidaros. Der lå dei i hamn og lossa skipet» (Fjalestad 2007: 13). Vi får ikke vite hva slags skip Gunnlaug og følget dro med, hvordan skipet tok bølger og vind, heller ingenting om det sosiale eller hvordan seilassen har fortonet seg for de reisende. Vi får kjennskap til viktigheten av vind *innen* avreise, stedene det reises mellom, og at de fraktet last. Med kronotop-begrepet gir prioriteringene i de to fortellingene en peker mot hva som ble ansett for viktig i tiden for nedskrivningen av sagaene, hvor det, i likhet med franskmannen Troyes, ikke er vesentlig å berette om selve ferden og fartøyet.

W. H. Auden har iaktatt hvordan sjøreisen fire hundre år senere, da hos Shakespeare, har fått en tydeligere funksjon. Det dreier seg riktignok om en annen genre, men vårt poeng er Audens observasjon om at det å ta til sjøs ikke er noe som gjøres i forlystelsesøyemed eller frivillig (1950: 22). Skipet tilbyr en mulighet for å komme seg bort fra et sted eller en situasjon, men skipet er sjelden et velsett sted å *oppholde* seg. Auden ser en endring i dette etter romantikken, og særlig fra og med Herman Melvilles *Moby Dick* (1851). Skipet blir et redskap for å innkapsle og etablere et fiksjonsunivers i et lukket rom unna et tiltakende komplekst samfunn. På åpent hav fungerer skipet som ramme, ingen kan komme seg unna. På samme tid tillater skipet å folde ut et persongalleri som kan by på en rekke særegenheter, funksjoner og aldersspenn, hvor de sosiale distinksjonene kan sørge for samhold, konflikter og autoritet (sst. s. 62). Opparbeidingen av disse funksjonene og momentene kom også til å prege den norske sjøromanen. *Moby Dick* omhandler den amerikanske østkyst-hvalfangsten tidlig på 1800-tallet, mens flere av Joseph Conrads seilskuterromaner er skrevet i tiden før, ved og etter overgangen

mellom 18- og 1900-tallet, etter at dampskipene har overtatt. Cohen har pekt på paradokset ved dette: Den angloamerikanske sjøromanen vokser frem samtidig som den fremstiller tilbakelagte forhold. Hun knytter dette an til hvordan forgangne sjømannsferdigheter har inntatt plass i det kollektive minnet, etter at de er blitt rutine, hverdagsliggjort og avmystifisert. «The craft» hører allerede fortiden til (2010: 179f).

I lys av den posisjonen Norge oppnådde i handelsflåten, er Cohens bemerkning av det kollektive minnet å ta notis av. Norge bekreftes som en nasjon å regne med blant de andre ledende sjøfartsnasjonene, noe som på samme tid legger til rette for tiltakende litterær fremstilling som reflekterer denne utviklingen, men de første norske sjøromanene følger et liknende tilbakeskuende mønster som hos Melville og Conrad. *Lodsen og hans Hustru* utspiller seg fra slutten av 1820-tallet, det samme gjelder for *Rutland* (1880), hvor fortelleren gjør oppmerksom på at «Man glemmer, at Norge ved Dampen og Telegrafene er omskapt til et andet og modernt land» (1920d: 31). Cohen minner om at selv om skip fortrinnsvis fraktet mennesker og gods, var også transport av informasjon vesentlig innen telegrafens utbredelse, det være å frakte post eller bringe beskjeder mellom regulære stoppesteder (2010: 3f). «Rutland» bragte hilsener og sørget for forbindelser imellom dem som ellers ikke kunne korrespondere, hvor fru Kristensen «bar Hilsener og Breve mellem Kjæresten og hemmelig Forlovede» (1920d: 33). Som med sin forrige sjøroman, tar Lie her sikte på å fremstille noe som har vært, innen ny teknologi gjorde seilskuter og brevforbindelser til noe anakronistisk, men som like fullt utgjorde viktige funksjoner ved kysten og preget dens hverdagsliv i en avgrenset – og avsluttet – periode.

Bygget i 1756 seilte galeasen «Rutland» i skandinaviske og søreuropeiske farvann, og fra 1829 og frem til 1850-tallet følger vi skuta ombygget til slupp, hvor kaptein Johan Kristensen og kona driver fraktfart – primært langs norskekysten, fra Vardø til Risør, men også på det europeiske kontinentet: «Det mægtige Hamburg og ikke Kristiania var endnu Lagerby for hele vort Land og den Forbindelse som var imellem Byerne, besørgedes af de mindre Skibe i Kystfarten» (1920d: 31). At Lie bemerket dette i 1880, peker mot at forsyningslinjer og varelogistikk i mellomtiden hadde endret seg, og kanskje er *Rutland* et ønske om å fremstille denne tidskapselens egenart ved kysten. Dette behøver ikke klassifiseres som nostalgi eller bare tilbakeskuende. Like mye kan det være en artikulering av en samtidig stemning, og at Lies romaner fremstiller mange av de problemene som universitetets oppgave av 1874 utba en drøfting av.

Innenfor en tidsramme hvor norsk sjøfart har en foranskutt posisjon, knytter nasjonallitteraturen an til en mønsterdannende romangrense med innarbeidede trekk, og som

viser en gitt tids romananvendelse av båten som skiller seg fra foregående tiders – og fra dem som skulle komme senere.

Å ta til sjøs – kun en historisk topos?

Med den maritime merkantile veksten på 1800-tallet er det å ta til sjøs ikke lenger kun noe som gjøres metaforisk, for erobring eller for nasjonal ekspansjon, men fremstilles oftere i romanen grunnet endrede strukturer innen utdanningsvesen, urbanisering og nye vilkår for handel. 'Å ta til sjøs' supplerer toposen 'å sette seil' med en utbredt erfaring fra en samtidig samfunnsutvikling. John R. Gillis har minnet om hvordan økt tilstedeværelse på sjøen på 1800-tallet i større grad enn tidligere la til rette for og oppmuntret gutter og menn til å søke arbeid til sjøs (2012: 140). Å ta til sjøs blir et arbeid og en mulighet for dem uten tilgang på eller tålmodighet for skolegang, knappe utsikter til livsopphold på land eller for å unngå sosiale relasjoner. Cohen har pekt på at et trekk ved skipet som kronotop, er at det gjerne fremstiller unges *rite de passage* mot voksenlivet og hvordan tilværelsen på sjøen tvinger den unge til å erverve seg ferdigheter og listige triks (2006: 664). Den førstegangsreisende blir ikke bare kjent med et yrke og det mangfoldet av kunnen som skipet kontinuerlig krever, han blir også fortrolig med og lærer seg å omgå ulike sosiale sjikt, det være alder, hierarkier eller personer fra fremmede folkegrupper. Dermed antar også den moderne sjøromanen trekk fra dannelsesromanen, hvor det å ta til sjøs blir et steg på veien mot voksenlivet og det å lære å «kjenne seg selv». Kysten er således ikke kun en fysisk og kulturell grense, den legger også til rette for liminale soner for å flytte og overskride personlige grenser, fra én livsfase mot en annen, på et bestemt historisk tidspunkt, på den moderne sjøfartens premisser.

Roland Barthes pekte på hvordan båten har fascinert og med det etablert forestillinger om sjøen og havet, enten det er å sette seil for å komme seg bort, se fremmede kyster eller å lete opp noen av de innbilligene fra sjølivet som er etablert, blitt lyttet til, tradert og har befestet seg. Men forestillinger representerer noe fortidig, hvilket peker mot et potensielt konfliktnivå, for individet som sosialt, i det et drømmefylt sikte med fortiden som modell kan kollidere med en reell nåtid og fremtid. I Lies *Rutland* er en av hovedkonfliktene knyttet til hvorvidt sønnen Bernt skal bli sjømann som sin far eller om han skal gå i skole. Sjølivet for den unge gutten innbefatter forestillinger og overleverte fortellinger om sjørøvere, forlis og «alle fremmede Folkeslag lige til de som spiste Slinger som vi Aal» (1920d: 133f). Bernt er oppvokst på foreldrenes båt, han «kjendte alle Stik, Tørn og Bænd» (1920d: 69). «Rutland» har vært Bernts omgivelser fra barndommen og for hva det praktiske angår, har han de rette faglige

forutsetningene for å ta til sjøs. Det er ikke kun livet på båt som frister, også godene som hører med å ta ut på verdenshavene: å se land, havner og mennesker han kun har hørt om, og parallelt stige i gradene på dekk helt opp til kaptein. Faren, som kjenner adskillig flere sider ved sjølivet, vil det annerledes for sønnen, sier bastant nei, og skaffer heller Bernt en lærlingstilling som skipsbygger i England. Bernt trosser allikevel sine foreldre og blir sjømann på verdenshavene.

Et liknende sett forestillinger som blir utslagsgivende for å ta til sjøs, ser vi i Lies neste roman *Gaa paa!* (1882). Liggende på vent i Skudeneshavn tilbys unge Rejer Jansen Juhl av en styrmann som skal opp til Bergen, og derfra ut på verdenshavene, å rømme fra både nedtur med sildesteng og fra kjærlighetsorg: «Raadet tiltalte Rejer uhyre, – for ikke at tale om, at det smigrede ham; han havde længst beundret Styrmandens frie Sjømandsvæsen, hans flotte Udtryk og Vendinger og hans sjøfriske, lette Maade at føre sig paa» (1920d: 364). Sjømannens fremtoning og oppsyn er et innarbeidet og forlokkende uttrykk, som åpner for nye steder og andre væremåter enn hva det hjemlige Aafjord kan tilby.

Å ta til sjøs er også en mulighet for å forlate en sosial situasjon. I likhet med Salve i *Lodsen og hans Hustru*, var nederlag i kjærlighet én årsak til at Rejer Jansen Juhl tok til sjøs, i tillegg til at han mislykket som fisker. At fiskere tar til sjøs, ser vi også i *Lodsen og hans Hustru*, hvor noen landsdeler fremstår som mer etablert på sjøen enn andre.

Om Vaaren indfandt sig dengang ikke faa Folk fra Vestlandets Fiskeridistrikter for at forhyre sig. De kommer i deres Fiskedragt, smudsige og ludende af Arbeidet i Baaden, førende med sig sine runde Bondekister istedetfor den almindelige skraa Skibskiste. Deres Væsen mangler alt Matrossnitt, og de opnaar i Regelen kun Hyre paa Skibe, der skal i Langfart. (1920b: 73)

Fiskere tar hyre, som supplement til fiskeriet eller kan hende grunnet skral sesong. Å bemerke er at fiskerne er annerledes utstyrt og mangler den maritime utrustningen som allerede er anlagt hos andre. En av dem som kommer seg ombord «gik usjømandsmæssigt» (sst. s. 73) og karakteriseres som «denne bondeagtige Figur» (sst. s. 74), noe som i forbifarten indikerer hvordan Sørlandet, hvor skuta kommer fra, har utviklet et fortrinn når det gjelder maritim identitet overfor Vestlandet.

Om enn forestillinger, fascinasjon og drømmer kan være forlokkende i det å ta til sjøs, er det gjerne to sosiale realiteter som møter førstereisen ombord: innforståtte hierarkier og ukjente spilleregler. Etter linjer fra Audens bemerkning om hvordan skipets begrensede romlighet proporsjonalt etablerer et potensiale for konfliktutspilling, har Søren Frank fremhevet hvordan

Det er velkendt, at livet ombord på skibet kan være ekstremt brutalt og voldelig, og dette sammenholdt med skibets truende omgivelser og arkitektur, som i den grad faciliterer en livsform, hvor kroppe blokerer for andre kroppes i rummet, understreger det maritime livs tendentielt klaustrofobiske og dermed spatiale beskaffenhet. (2013: 266)

Etter å ha mønstret av en norsk skute med kjent kaptein og fortrolig mannskap i Rio, sjanghaies Salve i *Lodsen og hans Hustru* over på et amerikansk fraktskip med andre forhold enn de norske. Ombord låses han inne på lugaren, en praksis for å forhindre rømning innen lossekast, offiserene bærer våpen, og tre lik senkes over ripa så snart skipet har lagt fra havn. «De hadde vidst at skjule for Havneautoritetene, at de hadde den gule Feber ombord» (1920b: 102). Med dødelig sykdom og lett tilgjengelige skytevåpen forstår vi at skipet «Star and Stripes» er et farlig sted. Det er ikke kun offiserene som fremstilles som truende: «Mandskabet bestod af Bærmen af New-Oreleans' og Charlestons dokker, Folk med Laster og Følgerne af et nedværdigende Liv skrevet i deres Ansigter» (sst. s. 104f). Mindre flatterende sider ved USAs sosiale infrastruktur kommer til syne og gjør seg gjeldende ombord på skipet – og etter hvert i pregningen av den unge sørlendingen på førstereis.

Den stadig overanstrengte Energi gik ham tilslut som en Feber i Blodet, og hans Udseende fik et Præg af Ondskabsfuldhed.

Han begyndte ombord at gjælde for et af disse ustyrlige, ubændige Mennesker, som der findes nok af i den Folkebærme, der trives i Skibsrummene paa de Kanter af Verden, og som gjerne ender i Raanokken eller for et Revolverskud af Kapteinen. (sst. s. 109)

Salve blir en råttass, han testes i en vedvarende kamp for å overleve ute på sjøen, og han lærer seg å slåss for å sette seg i respekt. Han tilpasser seg forholdene ombord, endrer personlighet og antar den øvrige skipsbesetningens gjeldende karakteristikk. Med slike attributter er han snart fritt vilt også for offiserenes lemfeldige forhold til vold og våpenbruk. Forholdene ombord byr ikke på andre løsninger for Salve enn å komme seg vekk fra skipet – en lærepenge og et dannende ledd i 'å ta til sjøs'-toposen. Livet ombord fremstilles som langt fra vellystig, men desto mer som et egnet for å spille ut en dannelsesreise. Verdenshavene og fremmede havner danner kronotopiske veier og møtepunkter, hvor det kan påtreffes retninger, hendelser og mennesker som leder mot selvinnsikt og erkjennelse på kursen mot voksenlivet. Toposen 'å ta til sjøs' fremstiller et bilde på hvordan båten etablerer muligheter for mange unge samtidig

med Norges inntreden i den globale maritime merkantilisme, og bærer motsatt vitne om hvordan denne næringsveien blir romaninteriør, som også favner allerede tilbakelagte sider ved fraktfarten.

Hundre og femti år senere synes sjøromanen knyttet *opp mot nasjonen* å være et videre tilbakelagt stadium. 'Å ta til sjøs' foregår i vår samtid under andre forutsetninger enn i tiden hvor Norge befant seg på høyden som sjøfartsnasjon. Kan romanen fremdeles fremstille det 'å ta til sjøs', eller er vilkårene i alt for stor grad endret? Er det en topos som er passé? Et fraktskip som i dag opererer i internasjonalt farvann kan være norskeid, drives av et selskap i et annet land, holde seg med offiserer fra et tredje, øvrig mannskap fra et fjerde, rekruttert fra et bemanningsbyrå i et femte og være flaggregistrert i et sjette. Den praksisen som går under navnet «flags of convenience», bekvemmelighetsflagg, gjør at et rederi kan registrere skip i fremmede stater, for med det å unngå skatt, redusere bemanningsutgifter og slippe unna andre former for regulering. Gillis foreslår at besetningen på slike fartøy ikke lenger tilhører en distinkt maritim kultur (2012: 165). For hva *nasjonal* maritim kultur angår, synes Gillis å ha rett med henblikk på fragmenteringen. I øvrig kan vurderingen nok kalles essensialistisk. Besetningen ombord på dagens skip kan like mye tenkes å være del av og utgjøre fortsettelsen av den sammensatte og mangfoldige historiske maritime kulturen, om enn den nå befinner seg løsrevet fra nasjonen, og snarere er en kollektivitet uten gjenkjennelig forankring. Vår tids maritime næring og kultur er svært annerledes enn den som hadde hegemoni på 1800-tallet og som kom til å prege senere forståelser av sjøliv, men da er det verdt å minne om at denne igjen var annerledes enn bare femti år tidligere osv. Kronotop-begrepet minner om at den maritime kulturen kontinuerlig befinner seg i forandring, og dermed også denne kulturens litterære representasjoner.

I *Lodsen og hans Hustru* møtte førstereisen Salve en flerkulturell besetning ombord på «Star and Stripes». Dagens internasjonalisering er annerledes, påpeker statsviter Laleh Khalili, og det mønstres på ut fra andre forutsetninger. De fem største redernasjonene er i dag Hellas, Japan, Kina, Tyskland og Singapore, mens flest mannskap kommer fra Kina, Russland, India, Ukraina og Filippinene, hvorav sistnevnte utgjør fjorten prosent av verdens sjøfarende (2020: 239). Kanskje gjør fragmenteringen sitt til at arbeidsliv tilknyttet skip og sjøfart vil dukke opp i romanen på andre måter enn tidligere, sett fra andre steder enn fra skipene: de hjemmeværende, logistikkarbeiderne på havnen, fra bemanningsbyråene osv. Eller det kan være at et lands nasjonallitteratur nå får muligheten til å knytte seg opp mot sjøfarten, slik norske forfattere skrev seg inn i genren på et bestemt tidspunkt under gitte forutsetninger. En tredje mulighet er at de sosiale realitetene ombord på vår samtids fullastede containerskip ikke

vil skrives fra bare én nasjon, men gjenfinnes i brokker og utgjøre et mer sammensatt og polyfont uttrykk for hva sjømannslivet er i dag. Dermed vil vår tids «craft» også være mer fragmentert, mer krevende å identifisere, og med det komme nærmere hva en sjøroman er i dag.

Tina Åmodts *Doris. En sjøroman* (2018) er ett bud på hva den kan være, om enn vi har flyttet oss fra fraktskip til tenåringen Doris som «mønstrer på» en yacht langs den norske kysten, sommeren 2000 (2018: 24). Doris er en jente på fjorten år; det kunne også være alderen for å ta til sjøs i 1890, men det var ikke for jenter og det var for å arbeide, ikke å rekreere. Men som forestilling og topos lever handlingen 'å ta til sjøs' videre. Slik er også romantittelen en ironisk kommentar.

Tidlig i romanen ses fraktfarten fra yachten, observasjoner som gir et bilde av vår tids tilgang til, eller snarere fravær av, den moderne fraktfarten: «Gjennom skumringen så hun en og annen lanterne på passerende lasteskip» (sst. s. 22). Skipet fremstilles som noe distansert, gjemt i døgnets nyanser, men er gjenkjennelig med lysene. Litt senere, når Doris befinner seg på en høyde for å oppnå mobil-forbindelse, skuer hun utover, «rett ut mot det mørkeblå havet. Det går et stort tankskip der ute. Men berghøyden hjelper henne ikke» (sst. s. 35). Fraktskipene nevnes bokstavelig talt *en passant*, som observasjoner mellom gjøremål og annen oppmerksomhet. Fraktfarten er til stede i den samtidige kystromanen, men fremfor å se den fra livet ombord, skimtes snarere skipene så vidt utenfra; de legges knapt merke til. Det er verdt å bemerke, ettersom skipstrafikken på samme tid i realiteten legger til rette for det aller meste av det som muliggjør hverdagens smidigheter, enten det er drivstoff, forsendelser eller varer produsert i Østen. Som Michael Taussig har satt fingeren på: «The conduct of life today is completely and utterly dependent on the sea and the ships it bears, yet nothing is more invisible» (2000: 250f). Kan denne blandingen av distanse og nærhet kalles en oppdatering av kystens sublime erfaringer? Khalili har foreslått at et maritimt fenomen som i dag kan knyttes til den sublime erfaringskategorien, er containerteknologien og dens fargerikdom (2020: 69). En annen side ved det oppdaterte maritime sublime kan være skipenes proporsjoner, slik som skip lastet med et femsifret antall containerenheter eller oljetankere med klassifiserte og akronymer som ULCC og VLCC, Ultra Large Crude Carrier og Very Large Crude Carrier. Ettersom det voldsomme og overveldende ved disse skipene er noe de aller fleste forholder seg til på avstand, er det mye som tyder på at vi har flyttet oss et stykke fra de sublime opplevelsene i Nordland som Poe og Bjørnson skrev frem. Faste, sorte, skarpe og svimlende kystfjell er byttet ut med bevegelige og utilgjengelige, fargede og kantede metallfjell til sjøs. Det er i dag mulig å mønstre på en yacht, mens fremstillingene av livet ombord på containerskipene lar vente på seg. Således gir det mening å si at toposen 'å ta til sjøs' har endret seg, og i stor grad tilhører et avgrenset

tidsrom, og at romanen, som det ofte er tilfelle, bruker tid på å etablere og skrive frem nye sider ved en innarbeidet genre. Fraktfarten er endret og fraværet av den i romanen er vel så bemerkelsesverdig som den knappe oppmerksomheten den oppnår. 'Å ta til sjøs' er fremdeles en roman-topos og det å «mønstre på» er en vending som har tatt bo i det senmoderne kyst-Norge, som forestilling av et sjømannsliv som tilhører fortiden, men som med sitt fravær like fullt representerer noe samtidig og tilstedeværende.

Sjøsyke

Sjøsyke er en topos som overlapper med toposen 'å ta til sjøs'. Alain Corbin bemerker tidlig i sin studie om kysten at «It is impossible to analyse the images of the sea and its shores without taking into account the horror of this malady» (1994: 17). Sjøsyke hører med i en studie av kystens topoi og fremstillinger av sjølivet. En rekke romaner bærer vitne om forsøk på å artikulere erfaringen av sjøsykens lammende virkninger. Kvalene som tilstanden har frembragt har i likhet med andre av sjøreisens traderte forestillinger blitt overlevert, noe som gjør at sjøsyken blir noe som kan forventes og ses frem mot når det tas til sjøs.

Sjøsyke må være en av de eldste skildrede former for lidelse, foreslår essayisten James Hamilton-Paterson, hvor symptomene er like på kryss av kulturer og på tvers av tider. Noen opplever grensen mellom liv og død i vannet, hevder han – for andre er det tilstrekkelig å befinne seg ombord i en båt (2007: 157). I antikken fremstilles sjøsyke blant andre av medisineren Hippokrates, historikeren Plutark og romanforfatteren Khariton. Etter oppdagelsesreiser, etableringer av kolonier og opprettelser av handelsruter, blir havene steder flere oppholder seg på. Dermed utbres også sjøsyken som kollektivt fenomen og erfaring og blir i økende grad gjenstand for skjønnlitterære fremstillinger.

Fra medisinsk hold er det presisert at det å oppleve sjøsyke kan anses for en normaltilstand, ikke et avvik. Justert ut fra parametere, hevder Thomas G. Dobie, er et anslag at kun 5 % ville vært uanfektet. For hva angår den uerfarne sjømann, er sjøsyke derfor en forutsigbar respons. Men det finnes en teoretisk forskjell mellom førstereis og den erfarne, hvor graden av *tilpasning* utfyller distansen, som riktignok innebærer en rekke biologiske variabler. Dette er et argument innen medisinen som går tilbake til mellomkrigstiden (2019: 4). Det indikerer at vurderingen om at sjøsyke går over eller kan tilvennes er en medisinsk oppfatning, like mye som vi skal se den er fremstilt som erfaringer fra og forestillinger om livet til sjøs. Sjøsyke er ingen sykdom, men en tilstand, og kan derfor heller ikke kureres eller behandles medisinsk. Tilstanden rammer de aller fleste, om enn ulike konstitusjoner gir ulike

forutsetninger for å bearbeide inntrykkene og erfaringene den skaper. Dermed er det forståelig at det er etablert en rekke ulike påstander om at sjøsyke går over, kan kureres, at det ikke går over og ikke er kurerbart, at det er en vane, er medfødt osv.

I Amalie Skrams *Forrådt* (1892) er handlingen lagt til 1869, en tid hvor Norge altså befant seg blant de fremste i internasjonal skipsfart. Fruen Aurora er med sin mann, kaptein Riber, til London. I et middagsselskap hos en norsk skipsmegler, sammen med andre norske kapteiner, er sjøsyke et tema som flettes inn mellom bespisningen. Verten tar det for gitt at Aurora blir sjøsyk og forsikrer om at «sjøsyke kan til en viss grad bekjempes!» (1984: 56). Hun parerer at hun slettes ikke blir sjøsyk, men verten vil gjerne fortsette sin beretning om en ledsagerdame på fart til Japan som «hadde kastet op i seks uker – jeg sier dem, i seks samfulle uker» (sst. s. 57). Samtaleemnet gjør at flere rundt bordet hiver seg frempå, og verten fortsetter innimellom spisingen å uttrykke at «man kan altså dø av sjøsyke» (sst. s. 59). Tilstanden fremstilles som både vedvarende og dødelig, og med de maritime yrkesfellene samlet, er det et samtaleemne med lav terskel for deltakelse og dermed å fremsette en rekke ulike og til dels ikke verifiserbare oppfatninger om sjøsyke.

I Lies *Rutland* blir førstereiskvinne jomfru Een, senere madam Kristensen, sjøsyk. For å komme i møte sin første erfaring av sjøsyke, får hun i seg kokte erter, «og Følgen var for hendes hele øvrige Livstid den Anskuelse, at noget saa beroligende Middel mod Søsyge som en Portion vel tillavede Skibserter gives der ikke» (1920d: 20). Tilstanden varer ved, men står ikke synderlig i veien for at hun og mannen har kunnet drive sin familieforretning til sjøs. Femten år senere er hun fremdeles ikke kurert, i alle fall for hva angår fart over et bestemt farvann. Hun tar sine forholdsregler og legger seg til køys: «hun bereder sig altid paa den Maade til farten udenfor Listerlandet, hvor hun véd, at hun skal have sin Raptus af Sjøsyge» (sst. s. 31). Fru Kristensen beroliges av erter, men opplever jevnlig sjøsyke som søkes «beroligende». Vi kommer ikke nær på hvordan tilstanden oppleves, hvilket kan skyldes flere grunner: at Lie ikke finner det nødvendig å gå i dybden av problemet, at sjøsyken ikke er vurdert som et reelt problem, men at sjøsyke snarere er en topos som hører med i en kystroman. Eller en tredje årsak, at det ikke var sæmmelig, kulturelt eller sosialt tilgjengelig å fremstille kvinnens sjøsyke, i sum altså et fravær av hva lidelsen innebær. Vi bemerker i alle tilfeller at sjøsyken fremstilles som *vedvarende*. Den går ikke over, men synes å være til å leve med.

Sjøsyke blant dem som er på førstereis, slik vi så over med madam Kristensen, kan kalles en egen topos, og opptrer hyppig i den moderne sjøromanen som en *rite de passage*. I Lies neste kystroman *Gaa paa!* fristes førstereisgutten Rejer å ta til sjøs: «'Sjøsyg?' – forhørte Styrmanden. 'Aldrig kjendt det'» (1920d: 364) er Rejers resolute respons. Godt utpå Nordsjøen

får ansiktsfargen dog en annen nyanse, og jungmannen likner ham med et spøkelse. Svimmelheten kommer snart etter når Rejer skuer utover bølgene med råen under seg, hvor sjøsyken gjør ham paralyisert og likegyldig. Tilstanden setter ham såpass ut av spill at han blir udugelig for utføringen av sine oppgaver.

Men Rejer viste ikke Spor af Tilbøielighed til i sine forskjellige Udgaver nedover Seilet til Krabberne at skjælnes mellem Luv og Læ eller overhovedet forholde sig partisk mod nogen af dem. Her gjaldt det bare og udelukkende, det følte han, om at blive hængende over Raaen og bjerge Livet, hva der saa ellers gik for sig. (sst. s. 367)

Med «sine forskjellige Udgaver» har vi nok å gjøre med den pynteligst innpakke­de fremstillingen av sjøsykens ytterste materielle konsekvenser i norsk litteratur. Å mate krabbene er en ellers kjent evfemisme og innarbeidet klisjé, som peker på at dette er en bredt erfart biologisk respons, med sjøen som mottaker og videre distributør.

I Amalie Skrams *To venner* (1887) blir førstereisgutt­en Sivert snart «svimmel» og «grønn i ansiktet». Fremfor å møtes med forståelse og sympati, pryles Sivert av kapteinen, som avslutter julingen med å presisere: «vis deg ikkje for meg, før du har lært deg te stå på beinene og te holle på ka du eter og drikker» (2015: 122f). Sjøsykens to sentrale komponenter, svimmelhet og oppkast, straffes med bank. I Hans Geelmuydens *Åpent hav* (1945) slipper førstereisgutt Jon Ramsøy selv unna sjøsykens herjinger, men reflekterer: «Sjøsyke ja – han har hørt meget om den. Grudd seg. Varer i tre dager, sier noen – så er den over. Gir seg aldri om du først har den, sier andre» (1946: 33). Tilstanden er noe førstereisen blir møtt med, og det blir nærmest et spenningsmoment hvorvidt man rammes eller ikke. To andre førstereisgutter «har det ikke godt. En av dem sjangler ut og blir borte. Han kommer tilbake, kravler til køys igjen. Å få dem ut er knapt råd, men på arbeid må de, selv om de er nærmest døde» (sst.). I ruffen merker Jon «det er som et knyttneveslag mellom øynene med det samme han kjenner den strittende stanken der inne. Halvmørkt er det fremdeles, men han skimter et blekgrønt fjes på køykanten. Grønt sikkkel henger som seige edderkoppstråder» (sst. s. 34). Jon lar seg ikke affisere av sjøsyke, men må bokstavelig talt jobbe for å holde den på avstand i det han tar til å vaske kahytten med svaber og klut. Å bemerke er også at grønnfargen her og hos Skram overknyttet an til henholdsvis ansiktsfarge og oppkast, mens ansiktene hos Lie og Geelmuyden skildres som hvite. Grønt oppkast nevnes hos Hippokrates, og kan ha kommet til å utgjøre traderte fargeleggende innslag (2000: 239). En annen kopling er den Alexander L. Kielland foretar med vannet i *Garman & Worse* (1880). Pastoren Martens er blitt sjøsyk av å ferdes med dampskip: «Derfor hadde det fyldige ansikt et visst sjøgrønt skjær» (1975: 243). Slik kan

grønnfargen ha smittet over til ansikt med assosiasjoner fra både spy og sjø, for å understreke graden av lidelse, og for å understreke hvor langt unna det menneskelige sjøsyken oppleves og forstås som.

Hvorvidt sjøsyke lar seg kurere, er en topos som varer ved, og fremstilles som et gjentakende usikkerhetsmoment. I Nordahl Griegs *Skibet gaar videre* (1924) blir førstereisen Benjamin sjøsyk, og i det han springer mot rekka, får han streng beskjed fra båtsmannen: «Spy i le, for satan!» (1948: 33), som like fullt følger opp med noen kanskje oppmuntrende overhørte ord: «Benjamin er ikke svært klein, sier båtsen. Han kommer sig nu, det ser jeg på ham. I morgen vet han ikke hvad sjøsyke er, han er ikke som Leif. For han blir aldri frisk» (sst. s. 34). Slik båtsmannen uttrykker erfaring med, kommer Benjamin seg. Han venner seg til bevegelsene på sjøen, i motsetning til yrkesvennen Leif. Blek og svettende spør Leif snart Benjamin:

‘Du blev visst kvitt sjøsyken, blev du ikke?’

‘Å jo, ikke så verst, svarer den andre.’ [...]

‘Ja, noen er heldige, sier han. Vet du, nu har jeg vært til sjøs i elleve måneder, og jeg blir bare verre og verre. Jeg blir klein bare jeg kommer ned til havnen, jeg er elendig fordi jeg står her på dekket og ved at jeg er ombord på et skib. Og når maskinen begynner å gå, er jeg så kvalm at jeg holder på å dø. Hver eneste dag er et helvete, for sjø er det jo bestandig. Maven brekker sig aldeles som i krampe, det er fryktelig. Og nu skal vi ut i tredve døgn. Men det kunde nu være så sin sak, hvis jeg trodde jeg kunde bli bra. (sst. s. 36f)

Siden Lie kan det identifiseres kronotopisk hvordan ulike tider, selv med korte forløp, skildrer sjøsyke med ulike betoning. I Lies romaner skildres en betydeligere omsvøpt, «penere» og mer distansert form for sjøsyke enn den nærere og mer direkte fortvilelsen Nordahl Grieg med sine personer viser frem som en del av sjømannslivet. Leif *lider*, og har en arbeidshverdag som for ham alltid vil oppleves som «et helvete», og hvor utsiktene for tilvenning uteblir. Griegs sosialrealisme insisterer på at sjøsyke kan være en vedvarende lidelse og tilstand for arbeidere som har sitt daglige virke til sjøs, og minner om oppmerksomheten den nyrealistiske romanen på denne tiden retter mot arbeiderklassen (Andersen 2012: 339). Kanskje går det an å si at eventyret, utferdstrangen og de første norske sjøromanene lot være å fremstille hvor ille sjøsyken kunne oppleves, men at dette er noe som vektlegges med oppmagasinerte erfaringer og erkjennelsen av hvor plagsomt det kan være.

Med omdisponeringen av last- og passasjerfart utover på 1900-tallet, kan sjøsyke tenkes å ha flyttet over til andre transportformer, og dermed falle innunder det mer generelle *reisesyke*. Men sjøsyken er fremdeles til stede som en erfaring i samtidsliteraturen, som leverer bud på

en høyst levende lidelse. I Lars Ove Seljestads roman *Fjorden* (2011) skal far og sønn føre hjem en nybygget båt med motor gjennom en vestlandsfjord, i en tid som kan anslås til omkring 1970. Motsatt faren som har vært til sjøs, er sønnen førstereis. Farens henvendelse til sønnen er et ekko av den utvekslingen Lie fremstilte i *Gaa paa!* da Rejer skulle ta til sjøs: «Blir du sjøsjuk? spør far med eit lurt glimt i fjeset. Aldri, svarer eg. Eg veit far er gammal sjømann og stolt over at han aldri blir sjøsjuk. Slik vil eg òg vera, tenker eg, aldri sjøsjuk» (2011: 173). Men etter hvert kommer uværsskyene nærmere og bølgene vokser. Ungguttene kjemper mot kvalmen, og for å unngå å besudle den nye båten, begår han ubetenksomt den kardinals synden det er å flytte tyngdepunktet i båten og legger seg over rekka og spyr: «Eg veit at eg ikkje kan bli hengande slik lenge, at eg må komma meg ned i båten igjen. Men eg er så dårleg. Eg har aldri vore så svimmel, susen og rar, med ein slik kvalme og ein slik hovudverk. Eg held det ikkje ut» (sst. s. 182). Faren roper opp og ber ham sette seg ned, men i likhet med Rejer Jansen Juhl, evner han ikke å utføre de oppgavene han tiltros. Det blir altså et element som følger med toposen. Den unge på førstereis vet hva han bør gjøre, men biologien stritter imot, kanskje fordi det er en opplevelse han aldri tidligere har kjent. Sjøsyken ble ikke borte med endringene i kyst- og langfarten, den lever videre av nye erfaringer, minner og fremstillinger, og er fremdeles en samtidslitterær topos.

I Tina Åmodts *Doris* blir både mor og datter sjøsyke og kaster opp i deres første fase av yacht-livet. Sågar katten mistrives på sjøen: «I fart lukket de den inne i buret så de ikke skulle bli oppklort eller risikere å få salongen og teppene nedgriset av oppkast, på krysninger i uvær satt den og jamret; med hver bølge seilte buret over dørken» (2018: 20). Faren er derimot ubesværet av de rufsete bølgeforholdene, og kanskje er det en av grunnene til at han verken utviser forståelse eller empati for de andres plager. Doris

[...] reagerte på stampesjø med å bli stille og blek som et kamskjell, mens moren, som også kastet opp, tryglet om at de for eksempel skulle vente med å krysse et strekk mellom to værharde nes, eller at de måtte se å avslutte fisketuren om de dagen lang lå og rullet ved munningen av en brei fjord, omkranset av hans nykjøpte pilkeliner. 'Bella', sa han, 'hvorfor må du alltid være så negativ? Se fremover, mot horisonten, og tenk positivt i stedet. Alle de andre damene klarer seg helt fint!' (sst. s. 70)

Etter hvert blir mor og datter vant til bevegelsene ombord på båten, så tanken om at sjøsyken kan tilvennes får fremdeles næring og traderes i sjøsyke-toposen. En annen toposforbindelse ser vi i hvordan farens holdning vekker assosiasjoner til den Sivert i *To venner* ble møtt med, hvor kapteinen, riktig nok med andre midler, ba Sivert skjerpe seg. Det totale fraværet av empati

forbinder de to reaksjonene, om enn de foregår med 150 års avstand, og indikerer at de 5 % som ikke rammes av sjøsykens lidelser fremdeles har besvær med å forstå de herjinger den igangsetter hos de 95 % andre. En tredje forbindelse ses i skildringene av ansiktsfarge, hvor det grønne synes å tilhøre det tilbakelagte sjablonmessige, men hvor muslingens rene hvithet mer realistisk liknes med vår samtids fremstilling og opplevelse av sjøsyken.

Forliset

Ut av runene på den såkalte Eggjasteinen (ca. 700-tallet), den tidligste prosaen og lengste runeteksten på norsk grunn, er det blitt opprettholdt en tolkning som skildrer et skipsforlis forestått av store bølger hvor flere omkom (Bjorvand 2010: 233). Innskriften på steinen var del av det vi i dag kaller en minnetavle, og ærendet skipet med mast var ute i, synes å ha vært troppeforflytning. I Norge er forliset fremstilt i skrift lenge før 'litteratur' ble et begrep. Northrop Frye kan tenkes å ha tatt i da han fremmet at i de greske antikke romanene, «the normal means of transportation is by shipwreck» (2006: 6). Men satt på spissen gjør poenget det klart at forlisets plotfunksjon er virksomt, opptrer tidvis med hyppighet og har en lang historie. Hopper vi frem til den senere moderne sjøromanen, gjenfinnes liknende funksjoner i Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719) og Jonas Lies *Tremasteren «Fremtiden»* (1872), hvor forlisene i stor grad styrer hendelsesforløpene videre. I Trygve Andersens fortelling «Øster i skjærene» (1907) blir en grunnstøtt brigg gjenstand for plyndring, noe som viser til den historiske praksisen med å ta til seg av gods fra skip med uklar juridisk bestemmelse. De tre skjønnlitterære tekstene fra de tre foregående århundrer gjør oppmerksom på hvordan skipsforlis med ulike historiske kontekster er manifestert som topos og kronotop, som både tilbyr retoriske og narrative funksjoner.

Når skipsfart blir tryggere og antar nye former på 1900-tallet, avtar også forlisene. Skipsforliset sviner fra en samtidig erfaring, men kan sies å bli værende i det kollektive minnet – de blir en del av kulturhistorien. Men med nye former for tilstedeværelse på sjøen, oppstår det på samme tid nye typer forlis. Cohen har bemerket at det er stort sett når det går galt til sjøs at vi påminnes sjøtransporten overhodet, og da i form av medierte fremstillinger av hendelser de aller fleste befinner seg på betryggende avstand fra (2010: 225). Et eksempel kan være ulykker med lett synlige miljødelegger. Eller det kan være som da et av verdens største containerskip grunnstøtte og blokkerte Suez-kanalen i seks dager i 2021. Ikke bare forhindret havariet trafikk gjennom kanalen, det skapte bevegelser på børsene, krav om erstatning og forstyrret en forventet flyt av sesongvarer i en hel verdensdel. Hendelser som dette og

mediefremstillingene av dem skaper bevissthet og påminnelser om den globale fraktfartens viktighet for verdensøkonomi og -logistikk, og at den foregår i kretsløp som de færreste har adgang til. Det kollektive ved og nærheten til det maritime arbeidet er i vesentlig grad blitt lukket og utilgjengelig foruten mediefremstillinger.

En slik vurdering finner støtte i Gillis' observasjon om at vrak og skipsforlis lenge var mestermetaforen for menneskelig katastrofe, helt frem til flystyrten tok over (2012: 139). Som en følge av omstruktureringen i den maritime frakt- og passasjerfarten, blir flyulykker og kapringer på 1900-tallet snarere de fremtredende bildene på risikoen ved avstandstransport. I det samme tidsrommet fikk maritimt havari en ytterligere betydning. I 1980 kantret boligplattformen «Alexander L. Kielland» på petroleumsfeltet Ekofisk i Nordsjøen, den største ulykken i nyere norsk industri. Gitt omstruktureringen av skipsfarten og den på samme tid ekspanderende driften i offshore-næringen, synes det rimelig å vurdere ulykken i forlengelsen av og som en oppdatert versjon av forlis-toposen, om enn romanen i liten grad har bearbeidet denne hendelsen, enn si plattformarbeid overhodet.

En annen dreining å bemerke i forlis-toposen, er at ulykker med fritidsbåter og forlystelsesfartøy på den siste delen av 1900-tallet har inntatt skjærgårder og fjorder. I *Doris* kommer far og datter over et havari med fritidsbåt. Et båtfølge av to søsken har grunnstøtt en plastjolle og ødelagt propellen på grunn av tåkeforhold og mangelfull kjennskap til vannstand og skjær. Doris setter ut i gummibåten som henger på yachten: «På sjøen er enhver pliktig til å hjelpe sjøfarere i nød» (2018: 161). Vurderingen kunne liknet en standardfrase fra en skipsmanual, men er også et innarbeidet uttrykk som gjelder lystfartøy imellom. De to skipbrudne, et ungt søskenpar, trekkes av Doris inn til yachten og tas ombord, hvor de mottar den skipbrudnes typiske forpleining i form av kost og tørre klær. For Doris utgjør hendelsen et brudd i den monotone rytmen til sjøs med faren. Hun vurderer mulige attraksjonsmomenter ved gutten, og hvilke etablerte oppfatninger av tenåringsjenter på alderstrinnet over, jenta passer med. Særlig dramatisk er ikke fremstillingen av havariet – snarere forståes det som noe hverdagslig, et innslag, noe som kan hende på en sommerdag på sjøen langs kysten av Norge.

En mer dramatisk fremstilling av et potensielt forlis, fremstiller Lars Ove Seljestad i *Fjorden*. Motsatt *Doris*, skildres her opplevelsen av den voksne som ser tilbake og hvordan hendelsen gav en rekke innblikk i forståelsen av faren. De to, far og sønn, har hentet en trebåt med påhengsmotor, og på ferden hjem, kommer det uvær på fjorden, bølgene blir truende og regnet kommer tett og raskt på dem. Den unge gutten er trygg på at det ikke er fare på ferde, men noe faren som har vært sjømann nok håndterer. Men snart oppdager gutten at faren tar til å te seg annerledes: «Far er redd. Eg kan sjå det i augene hans. Det er noe der som eg ikkje har

sett før. [...] Far har aldri vore i ein båt der bølgiene er sterkare enn motoren» (2011: 178ff). Hendelsen forrykker sønnens etablerte inntrykk, og han blir redd selv – av det som foregår, men kanskje også grunnet denne trygghetsforskyvningen. Bølgetoppene på fjorden tar til å bli *hvite*: «Dei store kvittoppa grå bølgiene jagar oss» og sjøen har «hvitt skum» (sst.). Dette er en veletablert topos. Margaret Cohen har kalt det «hvitt hav-kronotopen», hvordan hvite frådende eller skummende bølger understreker en krisesituasjon, hvor romanpersoner enten må endre taktikk eller utvise ydmykhet overfor større krefter. I motsetning til ferdsel på det åpne, vidstrakte og endeløse havet, hvor tiden kan stå stille eller oppleves som å være i overflod, er tiden i hvitt hav-kronotopen en knapp ressurs: «timing is all, when a maneuver must be made under the impending threat of death» (2006: 657f). Cohen knytter toposen an til blant andre Melville, Conrad og Poe. Jonas Lie gjør flittig bruk av hvitt hav for å tydeliggjøre en kritisk situasjon: I *Lodsen og hans Hustru* trues båten av uvær utenfor Jylland og «Sjøen hvidnede». Snart blir det alvorligere: «Den kalkhvide, stigende og faldende Mur voksede stedse høiere», og sjøskummet «pidsket hvidt i Luften» (1920b: 159, 169). Episoden foregår mot slutten av romanen og gir Salve en mulighet til å vise seg for sin hustru som befinner seg ombord. Han tar affære og strander båten på en langgrunne med heldig utfall for mannskap – og ekteskap. I *Rutland* må båten allerede i annet kapittel inn i et sund for å komme unna uvær, og i det de nærmer seg land i full fart, ses det opp mot fjellsidene «hvide Skumstøtter», sjøen dekker «Skjærene med et hvirvlende hvidt Skumskog». I det de skal foreta manøveren som skal sikre dem inn i en roligere kløft, stod de «lige ind mellem de to Øer, hvorover Havet gik hvidt» (1920d: 27f). «Rutland» finner ly for stormen ved hjelp av skipperen og bistand fra førstereisen, jomfru Een, som også blir hans kone. Hvitt hav-kronotopen setter personene på prøve, og hos Lie kan et av utfallene av kronotop-funksjonen leses som at den forsterker ekteskapet.

I *Fjorden* begynner båten ta inn vann, og også her er faren både rådsnar og ydmyk overfor naturkreftene. Med en dristig manøver som har likheter til den i *Rutland*, beregner han bølgeslagene idet båten med høy fart bukses inn i en trang vik, mellom fjellskrenter og inn på en grunne. Der blir de to sittende værfast. Her er en av kronotopens funksjoner at sønnen får nye inntrykk av faren; de kan ikke gjøre annet enn å vente for å komme seg utpå igjen. De spiser, og faren forteller fra sjømannslivet i fremmede byer, innen de kommer seg videre senere på dagen. Som hos Lie knytter hvitt hav-kronotopen to mennesker sammen, og blir her en komponent i sønnens større minneregister fra tiden med faren.

Nesten-forliset i *Fjorden* kan sies å skrive seg inn i toposen slik den kjennes fra *Robinson Crusoe*, det tvinger romanpersonene til å ta beregning av en ny situasjon, kalibrere planene og utarbeide ny taktikk. Oppholdet skaper også en uventet sosial setting, som åpner for

en reforhandling av relasjoner. I motsetning til de havarete i *Doris*, er faren her erfaren med båt og sjø, og sørger snarest for å trekke opp motoren for å unngå propellskader. Som i *Doris* er det i *Fjorden to* i båt som unngår forlis, familiære relasjoner. Sett både utenfra og fra innsiden er forliset fremdeles en topos i samtidslitteraturen, men i tilknytning til den frie tid.

Det feminine, maritime og lystbåten

I to av Jonas Lies kystromaner anvendes lystbåten for rekreasjon langs norskekysten, fortrinnsvis for kortere utflukter og til adspredelse: *Lodsen og hans Hustru og Adam Schrader* (1879). I *Lodsen og hans Hustru* anvender unge Carl Beck seilbåten som et redskap for å imponere, og hvor losoldermann Becks sønn sammen med et lite selskap legger ut i skjærgården for å skyte trekkfugler. Det blåser imidlertid opp, og følget må søke ly på øya Lille-Torungen. Grunnet ruskeværet kommer det til syne hvordan lystbåten ikke er kvinnens sted:

De havde først prøvet at krydse udover til den større af Øerne; men Sjøen voksede; Mørket faldt paa, og man opdagede snart, at det ikke længer var en Lystseilads for en Baad med Damer i. [...] 'Vi turde ikke vaske ud til Stor-Torungen i Mørket for disse Fruentimmers Skyld, som vi har i Baaden' – her pegte han spøgende paa sin Søster og hendes Veninde. (1920b: 30)

Carl Becks bemerkning til losen indikerer at sjøen helst bør være pen og pyntelig når det befinner seg damer ombord. Carl har fått bygget sin egen båt, som ellers ligger til pynt ved familiens husvære ved vannet. «Hans smukke Lystbaad, en lang, fin, skarpybygget Jolle, med en rød Stribe langs den sorte Side og to skraa Master, hvilken han selv nylig havde ladet bygge og kaldt 'Svanen', laa ofte hele Ugen fortøiet paa Bugten udenfor Landstedet» (sst. s. 59). Carl befinner seg i et høyere samfunnssjikt enn romanprotagonisten Salve, og slik supplerer lystbåten velstanden som sommerhuset fremviser. Halvbroren, som arbeider for kystkommisjonen, kommer på sin side gjerne på besøk til familien, han «kom i Regelen didud i sin smukke Seilbaad om Lørdagen og blev Søndagen over. Paa den Dag kom der ogsaa gjerne en eller anden Familie eller Lystbaad med Herrer og Damer ud i Besøg» (sst. s. 55). Familien Beck har velansette roller som kystarbeidere, handelsflåte-befal og administrasjon, mens familien Kristiansen, med Salve og hans vordende svigerfar, har proletært arbeid som sjømann og los. Lie fremstiller at de like leker best, et tydelig skille på hvem som anvender lystbåter og hvem som tar til sjøs langs norskekysten på midten av 1800-tallet.

I *Adam Schrader* er dagsutfukt med seilbåt et av tilbudene ved badestedet Humlevig. Innen selskapet tar på tur, ses fra altanen «den blanke smale Arm af Fjorden med et Par fjerne

Baadseil og undertiden et Blink af Aarerne i Solen» (1920c: 225), og det blir vekket nysgjerrighet om hvorvidt en av båtene tilhører badelegen som har med seg damefølge. Dermed får lystbåten funksjon av å fremstille sosiale posisjoner og sjalusi på det lille stedet. Etter hvert kommer også badegjestene seg over i seilbåter og legger ut på utflykt. Utfarten, tiden selskapet befinner seg på sjøen og i land på «Bjerkeholmen», «det lille Klippeskjær i Sundet», handler i all hovedsak om bespising, spasing, sosiale finter og kurtisering, noe seilbåten legger til rette for (sst. s. 234).

Den gang som nå er lystbåter fartøy som anvendes i utfoldelsen av den frie tid og for rekreasjon. Det er blitt pekt på at etter at bensinmotoren ble vanlig på begynnelsen av 1900-tallet, var det snart bare i rekreasjonsøyemed at det ble brukt segl på båter (Kolle 2014b: 502) – en luksus for dem som hadde tid til å drive med eller vente på vinden. Med motor på lystfartøyene ble ‘yacht’ en hyppig benevnelse for fritidsfartøy langs kysten, om enn betegnelsen i utgangspunktet strekker seg langt vekk fra vår samtids konnotasjoner av velstand og luksus. ‘Yacht’ er nederlandsk, og har på engelsk siden 1500-tallet referert til ulike fartøy og varierte bruksområder: Fra en liten rask seilbåt bygget i Norge eller Nederland på 1500-tallet, til det neste århundret å beskrive lystfartøy anvendt av samfunnets øvre sjikt. På begynnelsen av 1700-tallet betegnet yacht mindre krigsskip med kanoner, innen benevnelsen senere i århundret gjenopptok sin tidligere betydning som lystfartøy, slik vi i dag assosierer denne båtategorien med (Stilgoe 1994: 134f). Med Doris’ foreldre og deres vennekrets, fremstiller *Doris* et sosialt segment som tar seg til rette, og som mener å ha rett til å gjøre det i store forlystelsesbåter. Om enn romanen ved et første øyekast synes å fremstille et bestemt sjikt, viser et blikk bak fasaden en mer nyansert realitet. Familien tilhører ikke en overklasse eller lever på arvede privilegier. Moren arbeider som frisør og faren kan kalles en oppkomling. Han har flere konkurser bak seg og har drevet i ulike bransjer: med transport, hoppeslott og i gründerfasen med oppdrettsfiske, hvor han kom til å gjøre suksess. Yachten kan for faren sies å tilby en sosial mulighet til å vise hva han har fått til og hvem han ønsker å fremstå som. At han har en slik sammensatt bakgrunn, indikerer en proletarisering av lystbåt-kulturen, den blir tilgjengelig for flere, og at selv de mest oppdaterte uttrykkene for norskekysten består av flere lag, hvor den synlige og det James Elkins kalte den «vinnende linjen» ikke alltid gir et entydig bilde på de sosiale realitetene.

«Doris» er en yacht for feriefartens bedagelige modus, men lystbåten legger like fullt til rette for det Søren Frank har kalt «maritime rytmer»,

[...] de (litterært formidlede) rytmer, som determinerer, gennemsyrer og indhyller den maritime eksistens, det være sig havets bølgeskulp, solopgangen i øst og solnedgangen i vest, dampskibsmotorens monotone hjerteslag, besætningens vagtskifter eller vindens og sejlens pardans. (2013: 257)

Det vil si at det kan identifiseres interne rytmer, som har å gjøre med båtens sosiale, relasjonelle og materielle forhold, og eksterne rytmer, som forstås av vær, elementer, omgivelsenes fysiske samspill og kosmiske påvirkninger. I *Doris* spiller gjerne de eksterne og interne rytmene sammen. Hver sommer mønstrer ungjenta Doris på og er «en sjøfarer, en nomade langs kysten» (2018: 24). I niendeklasse får hun i oppgave å skrive haiku-dikt om noe som gjør henne glad, og hun velger livet ombord på yachten: «Bo på havet / vugges i søvn av sjø / alltid gå i land i en ny havn» (sst. s. 25). Selv om stavelsene ikke klaffet med den strenge formen, fikk Doris toppkarakter. Hun er blitt flasket opp med sjølivet, og selv i ferieform har det en særegen rytme, både det å vugges ombord på båten, å hele tiden gå i land nye steder og det å skrive ned erfaringen i et rytmisk dikt. Diktet artikulere den nomadiske erfaringen, og hvordan havet er blitt hjemlig og fortrolig. Lest uten kontekst, kunne diktet betegnet livet på en dampbåt på slutten av 1800-tallet, hvor rutinen har satt sitt preg på hverdagen til sjøs. I kontekst uttrykker det et repetitivt mønster og en rytme, hvor hver dag er lik, hvor diktet får en fortettet fremstilling for en senere utlagt prosaisk beskrivelse av feriehverdagens rytme: «gå i land, gå opp fra havna, komme ned igjen. Betale havneavgift per fot, slå av en prat med dem i mindre båter, spise is og sjømat, vasse i brakt nittengradersvann, redde skipbrudne eller vente på akterutseilte, få tiden til å gå» (sst. s. 206f). Rytmen og elementene er mange av de samme som fra tidligere sjøromaner: byråkrati, småprat, skipbrudd og akterutseiling, om enn på nye måter. Oppdateringen befinner seg i at det handler om å få den frie tiden til å passere, og hvordan havnen i sjøromanen har fått nytt innhold og nye assosiasjoner, fra runnere, sjanghaiing og lossing til iskremspising og sunn mat.

Å ta til sjøs, sjøsyke og lystbåten er tre topoi *Doris*. En sjøroman knytter an til. En fjerde topos er navnet. 'Doris' dukker opp i Hesiods *Theogonien* (ca. 700 fvt.), som fremstiller de greske gudenes opprinnelse og forbindelser til hverandre. Her presenteres Doris som «datter av selve Okeanos, elven som ikke har ende» (2014: 40), altså det vannet som ble forstått å omslutte jorden. Videre er Doris mor til femti nereider, naturguddommer som fortrinnsvis tilknyttet havet (sst.). Ernst Robert Curtius har gjort oppmerksom på at etter Hesiod, er Doris og døtrene en topos i europeisk litteratur. Sjøgudinnene ble snart tilknyttet fortellingen om Jason og argonautene, hvor «Argo» ifølge antikk gresk diktning skal ha vært det første skipet til vanns. Senere bruk av «Argo» og fortellingen om Jason bidrar til at Doris og døtrene traderes og

gjenfinnes blant annet i 1200-tallets franske *Roseromanen* (1973: 465ff). I Camões' maritime epos *Os Lusíadas* (1572) er Doris likeledes en topos det gjøres bruk av for å etablere et mytologisk støtteapparat for den portugisiske erobringen av fremmede kyster. Et senere og mye nærmere skudd på topos-stammen er å finne i Thorbjørn Egners lesebok *Hav og hei* (1962). Her kommer skonnerten «Doris» ut for uvær utenfor kysten av Mandal, og en lokal los får med møyge geleidet skuta inn til et verft. Med navnet og forbindelsen til det maritime, står sjøromanen *Doris* som et ferskt topos-tilskudd på den europeiske litteraturhistoriens lengste linje, og med solid maritim og feminin forankring. I romanen blir vi tidlig klar over denne forbindelsen, som fortelleren presenter: «Doris. Datter av urstrømmen» (2018: 17). Samtidig kommer det frem at tenåringen ikke er oppkalt etter Okeanos' datter, men at «Doris er kalt opp etter en amerikansk oldemor» (sst. s. 17). Forbindelsen til det maritime er altså ikke intensjonell fra foreldrehold. Da Doris senere, av havaristene som de yacht-ferierende tar ombord, blir gjort oppmerksom på navneforbindelsen til sjøgudinnen i det gamle Hellas, parerer faren leende: «Jeg liker det nye Hellas, jeg, jeg liker Rhodos og Kreta» (sst. s. 181). Det som kunne innkassert litt utilsiktet kulturell kapital, avsløres snart som en mer nærsynt holdning. Allikevel, og sammen med trading og undertittelen *En sjøroman*, kan *Doris* vurderes som en kommentar til en mannsdominert og maskulin undergenre av romanen, og minner om at det feminine i den europeiske fortellingen om sjøen er en topos som går helt tilbake til opphavet.

En annen feminin forbindelse fra *Doris* kan ses til Lies *Rutland*. Båtene bærer samme navn som romanene, båtene er tilknyttet en familie på tre, og de forflytter seg langs kysten. I tillegg er moren den i familien som plages mest av sjøsyke. Deretter blir parallellene vanskeligere å spore og kontrastene mellom to tider tydeligere. For i *Doris* dreier det seg ikke om frakt, transport og å formidle beskjeder, altså arbeid, men å spille ut den tiden som feriegodet har anbragt, som en pause fra arbeid for de voksne eller skole for den unge. Det er tenåringen Doris som er hovedpersonen, som «mønstrer på» og som er «matros» på en lystbåt, mens sønnen Bernt i *Rutland* vokste opp på frakkebåten og tok til sjøs på verdenshavene. Og selv om yachten involverer hele familien i *Doris*, er det på godt og vondt. Der hvor en balansert relasjon mellom mann og kvinne kan ses i *Rutland*, er *Doris* tydelig på at yachten er mannens domene. Grunnet farens trass og egenrådighet, har moren mønstret av innen handlingen tar til og gått ombord i båten til et vennepar. Romanen uttrykker eksplisitt hvordan båten har vært og fremdeles er mannens sted:

Hvordan kvinnene ter seg ombord? Som gjester. For havet er ikke kvinnenes element, til alle tider har båtene og skipene gått fra land og kvinnene blitt igjen, eller båtene og

skipene har kommet til kai, og der har andre kvinner stått og ventet. Men nå er de velkomne ombord. Og det er behagelig, de lener seg bakover i sine lekre, flytende hytter, ikke noe ansvar har de, foruten å gjøre som koner skal, blande potetsalat, pepre fisken, se etter unge. (2018: 155f)

Passasjen retter fokus mot en ubalanse i kjønnsregnskapet til sjøs, samtidig som at fortellergrepets sterke mimetiske modalitet gjør at enkelte av refleksjonene kan stamme fra Doris selv. Men det er vanskeligere å tillegge en fjortenåring de lange tidslinjenes refleksjoner, og videre utsagn som: «For ingen voksne damer kjører båt, ingen vanlig kvinne har lyst eller evne til å styre disse yachtene, som ikke eies av prester, akademikere, politikere, lærere eller snyltere. Her er det verdiskaperne som seiler. Her reiser de som har bygget sin fremtid selv» (sst. s. 156f). Kvinnen har kommet ombord, men de som styrer båtene er fortsatt en snever gruppe og av et visst sjikt – dog er de i en annen kategori enn Melvilles og Conrads, Lies og Skrams kapteiner, og ikke minst med henblikk på hva slags fartøy de fører. Sjøromanens topoi er fremdeles virksomme og i endring.

Ferga som topos

Ferga er et fartøy som kan forene arbeid og fritid, hvis primære oppgave er transport mellom steder uten landforbindelse. Den har lagt til rette for en rekke yrker og funksjoner: maskinister, styrmenn, triser og billettører. Ferga muliggjør utreiser og ankomster, permanente eller midlertidige. Den er anvendt for befraktning, noen er i tillegg på arbeid under overfarten, det være seg transportsjåfører, pendlere eller andre jobb-reisende.

Dampbåter var i en periode det daglige transportmidealet langs norskekysten. Et eksempel er Hurtigruta, som siden slutten av 1800-tallet har forbundet norskekysten mellom Bergen–Kirkenes med en rekke anløpssteder. Det har vært en sentral rute for frakt av gods og for persontransport mellom landsdelene. Men dampbåter har også vært bindeledd til og fra hovedstaden, utover Oslofjorden og langs sørlandskysten. I Knut Hamsuns *Ringens sluttet* (1936) frakter rutebåten både folk, gods og melkespann, og går i fast trafikk på en todagersrute. Romanen åpner med kystbåtens ankomst til byen:

Når folk møter opp på bryggen til kystbåten så gir det dem ingen inntekt men heller ingen utgift, det balanserer, kanskje med fradrag for litt skoslit. Det skader da ikke nettopp, men det er sjelden at noen har litt igjen for det. En særskilt opplevelse, et syn for guder, en eller annen sann velsignelse? Nei, nei! Noen folk og kasser iland, noen folk og kasser ombord. Ingen sier noe, hverken styrmannen ved rekken eller ekspeditøren på kaien har bruk for et eneste ord, de ser i papirene og nikker. (2009: 7)

Ankomsten markerer ikke noen begivenhet, men legger like fullt til rette for et sosialt møtested, en årsak til å samles på kaia, enten det er for å observere og holde oversikt over hvem som kommer, hvem som drar, hva som fraktes hvor og hvem som mottar de ulike varer. Rutebåtens ankomst og avreise er en innarbeidet rutine hvor motoriseringen sørger for forutsigbarhet. Det dreier seg om en prosaisk hverdag, og slik sett kan romanåpningen peke mot moderniseringens rutinepregede arbeid hvor det ikke er behov eller tid for sosialisering. Båten skal videre til neste stoppested.

«Lokalen», eller «dampen», var det vanligste transportmidlet i eget distrikt langs kysten frem til 1960-tallet. Ankomsten organiserte dagliglivet småstedene langs kysten, den skapte et konkret møtested i tid og rom, en kronotop (Kolle 2014d: 169f). Hovedpersonen i *Ringens sluttet*, Abel Brodersen, tar til sjøs som fjortenåring og kommer hjem igjen første gang i midten av tyveårene. Han forsøker å ta styrmannseksamen, men mislykkes. Like fullt får han etter hvert bli kaptein på lokalbåten: «den jordiske og himmelske navigasjon var for vanskelig, men han hadde evig nok sjømannskap til å være kaptein på Spurven» (1936: 178). Stillingen får Abel etter å ha blitt gjenkjent på sin far som hadde vært fraktekaptein og senere fyrvokter, i tillegg til å ha lagt ut om hvilke hav han hadde seilt på. Videre var Abel godt kjent i leiene rundt fyrøya Holmen hvor han vokste opp og hvor «Spurven» har sin rute, så om han ikke har papirene i orden, er Abel fortrolig med sjøen. I det han skal i møte med rederne, synes forskjellen på den erfarne fra verdenshavene og den jevngamle stemoren Lolla. Hun minner Abel om at heller ikke den forrige kapteinen hadde attester på at han kunne føre båt, ei heller hadde han erfaring til sjøs: «Merkelige forhold! sa Abel og tenkte på det. Men båten står da i Veritas, i Lloyd? Jeg vet ikke. Det er bare langs land med melkespann» (sst. s. 170). Abel er fortrolig med de rådende skipsregistre og forventet skikkeligere forhold, men Lolla parerer spørsmålet med å peke på den lokale hverdagsligheten som «Spurven» alltid har sørget for og som den fremdeles gjør, å opprettholde melkeruta langs kysten. Kontrasten til skipsfarten kunne knapt vært større.

Men «Spurven» viser seg å være et viktig transportmiddel, ikke bare for melkefrakt:

Den gikk også med merkelig mange passasjerer til og fra byen. Det kunne være håndverkere og agenter med direkte ærend innover bondelandet, det kunne være folk som bent tok seg en fridag, og det kunne jammen være galne kjærlighetspar som ville finne seg en skog å prate sammen i. Spurven var til alles beste, det var det første, annen og tredje plass ombord, og til første plass var det røde billetter, så det var et syn. (sst. s. 180)

Ut fra antallet reisende og ruten den legger opp til, er «lokalen» måten å komme seg av gårde på, i øyemed av handel, for rekreasjon og adspredelse, sågar for dem som søker å lete opp en plass for seg selv. Ettersom ruten er på to dager, har den videre lugarer, spisesal og markerte skiller på billettklassene. Slik er «Spurven» ikke bare et lokalt tiltak som sørger for distribusjon og avsetning fra primærnæringen, den blir i egenskap av møtested en kronotop. «Spurven» legger til rette for at mennesker med ulike økonomiske og dermed sosiale muligheter å møtes, det være på kaia, ombord på dekk, i salongen, eller for dem som allerede er kjent, et sted å stikke seg bort: «Det er en utmerket båt og stille, høvelige lugarer, høsten utover finnes ikke lunere losji for vin og kjærlighet» (sst. s. 196).

Det er blitt hevdet at de mer hurtiggående båtene som tok over for de lokale dampbåtene aldri utgjorde samlingsplasser på samme måte. Ikke bare bar transporten preg av hurtighet, frislippet av personbil og som en følge av det utbygging av veier, broer og tunneler, samt utbygging av jernbanenett og etter hvert økt flytransport, gjorde den lokale båten til én av flere reisemuligheter; i egenskap av å være den eldste, også trolig den som først mistet oppmerksomheten (Kolle 2014d: 169f). Slik kunne den saktegående ferga etter hvert innrettes mot å frakte turister, hvor også ferga selv og oppholdet på den, blir en destinasjon.

Fra historikerhold er det fremholdt hvordan bil-fremveksten og etablering av ruter med motoriserte ferger påvirket forbindelsen mellom øyer, fastland og over fjorder. I Trøndelag innebar det «blant annet utbygging av fergekaier og bygging av egne bilferger. Fra 1970-tallet og framover, da storparten av øyene var blitt knyttet til veinettet, handlet veiutbyggingen i sterkere grad om å erstatte fergestrekninger med bruer og undersjøiske tuneller» (sst. s. 172f). Broer og tuneller opprettholder smidighet og det tempoet som veinettet til lands har åpnet opp for. Dermed kan de tenkes å ha blitt rettesnorer også for de mindre stedene som settes i forbindelse med veinettet, steder som kan tenkes å ha et hverdagstempo som har beveget seg i en annen takt. Dermed kan ferga tenkes å innta status av brems og sperre, på tross av at den er bindeledd, dog med en rytme og et tempo som ikke lar seg oppgradere. Slik kommer ferga til å tape mot det tempoet som bro og tunnel har muliggjort. Et spørsmål som reiser seg i den forbindelsen er hva som endres på et sted med fergas forsvinning. Vi ser nærmere på fergas rolle i fire roman-univers fra norskekysten etter 1945, som viser hvordan den bringer utenverden til et lite sted, hvordan ferga er tilknyttet stedstilhørighet og fasiliteter hverdagsliv, og hvordan en fjordferge kan være et inntrykkunivers for en ung førstereis.

I Oddmund Hagens *Utmark* (1996) grunner den tilbakevendte fortelleren en kveld over barndommen på hjemstedet, og refleksjonene hans rundt mørke og lys koples med det lyset han ser «frå andre sida, frå det opplyste ferjeleiet, det som vart nedlagt da tunnelen kom og som

likevel er der, ombygd til terminal for kystekspresen, hurtigbåtane som feiar forbi tre gonger for dagen» (1996: 41). Slik blir ferga en kronotop, som på det samme stedet gjør synlig tre tidsrom med hver sine funksjoner. Ferjeleiet ble anlagt for å knytte øya til fastlandet, senere ble det nedlagt og til overs, en rest som stod igjen da tunnelen bandt øya til fastlandsveinettet. Dernest viste det seg anvendelig på en *ny* måte, etter at andre fergesamband tok til å operere i en annen infrastruktur til sjøs – et nytt sjø-veinett.

I den senere romanen *Vinterbarn* (2007) parkerer fortelleren bilen ved det gamle ferjeleiet på øya, han

[...] sit litt og ser og tenker tilbake til den gongen du var liten og gjekk over heile øya fram hit til denne kaia, sto og venta på rutebåten saman med dei andre ungane, for det var her de møttest for å vente på rutebåten, den som henta nokon og kom med andre, henta last og leverte last, og om bord i denne rutebåten var det ein kiosk som selte sånne teikneseriar, og du sprang om bord med pengane knuga i neven, sprang gjennom ein gang, forbi salongane og fram til kiosken og sa kva du skulle ha, leverte pengane og sprang tilbake, ned leideren og ut på kaia, heile tida redd for ikkje å rekke det, at båten skulle legge frå og ta deg med ut i det ukjente, det var du redd for, og likevel var det det du lengta etter, det ukjente, noko anna enn denne plassen med kyrne og garden og alt det far la opp i hendene dine. (2007: 75)

Båten som gikk i rute skapte kontinuitet, en tilbakevendende ankomst å se frem til, og som bragte goder med seg det var verdt en løpsinnsats for å nå. Med Søren Frank kan vi si at rutebåten frembragte maritime rytmer med ringvirkninger *på land*. Båten skapte et sosialt miljø på kaia, og var et forenende innslag i møte med det som bragtes til den lukkede øya utenfra. Tegneseriene var ikke alene om å anbringe og produsere forestillinger å trekke til seg som barn, det gjorde også båten, som gjorde det klart at det fantes andre virkeligheter og muligheter enn dem som var forespeilet, forventet og ønsket fra foreldrehold. Rutebåten bragte med seg og etablerte reelle utsikter til at det også var mulig å bli med båten, om enn det til å begynne med syntes skremmende å bli tatt med. Allikevel ble det båten og på den samme kaia fortelleren forlot stedet,

[...] her på denne kaia starta den reisa som skulle føre deg bort for bestandig og like fullt tilbake år etter år, det var hit de gjekk, du og far, ei augustnatt, ein tidleg morgon etter at du hadde fått viljen din, hadde fått lov til å reise, og du skulle rekke båten inn til byen, far som følgde deg fram til båten, ikkje lenger enn fram til båten, det var du som skulle reise, han sto att på kaia, og de visste begge to at dette var definitivt, han visste

der og da at du ville aldri komme tilbake, at no i denne timen glapp livsverket hans, det var ingen til å overta og drive garden vidare [...]. (sst. s. 75f)

Rutebåten som topos fremstiller et konkret bilde på hvordan kysten er en grense som åpner opp samtidig som den lukker. Båten muliggjorde oppbrudd, avreise og nye erfaringer, og med det åpningen mot et annet liv. På samme tid bidro båten til en lukning av den generasjonsoverleveringen som var forespeilet og forventet fra foreldrene. Like fullt legger oppbruddet til rette for repeterende tilbakevending. Rutebåten er fraværende i handlingen, men kronotopisk tydeliggjøres flere sider ved handlingsplanet, for eksempel hovedpersonens tilbakevendinger til stedet, stemningen de bærer preg av og de mange tilbakeblikkene på tidligere livsfaser.

Forflytter vi oss til Brit Bildøens *Landfastlykke* (2001), er også stedsendringene tett forbundet – fortrinnsvis på ett tidsplan, om enn barndomsminner også her utgjør deler av handlingen. Når Fårøy får broforbindelse med fastlandet, er det ikke lenger behov for å opprettholde fergeruten. Ferga utgjør en tvungen rast og et avbrekk for de reisende, som nå står i ferd med å forsvinne. Dermed opphører en lokal møteplass med forankring i fortiden og en utstrakt kollektiv erfaring, hvor broen derimot står på parti med fremtiden. Dette er en splittelse som tematiseres.

Etter hvert står en typisk motsetning frem: mellom den tilbakevendte som er oppvokst på stedet, som nå er på besøk og uttrykker kritikk overfor stedsendringene, og den fastboende som vil bli boende, og som er avhengig av en videre utvikling av infrastruktur og industrien som følger med, for at samfunnet på øya skal kunne opprettholdes. De to vennene, Mona og den fastboende Live, diskuterer:

Det er lett for deg å vere brumotstandar, som sit i Oslo heile året, der vegane går i alle retningar utan ei hindring av noko slag!

Greit nok det, repliserte Mona. Men det må gå an å vere motstandar på prinsipielt grunnlag? Motstandar av at alle fjordane på Vestlandet blir tetta igjen med sement og alle fjella blir gjennomhola av tunnelar?

Men tenk da, sa Live, tenk på alle som har køyrt seg i hel, plask ut i fjorden eller brak inn i fjellet, under villmannskøytingane for å rekke ferga? (2001: 128)

Mona finner Lives argument brukbart, og gjenfinner snart i minnet at hun selv har sittet på med biler som har slingret på veiene i stadig økende fart for å rekke ferga. «Men Mona veit også såpass som at bygginga av brua ikkje skjer fordi nokre få stakkars sjeler har køyrt seg i hel på dei svingete vegane til ferja. Ho veit at framsteget ikkje blir rekna i sparte liv, men i mulege

nye inntekter» (sst.). Det oppstår en karakteristisk by kontra bygd-konflikt, hvor den fra bygden ser at den slags problemer blir små for hovedstaden. Men det kommer også inn en estetisk og miljømessig vurdering, hvor sprenging, boring og støp i fjord og fjell er haker ved fremskrittet, som allikevel ikke får kaste skygger over mulighetene for stedsutvikling.

Den tilreisende brobyggeren på stedet som fører dagbok er til å begynne med begeistret for den ingeniørkunstens fremskritt som nå tar form av bro: «Ferja putrar forbi, veg sine fem hundre tonn, men blir ein liten leikebåt samanlikna med det som no er i ferd med å reise seg i sundet» (sst. s. 49). Fra dette ståstedet taper ferja mot broens størrelse, som stiger opp fra vannet og forbinder øy og fastland. Senere og fra en annen vinkel, ombord på ferga, tar ingeniøren seg i å grunne over hva som går tapt når ferga og det den har innarbeidet og lagt til rette for av rutiner må vike for den nye broa. I salongen ombord reflekterer han over det han ser rundt seg:

Ein fyller kaffikoppen og set seg ved eit bord og ser inn i røykesalongen, der alle dei andre som reiser med ferja, sit og pratar så røyken står ut av kjeften på dei. Og sidan det gjerne er eg som sit der med kaffien min, på veg heim frå ein liten luftetur i byen, lurar eg på kvar dei har tenkt å utveksle sladderer når ferja innstiller. [...] Kvar skal dei få denne ekstra kvilen og kaffikoppen og drøsen med dei som bur på andre sida av øya, og som dei har treft kvar dag, eller i alle fall kvar veke, eller i det minste ein gong iblant, i salongen på ferja? (sst. s. 61)

Han tar seg en tur opp på dekk, og finner at broen fortoner seg «som eit monster. Eller to monster, to enorme risar av grå betong» (sst.). Mytologiens vesener kalles inn for å illustrere hvordan sundet har fått nytt utseende. Med ferga forsvinner en møteplass mellom to landdeler, en sosial smie legges ned og som nå må finne rom et annet sted. I teorien og på land har ikke brobyggeren merket seg problemstillingen, men når han selv losjerer på stedet og etablerer egne hverdagsrytmer som reisende med ferga, står forholdet frem fra flere vinkler.

Det er opplagt å trekke paralleller fra *Landfastlykke* til Edvard Hoems roman *Kjærleikens ferjereiser* (1974), som også har Romsdalen som ramme. Som på Fårøy i *Landfastlykke*, står også Eikøy i denne romanen overfor endringer som vil prege stedet. Et utenlandsk firma søker tomt til et skipsverft, noe som fordrer flytting av husstander. Her er ikke ferga i ferd med å forsvinne, den viser seg snarere som en fasilitator for både trafikal og sosial hverdagslighet, en topos som salongen i *Landfastlykke* befinner seg i forlengelsen av: «I salongen under dekk er motorduren grodd saman med båten, den sit i veggene den dirringa, eller den skranglinga i ein kaffekopp som står skeivt på ei skål på eit bord. [...] Ferja ligg uroleg på kulingen som kjem strykande med regnet frå babord. Høgtalaren over den stengde kaffeluka

tar Oslo dårleg inn» (1980: 10f). De maritime rytmene veksler mellom inne og ute: Internt forgrener motorrytmen seg til kaffekoppen og dens karakteristiske klirr, samtidig som bevegelig vann og regnvinden utenfra skaper vugging. Den dårlege radioforbindelsen fremstiller et forgangent innslag sett fra en senere digital tid, og som påminner om en særegen auditiv rytme som er gått ut av tiden.

Et sted i *Kjærleikens ferjereiser* kommer det frem en parallell til forholdet mellom bro og båt. Det fortelles at det midt på 1800-tallet kantret et båtlag på seks som rodde i sundet mellom øya og fastlandet, og presten forrettet: Han «hadde tatt fram Moses og Det røde hav, ved likferda, og eit syn hadde han sett om ei bru eller en veg frå Eikøy til Ramvik, slik at folket kunne gå tørrskodde over. Men folket som gjekk heim frå gravplassen sa: – Vi får vel hente mjølet på gamlemåten til så lenge, om det er aldri så vel og bra med den brua» (sst. s. 138f). Senere kom det altså ferje på strekningen, men bro og fastlandsforbindelse er det ønskelige, grunnet risikoen ved å ro selv. Både *Kjærleikens ferjereiser* og *Landfastlykke* setter ord på hvordan steder tenkes endret med ny infrastruktur, og hvordan individuelle investeringer preger oppfatninger, holdninger og ønsker. Og med linjen fra midten av 1800-tallet blir vi påminnet at en gitt tids omgivelser påvirker hverdagslivet – en infrastruktur noen i én tid er blitt vant til og fortrolige med, oppleves annerledes for en senere generasjon.

Litt lenger sør på Vestlandet, i Lars Ove Seljestads *Fjorden*, må far og sønn ta ferge mellom buss-etappene på reisen de har lagt ut på for å avhente sin nye båt. Den unge gutten observerer for første gang mangfoldet ferga kan by på, som transporterer postsekker, biler og folk. Faren leder an til salongen, men for den unge gutten byr ferga på så mange inntrykk at han ikke kan sitte i ro og spise nistematen, men må komme seg ut på dekk:

Far forstår nok korleis eg har det. Sjølv sagt må eg ut på dekket og sjå på folket og bilane, på alt som lever og rører seg om bord i ei stor ferje. Sjølv om han har vore både sjømann og i militæret, så hugsar han vel kjensla av å reisa ut for første gong, for første gong med stor båt, for første gong ut av det som er kjent. (2011: 117)

Ferga er et sted for nye erfaringer og åpner opp en større verden. Førstereis forbindes ikke bare med 'å ta til sjøs', men lever videre som en forestilling som kan hentes inn og anta ny mening, hvor sønnens første fergereise måles mot farens og den tradisjonelle måten å ta til sjøs på.

Snart fremstilles ferga som en kontrast mot omgivelsene på en tåkelagt fjord, hvor den unge registrerer inntrykk og detaljer: «Regnvåt grå tåke som viskar ut konturane av fjordar, vikar og nes. Men om bord på ferja er det liv og røre. Billettørar i svarte dressbukser og kvite uniformsskjorter med gylne striper på skuldrene. Bilar i både svart, raudt, kvitt og gult.

Innanlandske og utanlandske skilt» (sst. s. 118). Ferga er et sanseunivers for en purung førstereis, hvor inntrykkene og bildene av voksenverdenen blir erfaringer å leve på, minnes og gjenfortelles. Sett bort fra bilene, har miljøet likheter til den sosiale møteplassen Hamsun fremstilte lokalbåten som i *Ringens sluttet*.

Gjennom 1900-tallet har ferga vært et fast innslag langs kyst-Norge, i alle kystfylker. Det betyr også at mange, over flere generasjoner, har hatt ferga som en del av sitt hverdagsinventar, det være som arbeidsplass, som transportmiddel eller som en stedskulisse. Dermed er det ikke til å stusse på at nedlegging av ferger til fordel for bro er en pågående forhandling, litterært og politisk. I det pågående veiutbyggingsprosjektet E39, som strekker seg fra Kristiansand over Vestlandet til Trondheim, er premisset at strekningen skal være fergefri, og med det redusere reisetiden med en fjerdedel. Hva som samtidig reduseres, er tilgangen på et fartøy som har preget et utall kommuner, som har lagt til rette for en tvungen pause og med det muligheten for å bryte opp monotone sanseintrykk, slik som bilkjøring oppmuntrer til. Fergene slik Hamsun, Hagen, Bildøen, Hoem og Seljestad har fremstilt dem, vil bli færre. En del av strekningen E39 har en planlagt undersjøisk tunnel som er mer enn 26 kilometer lang. De rytmene som ferga har etablert, sosiale som påvirket av ytre forhold, vil treffe færre i tiden fremover. Mange beklager utviklingen, men trolig vil svært mange oppleve glede over å få redusert det som oppleves som ventetid i hverdagen, og å slippe fergas bølgende rytmer. Utfasingen av fergene langs kysten vil om noen generasjoner neppe være en topos i samtidslitteraturen, foruten kanskje å hentes inn som tilbakeblikk om et fartøy som preget livsvalg, eller hentes frem som en topos med nye vurderinger i den historiske romanen.

Oppsummerende

Når toposen 'å ta til sjøs' antar ny betydning på den siste halvdelen av 1800-tallet, fantes det allerede opparbeidet etablerte forestillinger å forfølge – fantasifulle forestillinger om sjølivet, men også erfaringer fra livet på og ved sjøen. Ofte bestod sjølivet av en flernasjonal sammensatt kultur, som i dag er blitt flerkulturell på nye måter. Å ta til sjøs har erfaringsmessig falt ut av en kollektiv bevissthet grunnet en fysisk og sosial distanse til fraktfarten, men samtidig lever forestillinger om å mønstre på og å være matros videre i andre former for båtliv.

'Sjøsyke' er en topos med antikke litterære forelegg, og akselererer som erfaringsfenomen da flere oppholder seg til sjøs på 1800-tallet. Tilstanden er fremdeles en virksom litterær topos, men på nye arenaer enn fraktfarten. Toposen er en konstant, som kronotopisk fremstilles ved hjelp av en gitt tids oppmerksomhet og nyanser. Dermed påminnes

vi også dens aktualitet, en plage for mange som ferdes langs kysten av Norge, selv om premisset varierer.

Likeledes er 'forliset' en topos som reflekterer bevegelser i den maritime delen av samfunnet, fra fraktfart til ny maritim industri og til fritidsindustrien. Ettersom færre i dag ferdes med båter og skip, har forlisene sjeldnere samme grad av katastrofe og omfang som de kunne anta for noe over hundre år siden. Proporsjonalt har det oppstått nye katastrofearenaer langs kysten, flytende fartøy som i likhet med båter og skip er sårbare for sjøens krefter. Likeledes inngår ulykker tilknyttet fritid forlis-toposen, om enn de som mindre enheter kanskje oppnår mindre oppmerksomhet og derfor også beveger seg lavere på radaren. For med utbredelse av kollektive fritidsgoder ble båtlivet mulig for flere. Og fremdeles assosieres båtlivet med det maskuline, men det feminine har de lengste linjene i maritime fremstillinger, en topos som knytter an fra mytologi og traderes som en topos frem til vår samtid.

En topos som tar opp i seg mange lag av kystens moderne historie, er 'ferga'. Den muliggjør å avlese hvordan en gitt tids infrastruktur preger stedstilknytning, muliggjør opphør og er en hverdagskomponent – alt preget av bestemte tiders bruk. Kronotopisk synliggjør ferga sosiale lommer og hverdagens rytmer, innblikk i levevis som har preget kyst-Norge, men som i fremtiden kanskje i større grad kommer til å fremstilles som overleverte historier og fortellinger enn reelle erfaringer.

Etter at containerskipet «Ever Given», 400-meter langt, med nær 20 000 containere ombord og med en besetning på 25, grunnstøtte i mars 2021, reflekterte forfatteren John Lanchester over sjøfartens litterære sedimentering: «When you think of how central the sea has been across human history to the songs we sing, the stories we tell, the books we read, you have to ask yourself – where has that all gone?»¹⁰ Lanchesters poeng er at litterære fremstillinger av ferdsel til sjøs, som går tilbake til antikkens Hellas, og derfra de mangeartede praksiser, hendelser og erfaringer som litteraturen frem til vår tid har respondert på, i dag både har et ganske annet bakteppe og andre sosiale forutsetninger enn for bare hundre og femti år tilbake. Men de mange topoi som den maritime litteraturen både er avhengig av og stadig fremstiller nye varianter av, gjør at litteratur tilknyttet sjølivet ikke kan forstås essensielt, men til enhver tid er preget av en samtids forståelse av det maritime livet. Kyst- og sjøromaner som *Landfastlykke*, *Fjorden* og *Doris* kan sies å stille seg i topos-tradisjon, om enn preget av sin tids forutsetninger. I et lengre perspektiv identifiseres romanenes bruk av topoi, som dermed kan leses som uttrykk for vekslende erfaringer fra livet ved kyst-Norge. Det er et av kronotop-

¹⁰ «Gargantuanisation». London Review of Books, 22. april 2021, s. 6

begrepets fremste kvaliteter å gjøre oppmerksom på hvilke aspekter i en gitt tid som dermed kommer til å prege hvordan topoi anvendes og får funksjon. Hver for seg og til sammen gir de innganger til å stille spørsmål ved hvordan transport har foregått ved, fra og til kysten, hvordan opphold på båter er opplevet og erfart, og hvordan bruksendringer forteller om hva Norge som kystnasjon har vært, er og på hva slags kystvei den skal fortsette å være det.

Fiske

[...] fiskeren [er] blitt ved sin tråd som fedrene før ham i tusen år. Han knytter i dag sine masker som de blev knyttet på Kristi tid, og setter sine garn på samme måte som disiplene gjorde i Genesarets sjø. Han har vært merkelig tro mot sin arv, har tatt vare på den fra far til sønn, fra slekt til slekt gjennom tidens løp.¹¹

– Gabriel Scott

Selv en litteraturvitenskapelig undersøkelse av fiske langs norskekysten de drøyt seneste hundre årene vil i stor grad dreie seg om endringer og transformasjoner knyttet til politikk og teknologisk og næringsutvikling. Om man vil, om moderniseringsprosesser. I Carl Schøyens fortelling «Mot havvaaren» fra 1915 uttrykker en nordnorsk fisker skepsis overfor utviklingen som er på vei:

Men jeg har tenkt litt over og set litt paa hva dette nye fører til for os – os gamle fiskere som har drevet her fra far til søn saa langt bakover i tiden som nogen kan finde rede i tingene. Og vi kan stole paa at tilsidst blir det ikke os og vore folk som gaar av med profitten. Eller tror nogen virkelig for alvor at vi fiskere i længden kan holde følge i maskindriften? (1931: 58)

Det handler om nye strukturer og et brudd med generasjonsoverlevering, om behovet for nye fartøy og nytt fangstredskap, om arbeidspraksiser, hvem utviklingen gavner, om offentlige reguleringer – og senere den voksende havbruksnæringen, som på 2000-tallet blir den største formen for fiskeri i Norge, både i produksjon og eksport. 200-kroneseddelen fra Norges bank åpnet for å lese lange linjer i norsk fiskerihistorie og -kultur, frem til i dag. På tvers av de mange

¹¹ *Kilden*, 1918 (1971: 18)

endringene finnes det konstanter, hvilket gjør at vi kan spørre oss i hvilken grad 'fiske' er en topos, og hvordan litteraturen responderer på sin samtids former for fiskerikultur.

Det er blitt hevdet at fiskeriet er synligst i den nordnorske litteraturen, og med avgrensning til kystene ut mot Nordsjøen, er det bemerket at «fritidsfisket med teine og stang langs kysten [er] synligere enn det kommersielle fisket» (Sejersted mfl. 2015: 17). Vi var allerede i kapitlet «Hva er en kyst?» inne på hvordan Sørlandet og Nord-Norge har innarbeidet en særlig kystkulturell identitet. I dette kapitlet skal det i hovedsak undersøkes hvordan fisket endrer seg først for husholdsøkonomier og senere for det kommersielle fisket, og som en følge av det også de litterære representasjonene. Slik blir fiskeoppdrett både en transformasjon og en aktualisering av fiske-toposen.

Fiskerinæring er preget av hva som til enhver tid er tilgjengelige redskaper og teknologier, sosiale forhold, økonomiske vilkår, avtaler og lovgivning, samt tilgangen på arbeidskraft og handelsforbindelser – og ikke minst fisk i sjøen. Alt dette knytter fiske opp mot det politiske feltet.

Fiskeriet har de seneste hundre og femti år blitt grundig modernisert. I utgangspunktet var kystfisket både til sjøs og på land en kollektiv arbeidsplass med relativt individualiserte eierforhold og med en egen sosial omgangsform. Selv om mange av de yrkesmessige praksisene ble beholdt i det industrielle båtfisket, endrer trålere og fryseskiper eierstrukturene og dermed fiske som sosial realitet. Fiskeoppdrettsfabrikkene innebar nye næringsforgreininger og nye former for sosialitet og fellesskap. Fra historikerhold heter det fyndig at Norge er gått fra å være en fiskerinasjon til å bli en havbruksnasjon (Kolle 2014d: 419).

Dette kapitlet undersøker hvordan litteraturen har fremstilt fiskeriet og fiskerikulturen og uttrykt responser på endringene den har vært gjennom. Dette analyseres ut fra tre faser: fiskerbonden, industrielt fiske og det vi har kalt ny-industrielt fiske. Fasene rammer videre inn tre grove snitt som legger til rette for tre topos-analyser: 'fiskeriforlis', 'læring' og 'fiskeoppdrett'. De to første er innarbeidede litteraturhistoriske motiver, ofte med plotfunksjoner, mens den siste representerer en utvikling av den mer omfattende fiske-toposen.

Fiske er knapt nok et anliggende i det som konvensjonelt omtales som 'den norske realismen', men det blir synligere og manifesterer seg med 'nyrealismen', som ifølge litteraturviter Per Thomas Andersen er «Den vanlige periodebetegnelsen på norsk litteratur fra første halvdel av 1900-tallet» (2012: 339). Romanen er også den sjangeren som nyrealismebegrepet passer best på. Hvis vi med 'realisme' legger til grunn romanen slik den finner form med Jonas Lie og Alexander L. Kielland, bærer denne preg av en viss avstand til sine objekter og problemene den setter under debatt. Problemene ved hverdagslivet langs kysten

og de kritiske samfunnsforholdene utmyntes tydeligere og skarpere litt senere, og et trekk ved nyrealismen er at det rettes oppmerksomhet mot arbeidslivet på en ny måte (sst.). De sosiale aspektene ved fiskeriet står slik sentralt i Regine Normanns *Krabvaag*, Johan Bojers *Den siste viking*, Olav Duuns *I stormen* og Kåre Fastings *Havet ga*. Romanene oppviser overlappende, men også særskilte uttrykk for en rekke forhold som angår kystfisket til ulike steder og på ulike tider, ikke minst spennet mellom førindustrielt og industrielt fiske.

I den grad vi nærmer oss fiskeoppdrett i romanen, er det i vesentlig grad innenfor den økokritiske diskursen, altså et kritisk blikk utenfra. Ett unntak er i Tina Åmodts *Doris*, som følger sider ved gründer-fasen, om enn denne fremstillingen også flagger fremstillinger som kan vurderes som kritiske. Lars Lenth's satiriske krimroman *Brødrene Vega* karikerer industrien sett utenfra. Det innebærer kort sagt at det pågår forhandlinger om fremstillingen av hva fiskeri er i Norge i dag. Den diskusjonen søkes analysert både som en del av den større fiske-toposen, men også, med Bakhtin, ved at en gitt tids litterære uttrykk av et fenomen på et eller annet nivå responderer på samtiden, som fanger opp de bevegelser vi kan identifisere innen representasjoner av og uttrykk for fiskeoppdrett.

Tre historiske faser: Førindustrielt, industrielt og ny-industrielt fiske

Førindustrielt fiske. Fiskerbondens levende og risikable miljø

I romanen *Gaa paa!* (1882), hvor mulighetene fororsteng innleder romanen, skildrer Jonas Lie sider ved de konjunktorene sildefisket kunne ha for fiskerbonden. Utenfor Karmøy er det fanget en sildekonge, dypvannsfisken som kan bli mange meter lang. Når den viser seg, heter det seg at det blir rikt sildefiske. Rykter, spekulasjoner, gullfeber, drømmer og spådommer tar til i fjordbygda. Men om silden skal fanges og drømmene realiseres, må det satses i alle ledd:

Efter to, tre nedslaaende Uaar i Sildefisket var Spørgsmaalet igjen om at sætte ind paa det og vove den af deres smaa Jordlapper surt fortjente Skilling. Husmændene vilde komme til at sælge eller pantsætte sin Ko og halve Mandslod for Sjøklæder og Nistemad, gjøre Obligation og udtømme sine sidste Resourcer til Baad og Folkeutstyr, til Garn og Notehyre, – alle til at prøve Krediten hos Landhandleren til det yderste. (1920d: 311f)

Spekulasjonen må avveies nøye, og investeringen kan også bety tap av opparbeidet gods samt forgjelding på krambua. Men snart kommer postbåten i full fart med ilmelding med «Rygter og sandt om hinanden» til grenden: «'Syv otte Mil ude i Havet norvest af Udsire havde en

Jægteskipper set Søen aldeles grøn og faret over det ene Sildebjerg efter det andet'» (sst. s. 319). Én enkelt vitneobservasjon, som i tillegg anvender forlokkende billedbruk, kan snu skjebner og sette samfunn på hodet – til det gode eller verre. Skipperen viser seg å ha rett, og Rejer Jansen Juhl finner heldig steng som skaper den ustyriligste ståhei: «Livet gik i vildt Sus, Garnvaser kappedes, Noter overseiledes og sprængtes, Snesevis af Kast kom i Floke og tændte Lidenskab og Slagsmaal. Det var Dage som i en Rus, mens de øste op Silden med Hoven, saa tæt, at Aaren kunde staa i den» (sst. s. 348). Rejer har så stor suksess med sildestenget at han livlig forestiller seg å kunne utløse odelsgården, kjøpe tilbake eiendom som har vært i slekten, og sette i gang med storbruk der hjemme, bygge ny sjøbod og drive notbruk. Men Rejer har ikke svimlet lenge med disse tankene før silden er vekk, like snarlig som den dukket opp: «Silden sunket lige i Havet! – netop som han var kommet til den? – umuligt!» (sst. s. 357). Så ble det med den ene stengesuksessen, som ikke veier opp for tilbakeslaget som rammer bygda og dem som satset: «Fjorddistrikterne havde spillet ved Havets grønne Spillebord ... vovet sit yderste der igjen et Aar – og tabt! Det var den anden Side af Lykketærningen, Vrangside: – tom Baad, tomt Hus, en knugende Mangel paa Livsophold ... Sygdom og Elendighed» (sst. s. 360). Rejer er nær å nå målet, men går fallitt. Romanen illustrerer hvordan sildeinnsigene kunne snu ikke bare enkeltskjebner, men hele bygdesamfunn på hodet. Løsningsalternativene er enten utvandring til Amerika, slik det blir for mange i Aafjorden, eller, slik Rejer setter seg fore, å kjøpe tilbake gården ved 'å ta til sjøs'.

Perioden 1890–1920 regnes som et hamskifte innen fiskeriet i Norge. Den primære årsaken er teknologisk modernisering: overgangen til bensinmotor. I motsetning til dampbåtens krav til størrelse og investering kom motorene etter hvert til overkommelige priser og i størrelser som passet til mindre båter. I begynnelsen av 1920-årene fantes det omkring 15 000 motorbåter i fiskeriet (Kolle 2014c: 81). En konsekvens av dette er at den strevsomme roingen forsvinner, en annen var at det ble mulig for flere å legge bort jordbruk og kun drive med fiske. Samtidig ble mange avhengige av å fiske mer for å kunne betale ned på investeringer, drivstoffutgifter og krav til nye former for vedlikehold.

Kombinasjonsyrket med fiske og jordbruk ble etter hvert utfaset. Mens nær annenhver fisker i 1930 hadde én fot i jordbruk eller var involvert i gårdsdrift, er dette etter 1970 ikke lenger vanlig (Kolle 2014b: 271). Om kombinasjonsdriftens utfasing i 1960-årene skriver Arne Lie Christensen at: «Prisen på fisk hadde økt, slik at det var mulig å leve av fisket alene. Det ble oppfattet som en stor lettelse – ikke minst for kvinnene – når familien kunne trappe ned det gammeldagse og tungvinte jordbruket» (2002: 90). For mange opplevdes endringen altså som et gode. Sosiolog Rune Slagstad ser utviklingen fra en annen, realpolitisk vinkel. I 1947 ble det

fra regjeringshold initiert en rasjonalisering av kystfisket som i sin daværende forfatning ikke lot seg forene med den tiltakende industrialiseringen. «Moderniseringen av fisket var en modernisering på statlig initiativ og med statlig dirigert gjennomføring», hevder Slagstad, som videre peker på at driftsformens produktivitet ikke samsvarte med de målene for modernisering som regjeringen målbar, og at mindre fiskefartøy skulle minimeres til fordel for nye og større fartøy som også kunne anvendes som trålere (2001: 267). Moderniseringen innebar tempostigning og volumøkning, og frigjorde arbeidskraft til industrien. Mindre og individuelle enheter skulle bort, uten at det gikk på bekostning av volumet. Gevinsten var utbygging av fastlandsindustrien og et samlende, nasjonalt sosialdemokratisk prosjekt.

Det kan minnes om flere årsaker enn de statlig anlagte. Kollapsen i sildefisket på 1960-tallet fikk mange til å se seg om etter annet levebrød, tiltakende havfiske gjorde om på arbeidsorganiseringen, og i en slik omstilling ble gårdsdrift ansett som effektivitetshemmende. Industriarbeid på tråler eller fabrikk sto i kontrast til småfiskets selvstendighet og lunefulle sesongvariasjoner, slik vi så hos Jonas Lie. Snarere bød det på vilkår som trygghet, feriegoder, forutsigbarhet, avgrenset arbeidstid og økt lønn, noe som harmonerte med en økende forbruks- og fritidskultur.

Johan Bojers *Den siste viking* (1921) fremstiller overgangen mellom rodd garnfiske og damp- og motorbåter med nøter. Generasjoner hadde rodd på Lofoten og drevet jordbruk i mindre skala utenom, men nå ankom de større maskindrevne båtene fiskefeltene. Romanen skildrer «Trollfjordslaget» i 1890, som kom til å symbolisere omslag og nye takter i fiskeriet: dampbåt mot rodd småbåt og stengenot mot garn og line. Fiskersønnen Lars Myran, som første gang var med på fiske i 1890, velger en annen yrkesvei enn sin far. Mot romanens slutt, litt utpå 1900-tallet, avlegger han oppvekststedet visitt. Foreldrene er borte, fremmede er flyttet inn i barndomshuset, og damp- og dunk fra motorbåter har tatt over på fjorden etter seilbåtene: «Motorfiskeren i denne nye tida er en industriarbeider på havet, som røyker sigaretter og er medlem av fagforening» (1977: 242). Det er kommet andre arbeidsmuligheter til enn kun større drift til havs. Lars fikk studere, mens mannen til barndomskjæresten Ellen tok en annen retning: «Kallen var fiskar en gang, nå arbeidde han på fabrikk i byen – den vegen var det gått med mange» (sst. s. 243). Ikke alle kunne bli med over til den motoriserte driften, og søkte arbeid på land. Båtene blir ikke seilt og rodd, men kjørt, garnet trekkes ikke lenger for hånd, men med not, og ettersom lofotbåtene er trukket opp på land, er ikke det å reise som vikingene på Lofoten lenger et levende ideal.

Industrielt fiske. Fiskeren mellom jordbruk, fiske og fabrikk

I Olav Duuns *I stormen* (1923) har fiskeriet gjennomgått liknende transformasjoner både til sjøs og på land som i *Den siste viking*. I tillegg befinner vi oss i samme tidsrom og i samme region som Bojers roman slutter av. Fisk fanges og bearbeides industrielt og omsettes i raskt tempo, noe som gir mindre rom for somling, slinger og tilfeldigheter. Dette taktskiftet er merkbart fra de foregående Juvik-romanene, hvor fiskeri og jordbruk i selvbergingskala dominerer. Brytningen uttrykkes på flere måter. Som ordfører og formann på sildeoljefabrikken har hovedpersonen Odin tatt et byks opp på den sosiale rangstigen, men kjenner seg usikker på hva de nye rollene innebærer: «Bonde, det er det eg har meint å vera heile tida, hm! Men vera bonde, når ingen veit lenger kva bonde er?» (1989: 813). Fabrikken eies av disponenter og aksjonærer, arbeiderne streiker og krever overtid, og formannen har tatt over for notbasen, som ikke lenger har enevelde. Nå tar arbeiderne kollektive avgjørelser: «Notkaren er ikkje slave og hund lenger, som før i tida» (sst. s. 758). Fiskeriarbeideren har fått rettigheter, fast lønn og avtalte arbeidstider.

Med økt fangst vokste også binæringer. Etter fersk og saltet sild rangeres silden som går til sildoljeindustrien, et industrielt mottaksapparat som kunne ta unna store kvanta og gjøre plass for ny fangst hos fiskerne. Noe av oljen ble til herdet matfett, noe ingrediens i förblandinger. Slik fikk sildeoljen en regulerende funksjon mellom fersk og salt fisk. Industrien kunne ta unna når fangsten hopet seg opp, og fant avsetning i nye produkter. Båter fulle av sild behøvde ikke som tidligere å vente på oppkjøpere og spekulere i prisstigning, ei heller bekymre seg for at fisken harsknet. Fabrikkene sørget for raskere omsetning. Det etableres en jevnere linje fra fangst til foredling, men som på samme tid er en tilstramning det blir vanskelig å slakke på (Kolle 2014b: 240ff).

Kåre Fastings *Havet ga* (1935) fremstiller hvordan fiske og gårdsdrift er gjensidig avhengige av hverandre, som fortrinnsvis tar leseren tett med på livet ombord på fiskeskøytene. Hoveddelen av handlingen er lagt til områdene rundt Bergen og Haugesund, og tar i likhet med Duuns *I stormen* til under verdenskrigen. I *Havet ga* er fiskeskøytene tilknyttet et rederi, og andre materielle forhold har endret seg siden det rodde fisket og garntrekkingen i *Den siste viking*. Det fiskes «etter allslags sild og om sommeren også etter brisling, som nettopp da var begynt å komme i skuddet» (1950: 10). Det fiskes etter brisling med snurpenot, noe som fordrer nye redskapsinvesteringer for fiskerne. Men hvorfor er brisling kommet «i skuddet» på 1910-tallet? Den krigen som er bakteppe for *Havet ga*, bidro sterkt til at etterspørselen etter brisling

økte. På produksjonshøyden hadde Stavanger om lag 70 fabrikker, flere tusen ansatte og drev eksport til 60 land. I krigsåret 1915 ble det i byen alene produsert, solgt og eksportert 350 millioner hermetikkbokser, hvor de fleste inneholdt brisling (Todal 2018: 214). De største hermetikk-konsernene hadde egne båter, mens mindre fabrikker gjerne hjalp fiskere med finansiering av nye redskaper i bytte mot leveranseavtaler (Kolle 2014c: 183). Av den grunn kan vi forstå oppkjøpernes avhengighet av et godt forhold til fiskerne; slik lyder det i *Havet ga*: «Fabrikkene gjorde avtaler med dem, de fikk flagg til å ha i masten om dagen og farget lys til å vise med om natten, for at agentene skulle kjenne sine når de kom og hentet råstoff. Det var som en forlovelse» (1950: 38).

I *Den siste viking* gjør dampbåten og telegrafene sine inntog på fiskefeltene. I *Havet ga* er det telefonen som bidrar til å øke hastigheten i omsetning og videresalg:

Mikkel syntes brislingfisket om sommeren var et makelig liv. Det var å vente og telefonere og vente igjen og la seg ro omkring på den stille sjøen inne i fjordene. [...]

Han tenkte på hvor sindrig meldingsvesenet hadde utviklet seg på de ti tolv årene fisket hadde vært slik det nå var. Utpå formiddagen vet hele brislingflåten hvor det er stengt om natten og kvelden før. Agentene for fabrikkene melder av til kontorene i byen. Basene melder av til agentene for å få tatt opp sin fangst når fisken har gått åten av seg, og får vite alt som er verd å vite hos agentene om de treffer dem. Hvis ikke ringer de til fabrikkene de fisker for og får beskjed der. Hvor der har vært stengt, hvor meget det er og hva størrelse brislingen har. (sst. s. 74)

Dette er et steg videre for hva angår verifisering, siden vi så det i Lies *Gaa paa!* Nye kommunikasjonsmidler muliggjør presisjon av observasjoner og optimalisering av fangsten, og fiskeriet får raskere omdreining. Tilstømmingen og tilskuddet av aktører, så som agenter og oppkjøpere, peker på hvordan fiskeriet blir en større næring med flere forgreninger på land, med formidlende og administrative roller. Med nye redskaper som ringnot og ekkolodd, og fartøy med trål og ombordpreservering, økte fiskeflåtens samlede kapasitet, noe som senere må ses i forbindelse med overfisket på 1960-tallet og senere, i april 1989, da kysten som fiskeriallmenning ble lukket. Den ICES-fastsatte kvoten for torsk var oppfisket, og den historiske lukningen markerte at ressursvern nå la premissene for fisket (Kolle 2014d: 185). Disse hendelsene kom til å prege fiskerinasjonen Norge.

Ny-industrielt fiske. Fiskeoppdrett og havbruk

Det er blitt bemerket at «Oppdrettsnæringen, som i dag dominerer de fleste fjordarmer langs vestlandskysten med sine mobile og effektive merdanlegg, har i forsvinnende liten grad satt

sine spor i nordsjølitteraturen» (Sejersted mfl. 2015: 17). Hvorfor er det slik, og er det tilfelle for hele kysten? I Norge har oppdrett av laks og ørret vært sporadisk forsøkt fra midten av 1800-tallet og hundre år frem, fortrinnsvis i elver og ferskvann, innen det fra slutten av 1960- ble eksperimentert suksessfullt med lakseoppdrett i sjøen langs kysten, særlig på Nord-Vestlandet og i Trøndelag. Noen av dem som lyktes best, var tidligere ringnotfiskere med førstehåndskjennskap om å tilvirke merder. Nils Kolle forteller om erfaringsbakgrunnen til mange av dem som utviklet og formet oppdrettsnæringen på 1970-tallet:

De var vant til sjø og til å ferdes i båt fra barndommen, noen hadde sikkert erfaring som mannskap på fiskebåter i ungdommen. Enkelte hadde gjerne også noen år til sjøs. Samtidig var mange oppvokst på småbruk og vel vant med husdyrstell og annet jordbruksarbeid. Denne praktiske jord- og sjøbrukskunnskapen var kanskje like så viktig som den spesifikke fiskerierfaringen. (Kolle 2014d: 125)

Kunnskap fra og erfaring med kombinasjonsdrift ble altså viktig for utvikling av ny næring. Termen *havbruk* kan ses både i forlengelse av *sjøbruk*, og av *jordbruk*. Havbruk anvendes for å navngi næringen som også omtales som *fiskeoppdrett*, men har en semantisk åpenhet for hva angår artsmangfold, drift og volum. Statsråden for fiske var pr. 2020 titulert 'fiskeri- og sjømatminister'. Tittelen tar høyde for at grøde fra havet ikke behøver å være fisk eller skalldyr, men synes fremtidsrettet med henblikk på utvikling og kultivering av arter fra planteriket, så som tang og tare, eller som det slagordmessig heter: «Å høste fra havet».

Dyrke- og høste-assosiasjonen i havbruk gjenfinnes i Namdalsværa på 1700-tallet, hvor bøndene rodde det viktige småtorskfisket på våren, kalt 'plogonnfiske' (Christiansen 1999: 209). Andre steder er båter omtalt som «fiskerbondens hest», og havet som «bondens åker» (Lie Christensen 2002: 86, 180). Men stiller det seg annerledes med fiskeoppdrett og kultivering i sjøen, som har andre premisser for såing og høsting? Kan oppdrettet fisk omtales som beitedyr i en blå åker? I så tilfelle er det snakk om å transportere et tankesystem fra ett område over på et annet, kort sagt, en analogi. Spørsmålet må da være i hvilken grad analogien passer? Lakseoppdrett tok steget til en industriell fase i perioden 1992–2002: «Laks skulle gjøres til et massekonsumprodukt – en havets kylling – og i den prosessen måtte det arbeides industrielt, både med produksjon, foredling og salg» (Kolle 2014d: 275). Dette krevde en ny arbeidsstruktur. En realitet ved oppdrettsindustrien er imidlertid at den «er så høyteknologisk effektiv, at behovet for arbeidskraft er relativt lite» (sst.). Statistisk sentralbyrås statistikk om «Akvakultur» forteller at 8370 personer arbeidet med matfiskproduksjon og klekkeri- og/eller settefiskproduksjon i Norge i 2019. Da må det antas at slakt, foredling, drift, distribusjon og

frakt samt markedsføring er unntatt. De tre fylkene som sysselsetter flest er Nordland, Trøndelag og Hordaland. Fiskeriet berører fortsatt mange og er for en rekke kystsamfunn blitt sentrale bedrifter, men leddene på land befinner seg i en annen infrastruktur enn tidligere, både sosialt, kommersielt og kulturelt.

I kjølvannet av fremgangen med havbruk, følger fiskeeksport, merkevarebygging og global fôrimport, men også flerkulturell arbeidsinnvandring. Slik blir det ny-industrielle fisket globalt på nye måter og stedene det utspiller seg på, utvikler en mer sammensatt identitet enn tidligere. Med et globalt blikk har John R. Gillis bemerket tendensen med at arbeidskraft i nyere tids fiskeri i mindre grad rekrutteres fra kysten, fremfor fra innlandet eller fra andre nasjoner, og at heller ikke kapitalen er lokalt forankret (2012: 164). Deler av observasjonen stemmer godt med norske forhold. Av hjemlige historikere ses utviklingen i sammenheng med den strukturrasjonaliseringen og teknologiutviklingen som har preget fiskeriet de seneste tiårene.

I motsetning til tidligere, da fiskerne i stor grad ble rekruttert lokalt gjennom familie og lokalsamfunn, har det i de seinere år vært en tiltakende tendens til profesjonell rekruttering gjennom sektornettverk. Det vil si at fiskefartøyene i økende grad skaffer seg mannskap ut fra behovet for kompetanse uavhengig om de kommer fra andre deler av landet eller fra andre land. (Kolle 2014d: 350)

Som en følge av slike nye strukturer har enkelte kommuner utførligere og mer permanent fått nye bosettingsmønstre enn andre. Sosiolog Johan Fredrik Rye har undersøkt hvordan regionen Hitra og Frøya ved Trøndelagskysten siden årtusenskiftet er blitt global på nye måter, et område som i århundrer har vært avhengig av fiskeri, og som har hatt handelsforbindelser til en rekke land. Dette har tatt en ny vending ved at tre av de ledende aktørene på det globale fiskeoppdrettsmarkedet har fasiliteter i regionen. Selv om selskapenes kapital er bundet til og sirkulerer i globale markeder, må tilstedeværelsen vurderes som en nyansering av Gillis' generalisering. Nærværet skaper aktiviteter og stimulerer også økonomien på tettstedene, om enn de som arbeider direkte med fisk og foredling gjerne er rekruttert fra andre land. Nitten prosent av befolkningen på Hitra/Frøya består av innvandrere fra om lag 30 nasjonaliteter, de fleste fra Polen og Litauen. Dette er en følge av arbeidsmobiliteten som stimuleres av norsk EØS-tilknytning (2018: 193). Ved andre havbruksanlegg langs kysten har turnusordninger gjort at mange pendler fra andre land, ikke ulikt oljebransjens arbeidsrotasjoner (Kolle 2014d: 405f).

Denne krappe endringen i fiskeriene, hvordan det lokale blir globalt på nye måter, sammen med hvordan det kommersielle fisket ikke preger samtidslitteraturen slik som for hundre år siden, gjør at det er fristende å spørre om kanskje romanen om å arbeide med fisk i

Norge på 2000-tallet en gang i fremtiden vil skrives fra et østeuropeisk land; kanskje er den allerede skrevet. Om fiskeoppdrett ikke har inntatt noen tydelig plass i samtidslitteraturen, har næringen like fullt satt spor. Disse utfyller synet på og utviklingen av en næring som det fortsatt forhandles om – estetisk som etisk. Slik sett kan fiskeoppdrett argumenteres for å ha kommet til kystlitteraturen som en topos, og med kronotop-begrepet gir innskrivingen av næringen bud på hva et samfunn fanger opp og uttrykker litterært, selv med relativt korte intervaller.

Fiskeriforlis

Det førindustrielle fisket

Narve Fulsås har pekt på at det eldste litterære stykket om Nord-Norge er en sørgesang om et forlis i Finnmark rundt 1620, en litterær sjanger som tok videre bo i skillingsviser, som hadde særlig utbredelse i landsdelen på midten av 1800-tallet (2003: 89). Et annet forelegg kan spores fra Petter Dass lenger sør, hvor fiskeri på 1600-tallet var en geskjeft med livet som innsats. I *Nordlands trompet* (1739), i kapitlet «Nordlands Horizont, Elementer og Veirilig», skriver Dass om hvordan det trekker opp til uvær, og over 60 verselinjer skildres et forlis – om dem som blir igjen på sjøen, og følgene for dem som er igjen på land; om kampen i bølgene, og til slutt hvordan det etter brå vindkast og bølgeslag kan se ut: «Her flyder en Aare, her Tiljer og Vrag, / Her Tofter saa mange som steener paa Tag / Her Kropper og Legemer døde» (1997: 31). I sitt virke på tampen av 1600-tallet kan vi tenke oss at dette er erfaringer presten er blitt presentert for, og som han senere har gjort diktning av. Litteraturviter Hanne Lauvstad har tydeliggjort hvordan Dass' diktverk inneholder en rekke trekk fra antikkens retoriske repertoar, og at mange retoriske virkemidler også fant vei til homiletikken (2006: 81, 97). Petter Dass kjente og var fortrolig med litteraturens topoi. Forliset er riktignok en topos som går tilbake til antikken, men kronotopisk kan forliset også vurderes som en fremstilling av et fenomen som preget nordnorske kystsamfunn på 1600-tallet. En annen inngang er at Dass kjente til klagesangen «Threnologia Numdalensis» (trykket i 1627), om et forlis utenfor Namdal hvor 210 personer skal ha druknet (Sejersted 2002: 113), hvor første linje i sjette vers likner Dass-sitatet over: «Her flød Master, der Aarer».¹² Fiskeriforliset er således en etablert topos, en litterær ressurs, kort sagt har det en retorisk funksjon som fremstiller et for mange gjenkjennelig emne.

Dass peker på vær og geografisk beliggenhet som bakenforliggende årsak for forliset han fremstiller: «Men Sagen, at Veyret langt haardere her / End andensteds falder; det

¹² Finnes på Nasjonalbibliotekets sider: www.nb.no/nbsok/nb/73d9d52847a0a362987f6bcde86ea5d8?lang=no#3

voldendes er / Den Poliske Circul hin kolde: Thi dersom ey Landet laae Polen saa nær, / Fornam man i Sandhed et mildere Vær / Iblant vore klumpede Knolde» (1997: 31). For å finne et «andensteds» bør vi ikke lenger enn til den sørlige siden av Norge. Det viste seg at forskjellen mellom landets nordlige og sørlige egne var anselig hva angikk tap på sjøen, og at erfaringene fra den nordlige landsdelen ikke var noe som gjaldt *hele* landet. Som kjent var Eilert Sundt den første til å dokumentere drukningsomfanget i Nord-Norge, hvor han i 1855 observerte at det omkom fire ganger så mange på sjøen som i motsatt ende av landet: «Tilstanden her må kaldes rædsom: Der kan næppe gives et landskab i Europa, som på langt nær opviser et så sørgeligt eksempel» (i Fulsås 2003: 9). De fleste som fisket på Lofoten, kom fra Tromsø stift, det daværende navnet på Hålogaland bispedømme, og Sundt regnet seg frem til sin beregning ut fra tall innsendt fra soknepresten til Indredepartementet (sst. s. 91). «Rædsom tilstand» på sjøen i Nord-Norge ble dermed et vitenskapelig faktum, men først lenge etter at den kollektive erfaringen var formet til vers. Og når denne virkeligheten omsider blir bekreftet, dokumentert og spredt, er det rimelig å anta at det ble gjengsere å dikte om dette. Det utvikles som topos.

Fulsås har spekulert på i hvilken grad *Nordlands trompet* etablerte mønster for senere beregninger og beskrivelser av ulykker i stor skala til sjøs (2003: 91). Vi forfølger Fulsås' spekulasjon ved å identifisere forliset som topos i fire tekster med utgangspunkt i en redningssituasjon hos Dass og i mindre fiskeriulykker i senere tid, hvor fokuset er på relasjonen mellom fiskerne. Hos Petter Dass hegner de forliste om båthvelvet, og relasjonen mellom fiskerne etter at forliset har skjedd, betones: «Men om det sig hender, han Qvælvend end naaar, / Her kommer en Bølge, som hannem afslaaer / Strax er hannem Graven til reede. / Da seer man den Jammer og smertelig Harm, / At Naboe fordrugner i Naboes arm, / En Ven kan for anden ey bøde» (1997: 31). I 1857 skrev en omgangsskolelærer i Salten en 42 strofer lang sang om et forlis på Vestfjorden. Strofe 17 har fire linjer og beretter om redning: «En af Jentofts Baade det skadelig gik, / Men Folket paa samme sin Redning snart fik, / Af sine Kammerater, som var dem saa nær, / Skjønt redningen skjedde med største besvær». Neste strofe forteller om et nytt redningsforsøk: «Da Folket med Fare dem reddet har, / Bagefter paa Søen de saa og blev var / En hvælved Baad, hvorpaa tvende Mand sad, / Om hjælp de saa ynkelig raabte og bad» (i Fulsås 2003: 43f). De to på kjølen gjenkjennes på stemme og klær, men en brottsjø kommer redningslaget i forkjøpet.

Carl Schøyens kortfortelling «Mot havvaaren» (1915) skildrer lofotfisket. Her fortelles det om en hovedsmanns redning av fem mann på en hvelvet båt:

En baat styret tæet opunder dem, men turde ikke gjøre noget forsøk paa redning og seilet videre, en anden baat nærmet sig, men vendte den ogsaa da hvælv et laa saa altfor farlig til ... Men saa var det den omtalte høvedsmann kom. Hans baat var den allersidste, og da han saa hvælv et, var han for sit vedkommende straks rede til at vove alt. Han forstod at den mindste feilmanøvre vilde koste ti mand livet, men han saa at trods dette var redning mulig, og saa anset var han for sin duelighet at hans folk straks var villig med. Han holdt da ret paa baathvælv et ... seilet tvers over det, og netop som det sank ved randen av den brækkende baaen, blev alle fem mand i forbifarten trukket ombord. (1931: 56f)

To båter må melde pass, mens den tredje både våger en halsbrekkende manøver og vinner. Johan Bojer tegner i *Den siste viking* opp en scene hvor både aktører og forløp har klare likheter: Båten til høvedsmannen Kristaver går rundt, og på kjølen sitter mannskapet på fem og roper: «De skreik igjen, enda de visste det ikke var tale om redning» (1977: 201). Yrkesfellen Per Suzansa hører ropene, ser de fem som klamrer seg til den hvelvede båten; de ser tilbake på ham, men noen redningsoperasjon lar seg ikke gjennomføre:

Han hadde nok meint å redde. De så ham stå ved roret noen favner borte, han stirte på dem, han skreik, men i slik sjø ville båten hans bli knust mot kvelvet, det forstod gamlingen, og derfor måtte han berge seg forbi og fare videre. Og som han nå måtte la kameratene bli igjen til den visse undergang, snudde han hodet og så på dem alle, og det pressa fram et nytt skrik fra ham, alle ombord i båten hans satte i samme skriket – som bad de om forlatelse, fordi de iallfall måtte redde seg sjøl. Og de på kvelvet forstod det, og de skreik – sårt og jamrende. (sst. s. 202)

De forbifarende må hjelpeløst se på kollegenes kamp for livet. Der de klamrer seg fast til kjølen er mennene nær ved å gi opp da en annen båt ankommer. Høvedsmannen Jakob på «Sjøblomsten» stryker forbi, trosser vanskelighetene og setter kurs rett imot den kantrede båten, hvor mannskapet i fart trekker opp hver sin forliste kollega:

I neste øyeblikk rir «Sjøblomsten» i skum og rokk tvers over kvelvet. ‘Ta dem!’ «Sjøblomsten» fikk en risting da den skurte bortover kjølen på den andre båten, men karene på begge sider hogg hver sin kamerat ombord. Det minte om å berge stor fisk inn i båten, det stod på et halvt sekund, så fløy de videre gjennom skavler og rokk i mørket. (sst. s. 206)

I Schøyens fortelling må to båter snu før – en velkjent formel – den tredje lykkes. Og med fare for begge båtenes mannskap setter Jakob i *Den siste viking* i en redningsaksjon som både i opptakt og utførelse er lik den Schøyen beretter om. Men Bojers skildring får en særlig

dimensjon når laget er tilbake i rorbua. Da de har kommet seg til hektene, spør hovedsmannen Per Kristaver om de ikke mangler noen, og får til svar: «Å, han Kaneles – han ... han vart no itj med i land igjen, han nei» (sst. s. 211). Evfemismer kan være beleilige vendinger som gjør det mulig å finne ord for det vanskelige, og fortsette å leve med det som er hendt, knappe uttrykk for opplevelsen mennene har gjennomlevet i fellesskap, som de deler på sitt vis og holder som en av yrkets hverdagsligheter. Fulsås' spekulasjon om at Dass har vært et ideal for senere forståelser og fremstillinger av forlis, er et godt forslag. Dass kan sågar sies å ha etablert en topos-modell, men det innebærer ikke at Petter Dass må forstås som – med en anakronisme – original. Han skrev seg inn i en gammel topos, men som han like fullt bidro til å prege og utvikle, og som ble inventar i litterære fremstillinger frem til 1921.

Regine Normanns *Krabvaag* (1905) uttrykker en realisme som er direkte, lokal i geografi og tett på miljøet som skildres, hvor svovelkristendom har gode kår når mennene er ute på sjøen. Forlis er her en hverdagslighet som berører den enkelte så vel som kollektivet. Kanskje er det frekvensen og det allmenne ved forliset som gjør at det nærmest innpakkes i evfemistiske vendinger, så som når det berettes om syttenåringen Paulina: «Faren misted hun i femaarsalderen; han kom bort paa sjøen. Et par dage efter fandtes liget i fjæren» (2005: 72). Hvordan han «kom bort», finnes det ikke andre svar på enn at han i heldigst fall ender i en protokollført fortegnelse. Omskrivningen 'kom bort' er blitt sett i sammenheng med overtro, noe som sies å ha vært utbredt i kystsamfunn på 1800-tallet, hvor årsaken var at livet bød på en type uforutsigbarhet som ikke var å finne i innlandssamfunn (Kolle 2014b: 532), et bud på at kysten og innlandslitteraturen reflekterer divergerende erfaringer. Forskjønningen er også å finne hos Petter Dass, sågar om samme region: «Der Vester ved Loefodens Side / Hvor mangen en Broder for anden kom bort» (1997: 31). Vendingen kan sies å uttrykke kollektive erfaringer, får en historie – og blir gjenstand for historier, som med den fritenkende dikteren Else: i «Krabvaag, hvor havet ustanselig urodde hende, handled viserne mest om forlis og død» (2005: 48). Den angsten, gruen og fortvilelsen tapene til sjøs utløser, blir vers for flere å kjenne seg igjen i, om de er for sang eller gjør nytte på gravkors. En slik vending kan ses i sammenheng med det Fulsås kaller fiskets «språklege tabu», som uttrykker tre funksjoner: Respekt for menneskets råderett overfor naturen, distanse til hendelsen og forankring i en verden (2003: 34). Nevningsfordommer, skriver Fulsås, kunne

anonymisere, omskrive, abstrahere eller teie. Gjennom disse strategiane blei det skapt distanse både til talaren, det han talte om, og den situasjonen han talte i. På same tid

som det blei skapt avstand til det ein stod direkte overfor, blei det etablert ein *utvida* referanse, ein referanse som gjekk utover situasjonen. (sst. s. 36)

Vendingen ‘kom bort’ blir i seg selv en topos, et uttrykk å hente inn, kople seg på og sende ut, hvor partene i samtalen forstår hva det dreier seg om, enten det er barn, kvinner eller menn.

Forlis fremstilles med opparbeidede uttrykk og topoi, og forlisenes sosiale omkostninger er erfaringer som er en del av livet ved en nordlig del av norskekysten, og som er samtidig med Normann, skolebokforfatteren Nordahl Rolfsen, mente burde være lærestoff for landets skolebarn. I den utbredte *Læsebog for folkeskolen* (1892) skriver Rolfsen i det korte prosastykket «Fiskeren» om

de som ligger oppe under Lofoten og faar stormen over sig paa den store, brede Vestfjorden, – for mange af dem blir det et dyrt fiske. Det er mange, mange, som ikke kommer levende fra det. Baaden gaar rundt, eller de blir nødt til at sætte bent paa vilde fjorden og fryser ihjel den haarde vinterdag. Slig har det været i hundreder af aar, og slig vil det blive. Men aldri vil det hænde, at det skorter paa fiskere, saalænge det er fisk. (1892: 190)

Rolfsen skisserer de mest kjente scenariene fra vitner og overlevende, erfart og gjenfortalt, og mener at fiskerens rå kår til sjøs bør være allmennkunnskap å ta med seg; det angår nasjonen også for tiden fremover. Rolfsen har, som vi har sett, mye rett i fortiden, men i hvilken grad har han det om fremtiden – både for hva angår forlis og antall fiskere opp mot fisk i sjøen?

Det industrielle fisket

Motorfartøy med dekk tok over for nordlandsbåtene, og flere fyr og redningsskøyter minsket frekvensen av ulykker til sjøs. Journalist Gunnar Grytås har omtalt fiskeriforliset som «våte graver» og påpekt at alle slags fartøy og former for fiskeri er berørt:

Talet på omkomne, på fartøy og økonomiske tap kan summerast. Verre er det å skjøne kor mykje sorg og sagn, kor mykje slitasje på sjel, kropp og samfunn alle desse tragediane har ført med seg. Matematiske verdiar for slikt finst ikkje. Vi kan tru vi forstår omfanget, men vi gjer det knapt likevel. (2009: 163)

Litteraturen kan kanskje levere innblikk i den individuelle og sosiale kompleksiteten Grytås peker på. Den kan uttrykke hvordan, og i hvilken grad, forlis har preget små-samfunn langs kysten, og på en annen mer utfyllende måte enn tallkolonner og materielle tap.

Kåre Fastings *Havet ga* viser frem flere av de sosiale sammenhengene forliset befinner seg i på den første delen av 1900-tallet. Siden *Den siste viking* er båtene og fangstmetodene utviklet, og mannskapet på de mange båtene fra samme distrikt holder øye med hverandre under skralt sei- og brislingfiske senhøstes. De følger med på hverandres lanterner; lyset fra skøyta «Lønøy» er jevnt synlig, innen det brått blir borte: «Det var ikke noe merkelig i det, for det var alminnelig at hvis noen fant seg en bra fiskeplass, slokket de gjerne lyset for å få ha plassen i fred» (1950: 68). Under vanskelige værforhold kan samarbeid og konkurranse være to sider av samme sak. Men da skøytene legger mot land dagen etter, er det ingen «Lønøy» å se for kvinnene på land som skuet utover, kun andre båter som farer forbi: «Det ropes gjennom larmen fra motor og sjø, fra skøyte til skøyte som skjærer opp til hverandre i skummet av bølgene. [...] Så ropes det gjennom rikstelefoner og aviser utover landet. Alle vet det. Alle får detaljene, selv om ingen vet hvorledes det gikk til» (1950: 68f). Ved hjelp av båter i følge og nye medier kunngjøres og spres nyheten hurtigere enn før, selv om hendelsesforløpet, redselen og hvordan sjøen tok mannskapet, blir opp til den enkelte å forestille seg. Petter Dass' knappe, men dyptloddende, skildring av fiskebåt-forliset har forstemmende likheter til passasjen over: «Saa høres den Tiding paa anden hver Øe, / Hvor den og den er for-ulykket paa Søe, / Kuldseylet paa Fiorder og Viige» (1997: 30). I fiskeriforliset befinner det seg også en topos-relasjon i kommunikasjonen, med flere hundre år imellom og i ulike landsdeler.

Med fokus på de nye mediernes og pressens muligheter til å spre forlisene, viser *Havet ga* hvordan det kollektive nasjonale kommer den lokale tragedien til assistanse: «Skriket fra dem som ble farløse og uten menn ved ulykken på Lønøy ga gjenlyd utover hele landet. Folk ga gjennom avisene. Det ble ofret i kirkene. Pengene ble satt av som en slags livrente til fordeling etter alder og trang» (1950: 73). Telegrafens løse informasjon fra fysisk transport, noe som skapte en ny form for samtidighet i hendelser og raskere orienteringer til avisene (Fulsås 2003: 98). Der hvor ulykker tidligere hadde hendt, foregikk de fra denne tiden av i nasjonal samtid. Denne samtidiggjøringen innebar også en forflytning fra sørgeviser basert på overlevert minne til å bli et kollektivt, nasjonalt anliggende, hvor det lokale får en ny form for oppmerksomhet og rolle innenfor det nasjonale. Dermed foregår det også en sekularisering, hvor de institusjonene som tidligere hadde gitt mening og forklaring til ulykker, kirken og ulike grader av overtro, fases ut (sst. s. 102ff).

Ny-industrielt fiske. Forliset som minne

Sjøfisket er nedskalert og opptar mindre – om noen – plass i samtidslitteraturen. I 2015 er det om lag 2000 fiskere på lofofiske, mot anslagsvis 30 000 på 1890-tallet (Todal 2018: 74). Ulykkesfrekvensen går av den grunn også ned, faller ut av en kollektiv aktualitet og erfaring, og tar snarere bo i et kollektivt minne – slike hendelser tilhører i vesentlig grad fortiden. Grytås har påpekt at 2008 var det første året hvor ingen fiskere omkom til sjøs (2009: 163). Men om arbeidsulykker ved vannet er færre i dag, lever de som har hendt videre som deler av familieidentiteter, hendelser som bearbeides og holdes ved like i senere slektsledd.

I Oddmund Hagens *Stemmer, steg* (2002) er fortelleren tilbake på sitt oppvekststed, og har en natt en drøm hvor han befinner seg i båt sammen med sin onkel O. I drømmen havner de to på nært hold til en episode som kom til å prege onkelen, og kalenderen blas tilbake til 1920. Da var onkel O vitne til at broren K, altså en annen av fortellerens onkler, ramlet over bord og druknet nær landkjenning. Sammen med flere båtlag hadde onkel K arbeidet med en plog for å lete opp agnskjell. Etter at K ramler i vannet, klarer ingen av de to brødrene, verken O i båten eller K i sjøen, å rope varsku. Fortelleren tas i drømmen med for å bevitne hendelsen, hvordan det soknes, og han forestiller seg etterreaksjonene:

Etterpå måtte han forklare alt for [fortellerens] mormor, og saman måtte dei trøste kvarandre og ungane og seie at det er slike ting som hender ved sjøkanten, det er Gud som hentar oss heim så alt for fort, og det er ingen som kan bere skyld for det, ingen som kan bere skyld og ligge vaken av den grunn, sorga er noko anna, den kan ingen sovne frå på lenge, men skylda, kjære barn, ingen kan bere skyld for det som har hendt, og dette ville du ha sagt til onkel O dersom du var far hans og ikkje ein slektning som kom alt for seint og såg det heile som ein drøm. (2002: 61f)

Forklaringer synes fåfengt, og tapet søkes heller forstått et sted mellom gudstro og en reell side ved det å bo ved og å livnære seg av sjøen. Fiskeriforliset minimeres som kronotop i samtidslitteraturen, men er allikevel en topos som lever videre i bearbeiding og forhandling om hva kysten har vært og dermed også for noen fremdeles er: Et sted med lagvis oppstabilede historier, ikke alle umiddelbart synlige, men hvor tilstedeværelse vekker dem til live for videre bearbeiding og forhandling, om hva livet ved norskekysten har kostet en gitt tid, og som i form av minne fortsetter å prege den etterkommende slekt.

Læring

Det førindustrielle fisket. Fra en mulighet til en annen

I en kommentar til kapitlet «De svømmende dyr» i Petter Dass' *Nordlands trompet*, har Nils M. Knutsen bemerket hvilken rolle fiskeriet kunne ha i heldige værforhold:

For barn ved kysten kunne robåten regnes som et viktig klasserom hvor man lærte å ro, lærte å oppføre seg i båt, lærte å fiske, lærte de ulike fiskeslagene å kjenne, lærte å tolke tegn i hav og i fugleflokker, lærte seg å kjenne grunner og fiskemed, kort sagt lærte seg hva man måtte kunne, om man skulle leve med havet som nabo, og med havet som levevei og livsbetingelse. (2019: 162)

Rolige tider gir muligheter til å overlevere, etablere og innøve nødvendige ferdigheter for dem som vokser opp ved sjøen og skal være avhengig av den. Båten er kort sagt et sted for læring.

For hva angår en tid nærmere vår, har Arne Lie Christensen pekt på at liknende former for overføring av kunnskap fullstendig endrer seg på 1960- og -70-tallet, hvor skole og mer abstrakte kunnskaper, fritidsaktiviteter, sport og fjernsyn inntok hverdagen til barn og ungdom. Parallelt med økonomiske endringer og modernisering, oppstår en ny mentalitet. «Dermed ble barnas oppvekstforhold totalt endret fra en generasjon til en annen» (2002: 92). Vilårene for læringssituasjoner og for overlevering av konkrete ferdigheter og stedskunnskap endres. Når overlevert og nedarvet kunnskap om praksiser og steder mister relevans og ikke lenger videreføres, tømmes stedene for innhold og erfaring. I den grad dette lever videre, tas det opp i og forvaltes av ekspertsystemer (sst. s. 225). Og når ferdigheter og kunnskap profesjonaliseres, fases ut og flyttes over i andre kanaler og næringer, forsvinner fremstillingene av slike situasjoner også fra litteraturen. Romanen har tatt vare på flere lag med erfaring og bærer vitnesbyrd om tidligere tiders læringsarenaer og kunnskapsoverlevering. I denne topos 'læring' skal vi belyse hvordan fiskeriet artet seg for tre ungdommer, henholdsvis i Normanns *Krabvaag*, Bojers *Den siste viking* og Fastings *Havet ga*. Dernest undersøkes det hvordan læring og interaksjonen mellom foreldre og barn fremstilles i den senmoderne kystlitteraturen – i Hagens *Stemmer, steg*, i Lirhus' *Liten kokebok* og i Åmodts *Doris*.

I *Krabvaag* skildres det hvordan stedets unge gutter må være med på fiske, fremfor å anvende dagene på skole. En mor utviser bekymring mens den sekstenårige sønnen Jon blir hørt av presten for bekreftelse av dåpsløftet:

Hadde han klaret sig? Det stod daarlig til med lærdommen, det vidste hun nok, men saa hadde han nu liden eller ingen tid hat til at gaa paa skolen de sidste par aarene. Her var

mange munde at mætte, og han maatte være med faren baade sent og tidlig. Skolemesteren var vond og kaldte det ligegyldighed, han vidste ikke, hvad sult var; hadde han hat saa ringe raad og saa mange at dra føden til, som her var, hadde han vel hat bedre forstand. (2005: 45)

For å fø familien har ikke Jon andre muligheter enn å bidra på sjøen, noe som på ingen måte imøteses av øvrigheten. Fordi Jon ikke har hatt anledning til å følge undervisning, kunne han heller ikke svare på prestens eksaminasjon, og fikk derfor beskjed om å komme tilbake et år senere. Istedenfor skolegang og investering i seg selv for fremtiden, må Jon fortsatt være med faren på sjøen for å lære fiskeryrket. Av folketellinga fra 1920 fremgår det at ingen yrkesgrupper har flere barn enn fiskerfamiliene. Historiker Karl Egil Johansen har i den forbindelsen pekt på at «Barneoppsedninga var i stor grad ei oppsedning til arbeid. For dei yngste kunne leik og arbeid gå om kvarandre, men plikta til å ta del i vaksenverda låg aldri langt unna» (Kolle 2014c: 148). I bygda Krabvaag bestod Jons hverdag av plikt og hardt arbeid, og han måtte med det se andre muligheter passere – eller ikke få øye på dem i det hele tatt. På denne tiden gjør økt allmenn velstand at barndom i tiltakende grad får status som et eget livsstadium, og hvor barnet heller skal være noe annet enn voksen. Dermed kan vi også forstå hvorfor slike levevis snart kom til å synes anakronistiske, samtidig som vår tids forståelse av ‘barndom’ og ‘ungdom’ projisert bakover må forstås ut fra tidligere tiders sosialhistoriske kontekst.

Tidsrommet hvor *Den siste viking* utspilles, overlapper med det Vesterålen som skildres i *Krabvaag*. Tittelen på Bojers roman kan sikte til høvedsmannen Kristaver Myran, som er den siste av sin slags som drar på fiske på denne måten. Men den kan også vise til hans eldste sønn, sekstenåringen Lars, som vokser opp i spennet mellom å seile i historisk kjølvann og farens levevei og det å velge et moderne yrke i byen.

Men det var ikke lett å være Lars. Det drog i ham fra forskjellige kanter. På skolen hadde han vært en rein kløppar, og gildt var det å lese, det var sikkert, og både lærar og prest hadde rådd ham til å prøve å låne seg fram til lærarskolen. [...] Men hans far var lofotkar og høvedsmann, og han ville gjerne bli som han far òg. (1977: 22)

Det dreier seg om et stort valg for en tenåring, en valgmulighet noen generasjoner tidligere – og samtidige, lenger nord i landet – ikke synes å ha hatt. Lars blir med på fiske, men da han tiltros oppgaven med å skrive de dyrebare brev hjem for sine forbundsfeller, får han bekreftet at han er eslet for å bruke hender og hode på andre måter enn å trekke garn og føre fiskebåt. Lars kan bli lærer, en mulighet Jon i *Krabvaag* ikke ble forespeilet.

Det industrielle fisket. Prosaiske realiteter

I Fastings *Havet ga* er femtenåringen Mikkel vitebegjærlig om bestefarens fortid som fisker, og får ham stadig til å fortelle om sildefisket i hans unge dager. Mikkel søker å følge i farens og bestefarens yrkesspor for å bli fisker, og får bli med på båt. Snart oppdager han at læringskurvene som potetskreller og grøtkoker er bratte og skremmende, og at oppdragene på ingen måte svarer til forespeilingene: «Et slikt hundeliv han nå førte var ikke for mennesker. De andre hadde jo ikke annet å ta seg til enn å gå på dekk med mellomrom, kike ettertenksomt i været og slå lens, bortsett fra rortørnen som deltes mellom alle fjorten» (1950: 19). På en stille natt blir Mikkel stående alene på dekk, skuende mot notlykter og de andre båtenes lanterner:

Utover natten ble det kaldere. Føttene hans var som bly, men han stampet fram og tilbake på dekket likevel for å holde varmen. Det var ikke akkurat slik han hadde tenkt seg det å være fisker.

Hva han egentlig hadde tenkt seg, sto ikke klart for ham lenger, men det var noe med meget roing og larm i høy sjø, mens silden sto og kokte i notveggen og måsen skrek slik som når de kaster hjemme. (1950: 20)

To generasjonsledd etter bestefaren har det hverdagslige fisket tatt en annen vending enn hva Mikkel hadde sett for seg. Realitetene på dekk svarer ikke til de forestilte og overleverte fortellingene. Kulde og mørke i ensom tørn er den prosaiske erfaringen fremfor et kollektiv og suksessfulle kast som, bortsett fra redskapen, høres ut som et ekko fra *Den siste viking*. Men den tiden erfarer Mikkel, er forbi.

Minner og erfaringer. Fra barndom til den frie tid

I Hagens *Stemmer, steg* forsøker den tilbakevendte fortelleren seg på krabbefiske med teiner, kunnskaper en gang ervervet, men som ikke for ofte får anledning til å utprøves. Dette fisket er ikke arbeid, men i den frie tids og bonus-mataukens øyemed. Fortelleren kjenner stedet og de beste plasseringene for teiner, men fraværet store deler av året gjør at lokalbefolkningen tidvis snakker til ham som om han var en turist, uten kjennskap til stedet. Da han får tips fra kroeieren om hvor han bør sette teinene, finner han det overflødig: «Du blir ikkje overraska over det han seier, alt dette veit du frå før, har da fiska krabbe så lenge du kan minnast, [...] og du kjenner at dette temaet er utdebattert for lenge sidan, for mange generasjonar sidan» (2002: 41). På det samme stedet har det vært fanget krabber gjennom slekters gang. Hvor ofte fortelleren har satt teiner, får vi ikke vite, men at han besitter de kanskje enkle, men like fullt nødvendige ferdighetene, ser vi når han får låne ekstra teiner av en nabo: «ordnar med tauverk og dregg og

knyter teinene saman i ei lenke» (sst.). For fortelleren synes dette å være fingerferdigheter ervervet langt tilbake.

Den påfølgende romanen *Vinterbarn* (2007) har to relevante scener å se nærmere på, hvor fortidens læring og kunnskapsoverføring spiller en rolle i romanens nåtid. I den første scenen tusler fortelleren en tur på marinaen, og ved en nærmere kikk på båtene som ligger der, kommer han uforvarende over remedier som tar ham tilbake i tid. Han

[...] lyser med lommelykta og ser fleire kasser med fiskegarn på dørken, og du har ikkje vore med på vinterfiske sidan du var ganske liten og du og far rodde utpå og sette garn på bukta vest for garden, der brukte far å sette garn om vinteren, og du var med, rodde og manøvrerte mens far sette garna og drog dei dagen etter, og de kunne få mykje, og de kunne få lite, slikt visste ein aldri før garna var trekte, og når de fekk mykje, måtte de ro langs strendene på heile yttersida og fram i støa der de tok fisken i land, sløgde den og bar den mellom dykk i ei kasse oppover jordet og heim i kjellaren der far flekte og salta eller skar filetar, slik dreiv de på om vintrane, du og far, [...] og de snakka ikkje så mykje, gjorde berre det de skulle, men du trur at far likte å ha deg med på sjøen, likte å vise deg det han kunne [...]. (2007: 31f)

Synet av garnet fremkaller hos fortelleren de mange etappene i småfisket. Arbeidsfordelingen mellom styring av båt og trekking av garn synes å ha inngitt tillitt og mestringsfølelse, samt det å håndtere fangsten og heri alle formene for arbeid den fordrer, fra posisjonering, setting og trekking, via sløyving, over bæring og til preservering. Kunnskapen gir innsikt i og aktelse for veien fra å sette garn til å få mat på bordet og minner om kunnskapsoverleveringen Nils M. Knutsen utla fra Petter Dass. Det gjør også den neste scenen. Dagen etter tar fortelleren en tur for seg selv på det stille vannet, og i en lånt båt, ønsker han bare å

[...] sitte i båten og slappe av, dra ein matfisk, nyte ein dag på sjøen utan alle desse fritidsfiskarane som klenger seg innpå fordi dei trur at ein slik ein som du kjenner alle fiskeplassane rundt øya, du som har vakse opp her og som i si tid samla inn og registrerte alle médnamna i leia og innover fjorden, rundt øya, det har dei nok hørt om, så dei følgjer alltid med deg når du er på sjøen sommars tid, men du fiskar der det passar deg, og du drit i desse fritidsfiskarane som etter kvart har begynt å drite i deg også fordi dei har skaffa seg ekkolodd og moderne peileutstyr, og da kan det vere det same med desse hersens méda og médnamna som er umulege å finne ettersom dei ikkje kjenner landskapet og namna i landskapet som er ein nødveindig kunnskap for å finne dei rette siktelinjene, ja, det skal bli godt å sleppe desse fritidsfiskarane for ein gongs skyld [...]. (sst. s. 39f)

Stedskunnskap er blitt overlevert og tilegnet, førstehåndskunnskap som kom godt med innen den kunne erstattes med ferdigheter i bruk av teknisk utstyr. Stedet etablerer en motsetning mellom fritidsfiskerne og fortelleren. Fordi han har tilhørighet til og kunnskaper om stedet, befinner han seg i en annen kategori enn andre tilreisende. Han havner i en tredje kategori mellom den som er hjemme og den som er på besøk, og hans egen vurdering viser en nyanse i turismen som er blitt et element ved småkyststedenes liv. Noe av den overleverte kunnskapen er blitt fastholdt, en viten om landskapet og hvor fisken befinner seg, men også videreutviklet i form av innsamlings- og systemiseringsarbeid. Denne kunnskapen kan det forsøkes å snylte på, men i møte med ny teknologi synes den på vei ut av den kollektive kunnskapsøkonomien. Teknologien tilbyr redskaper for den som ikke behøver å investere tid og krefter i stedskunnskap, og som dermed kan lese vannsøylene etter mer instrumentelt å uthente fisk – motsatt roen og kunnskapen som fortelleren tar med seg i møte med stedet og de mange navnene det bærer i seg.

Hummerfiske med teiner er en topos i kystlitteraturen. I Alexander L. Kiellands *Garman & Worse* (1880) fiskes hummeren for utkomme, det samme i Gabriel Scotts *Kilden* (1918), hvor fiskeren Markus snekrer egne tegner, kler dem med garn og utviser nennsomhet i utførelsen og i utplasseringen: «En eneste tråd kan gjøre utslaget, å si hvis den står på den riktige plassen og er spent ut av en kyndig hånd. Men hvor den riktige plassen er – nå, en skal ikke røpe for meget, her er saktens fiskere nok om en ikke skal lære dem opp» (1971: 91). Markus befinner seg i en potensiell konkurransesituasjon og må hegne godt om egen kunnskap; den er for ham en for dyrebar kunnen til å dele bort. Også i Agnar Lirhus' *Liten kokebok* (2016) har hovedpersonen gjort grundig forarbeid for å finne en gunstig plass for å sette hummerteiner. Når de skal heises opp, har han med seg de to døtrene: «Han liker å lære dem om krabber, sjøstjerner, og snegler, som er det de vanligvis får, og om vuggingen i båten, at de ikke skal være redde for bølger» (2016: 31). Jentene erverver seg kunnskaper om artene som innfanges, samt hendige ferdigheter og holdninger til sjøs, som har likheter til det fortelleren i *Vinterbarn* erfarte som barn. Jentene blir videre med for å snekre teiner, og slik opplever også de en lengre kunnskapskjede, fra fremstilling av redskaper til selve fangsten:

Han holder plankene i rett vinkel for henne. Omtrent annethvert slag treffer spikeren. Hvorfor er hummeren svart, spør hun og setter tunga skrått i munnen. Siden den blir rød i kjelen? spør han. Hun dunker inn spikeren. Han setter i en ny for henne. Hvorfor lever hummeren på land, når ikke fiskene kan det? (2016: 94)

De materielle forberedelsene, teinefisket og tilberedningen av fangsten stimulerer å utspørre inntrykkene de har avsatt. Teinefiske er også her et fritidsforetakende, men synes like fullt å vektlegge og videreføre artskunnskap, utvikling av taktile ferdigheter og forståelser for større kretsløp, verdier som kan tenkes å stimulere til spørsmål og interesse for marint liv.

I Åmodts *Doris* (2018) er det likeledes en far-datter-relasjon med teinefiske, hvor faren oppmuntrer datteren: «Litt deilig krabbe, hadde ikke det vært godt, kanskje vi får en hummer, til og med!» (2018: 99). Doris' interesse er lunken, men de to setter kurs for en nærliggende øy og senker teinene. I likhet med jentene i *Liten kokebok*, stimuleres Doris til undren om skapningene som skal fanges i teinen:

Hva lever de av der nede? Doris erindrer kun et fåtalls ganger de har funnet hummer blant de fektende, frådende krabbene, men tydelig husker hun hvordan det får alle som reiser sammen, til nærmest å hviske, smugle *svartingen* fra båt til båt med deilig høy puls, bare hvis man er på en øde holme fri for tystere og patruljerende politi, slenger man den levende i en gryte på land og holder det kokte dyret opp som et blodrødt trofé. (sst. s. 105)

Som i *Liten kokebok* er hummeren en fornemmere og sjeldnere gjest i teinene, et rov å sende rundt til de yachtferierende og innby til gjevt gjestebud.

Doris har lært «hvor hun skulle sette teiner og hvor langsomt hun burde trekke et torsketungt garn over ripa [...]. Iblant fant de ikke garnene igjen, de satte gjerne flere enn det som var lov, og det var lett å glemme hvilke nes man hadde senket dem ved. Doris hadde lange, pinefylte mareritt om døde fugler i de forlatte garnene» (sst. s. 103f). Oppmerksomheten mot å ikke gjenfinne garnene kan tenkes å vise frem et generasjonsskille. Senere i romanen fremstilles det refleksjoner om hva som befinner seg på havbunnen og som ikke er kartlagt. Yachten ferdes «Over juvene, og over rusene og spøkelsesgarnene som ferdes med strømmen» (sst. s. 157).

En tilsvarende problemstilling artikuleres i *Liten kokebok*, da faren aktsomt trekker opp teinene: «Det er ikke det å miste teina, det er tanken på at den skulle ligge her og fiske hele vinteren, hummer etter hummer, døde alle sammen, hele vinteren, våren og sommeren, til bomullstauet i fangdørene har smuldret opp» (2016: 21). Etterlatt i havet endres garnenes og teinenes egenskaper fra å være livgivende redskaper, til en status som «spøkelsesnett», hvilket er et omfangsrikt problem som den maritime økokritikken har skjerpet blikket på, om hvordan større pattedyr, fugler og fisk fanges inn og overlates til lidelse og pinsel. Fiske med såkalt drivende garn og tap av disse har fått konsekvenser som varer ved, det samme har tap av garn i uvær, slik Bojer skildrer i *Den siste viking*: «Garn og liner trengte inga bøting ennå, men det

de satte ut i går, fikk de nok aldri se igjen mer, slikt vær her var nå» (1977: 81). Men fortelleren ofrer ingen tanke på dyrelivet til sjøs. Snarere forstår vi at det er livsviktige redskaper som er gått tapt. I *Kilden* artikulere Scott en liknende holdning når barometeret beveger seg, stormen setter inn og teinene er senket: «Redskapen farer ille, trollgarnet river seg sund i opsen, teinene holder og velter på grunnen og trulter utav og går sporløst tapt. [...] Nei, en må vær så god å holde sig hjemme, bie til det har blåst ifra sig og stridd ut og gitt sig til ro» (1971: 107). Den ellers natursensitive Markus utviser ingen tanker om hva flytende garn og teiner kan komme til å gjøre av skade, men heller viktigheten av å holde seg på trygg avstand fra uværet. Her er vi vitne til hvordan samtidslitteraturen markerer en dreining i oppmerksomheten overfor maritime økosystemer, som artikulere empati overfor dyrelivet innenfor toposen fiske. Fokus er ikke lenger bare på handlingen det er å sette ut teiner eller garn, men også hva utsettingen kan medføre stegvis og på sikt hvis den ikke håndteres med omhu og ettersyn. Fremstillinger av fritidsfisket vektlegger og gjør oppmerksom på ansvaret den enkelte har for å forvalte og ivareta marint liv.

I *Krabvaag*, *Den siste viking* og *Havet ga* dreier læring seg om å lære for å overleve, for å tre inn i et yrke som skaffer mat på bordet. I *Vinterbarn* handler det om å praktisere ferdigheter som er innlært i barndommen, som fremdeles kan utøves, og som på samme tid vekker minner. Dette er tilegnet stedskunnskap som havner i konflikt med bruken av ny teknologi, og fremstiller to typer fritidsfiske: den som er på besøk og den som er turist. Toposen hummerfiske i *Liten kokebok* og *Doris* er i den frie tids øyemed, og handler snarere om å gi familien mening; både samvær, opplæring i hvilke kjeder maten fra havet befinner seg i, og hva slags arbeid som ligger bak maten på bordet. I *Doris* er det sågar en mulighet for faren å gjøre noe sammen med datteren, å vise frem kunnskaper og la datteren ta del i disse.

Fiskeoppdrett

I denne siste delen av kapitlet skal vi se nærmere på hvordan oppdrettsnæringen utvikles som en topos i samtidslitteraturen, og med det være et bud på hvordan fiskeoppdrett er en dreining av fiske-toposen, en variabel i konstanten. Vi starter med å belyse hvordan sider ved næringens tidlige fase fremstilles i Hagens *Utmark*. I Åmodts *Doris* skal vi se en fremstilling av den tidlige fasen fra innsiden, som en del av familiehistorien. Deretter skjeler vi til Lars Lenths *Brødrene Vega* og Lirhus' *Liten kokebok*, hvor hensikten er å vise hvordan fiskeoppdrett plasseres i en økokritisk diskusjon, som synes å være betegnende for den litterære responsen på denne nye formen for fiskeri.

I *Utmark* (1996) fremstilles flere sider ved den komplekse situasjonen kystsamfunn står overfor hva angår sysselsetting og fremtidig næring. Modernisering handler ikke lenger om rasjonalisering av fiske, men om investering i turisme og utvikling av fiskeoppdrett. Slik utspiller Hagens roman seg i spennet mellom forskjellige historiske faser i næringsutviklingen. Fortelleren kan slik reflektere over oppdrettsnæringens skiftende faser og deres materielle følger for bygda – refleksjoner vi får ta del i med hans vandringer ved vannkanten:

[...] svingar du nedom oppdrettsanlegget, det som gjekk konkurs og vart kjøpt opp av andre, ingen du kjenner, nokon utanfrå som kjøpte det og driv det no, eit stort selskap har du hørt, har fleire anlegg rundt omkring, og det går visst ikkje så bra no heller, berre så vidt det flyt får du høre kvar gong du er her. [...] alt er flytta lenger utover, over leia, på andre sida, berre merdane som ligg igjen inne på bukta, eit par mann som fôrar fisken, er ikkje meir igjen av dette som gav arbeid til mange, i fem-seks år gav det arbeid før alt rasa saman, og du ser konturane av oppdrettskummane, i lyset frå ein lykestolpe borte ved kaia ser du desse kummane, grå murkummar, overbygde, var det nye i tida, blei forska mykje i dette, landbasert oppdrett, drømmen om å kontrollere naturen, ta naturen innomhus, ein stor drøm som sirkulerte i sjøvatn frå 80 meters djup, pumpa inn i kummane, avanserte greier, ja, avansert og nytt, men da smitten først kom i anlegget, var alt ved det gamle, furunkulose, laksepest, ikkje til å stanse, var berre å tømme kummane og kalle det ein fiasko. (1996: 64)

Passasjen gir et tidsinnsnitt og en historisk vurdering av hvordan en kystbygd har sett ut kort tid innen den senere tids fremtredende uttrykk av merder i sjøen. Hva slags steder er de anleggene som nå kommer til og etableres som fysiske realiteter i kyst-Norge? Merdene i vannet flyttes rundt omkring i området, mens kummene i støp blir stående i landskapet som ruiner, som slanter etter driftighet og kollektivt arbeid, men også som ruvende og bestående uttrykk for økonomisk havari og nederlag, sammenraste realiteter og ambisjoner. Forsøket merker arbeidsstokken i et lite samfunn, en sosial konjunktur som bidrar til å prege oppfatningen av næringen som ustadig. Det fremstår som en usikker bransje for arbeidere i flere ledd, men også for fisken, kan det legges til, som i forsøket utsettes for pest. Et aspekt å bemerke fra fortellerens vurdering av oppdrettsanlegget, er at han som har tilhørighet til stedet, ikke lenger kan plassere navnene på dem som nå bedriver denne nye formen for fiske. Fra å være en lokal virksomhet med kjente aktører og benevnelser, er virksomheten blitt fremmed, kledd i ukjente bedriftsnavn.

Også Tina Åmot bringer fiskeoppdrett inn i samtids litteraturen. Doris' far er en som har opplevd svingningene i oppdrettsbransjen. Han har gjort seg velstående på fiskeoppdrett, men det først etter konkurs og forsøk med forskjellige fiskeslag. Faren var med i næringens tidlige

fase og Doris minnes et eldre fotografi av faren foran «oppdrettsanlegget, bildet ble tatt det året ørretprisene føyk i været og selskapet opplevde *eventyrlig vekst*, lenge før det gikk ad undas og han byttet bransje for første gang» (2018: 88). Innenfor fiske-toposen kan det dermed identifiseres et vedvarende element av hasard, slik vi først så det med sildestengene i Lies *Gaa paa!* Også der dreide gevinsten seg om vinn eller forsvinn. Storfangst eller uteblivelse av sådan har alltid vært en del av fiskeriet, men gambling-aspektet – å satse med vidtfavnende konsekvenser for utfallet – kan kanskje sies å bli noe dempet med den forutsigbarheten som nye redskaper, fartøy og kooperasjoner la til rette for utover på 1900-tallet. Med fiskeoppdrett gjenopptas det Lie beskrev som en innsats «ved Havets grønne Spillebord», hvor alle sjetongene ble satt på båt og utstyr og hvor både tap og gevinst vil være synlige og identifiserbare utfall. Rejer Jansen Juhl var svært nær å innkassere storpoten, men den glapp for ham og sambygdingene. Risikoinnsats er en tilbakevendende faktor i fiske-toposen, som også synes å fremheve enkeltindividet som våger og har idéene.

I far-datter-forholdet ombord på yachten «Doris» er det etablert en fortrolighet, hvor faren kunne si «Dette sier du ikke til mamma, sant, lille venn?» (2018: 97); om kanskje uskyldige anliggender, så som «seigmennene og fyrstekakestykkene de åt til frokost» (sst.), men også om utflukter faren tar datteren med på i gründerfasen som fiskeoppdretter:

Nei, Doris sa ingenting. [...] ikke om besøkene hos mennene han ga tykke konvolutter til, eller den gangen de var hos en kveiteoppdretter som hadde store avlshanner inni tanker tildekket av tunge presenninger. Doris lekte alene. Uvitende om hva som ventet henne, klatret hun opp stigen til en av tankene. Da hun dro presenningen til side, kom den opp, den enorme fisken sto med halve kroppen over vannet og gapte med fiskemunnen mot Doris, det gikk noen sekunder, minutter før den endelig dukket under igjen. Hele den sommeren drømte hun om å dra tilbake og sette den fri. (sst.)

Konvolutter som skifter eierskap og avlskveiter under presenning er observasjoner som gjør inntrykk på den unge jenta, som vekker empati overfor de store fiskenes kår, en motvekt til farens pragmatiske, monetære holdning. I en tidlig fase, innen reguleringer og mer omfattende byråkratiske foranstaltninger, er det ikke belegg for å omtale pengetransaksjoner i konvolutter og oppbevaring av avlskveiter for kriminalitet, men lovlydig synes ikke farens virke å være.

Mislighold av dyr samt bruk av antibiotika, lusemidler og tørrfôr, og beslag på allmenne kystressurser har bidratt til å fremstille sider ved havbruksnæringen som problematisk. Lars Lenth *Brødrene Vega* (2015) er en roman som ikke blues for å hente frem skurkeforetak-

stemplet, en utskjelling som karikerer i betydelig grad. Baksideteksten forteller om romaninnholdet, men også stilen den presenterer handlingen med:

En ung miljøkriger fra Bærum sprenger et oppdrettsanlegg i Nordland og gjemmer seg innerst i en fraflyttet fjord.

Brødrene Torvald, Einar og Gunnar Vega har tjent seg søkkrike på å harve over natur og mennesker i Brønnøy kommune og har ingen planer om å la terroristen slippe unna.

Den konfliktsky advokatfullmektigen Leo Vangen hyres for å finne miljøkrigeren og lose ham ut av området før brødrene Vega slår kloa i ham.

Snart befinner Vangen seg midt i skuddlinjen mellom rasende, selvrettferdige miljøvernere og skruppelløse lakseoppdrettere.

Et eksempel på karikering, er at den ene av brødrene er stedets lensmann, noe som insinuerer at det ses gjennom fingrene med lovløsheter. Det er en måte å beskrive et lokalsamfunns lojalitet overfor sine egne, og hvordan et mindre samfunn håndhever autonomi overfor storsamfunnet. Forfatteren har en tydelig agenda om å bedrive kritisk opplysning. Mange av opplysningene og episodene vil nok kunne oppleves som forstemmende for dem som ikke har forholdt seg til laks annet enn fra frysedisken.

La oss se hvordan problemene som forbindes med oppdrett, heri lus og fôr fremstilles i denne fiskeoppdrettstoposen. Kriminell ballast har gjort at miljøvernere Rino har sett det gunstig å ligge lavt, hvilket han gjør på sitt oppvekststed i en fraflyttet fjord i Brønnøy. Her fikk han være i fred helt til det dukket opp en flytende merdinstallasjon:

I begynnelsen var anlegget ren bonus. Det var såpass langt unna at det ikke forstyrret ham i hverdagen, og han fant fort ut at villfisk som sei, lyr og torsk elsket å henge rundt fiskeburene og gafler i seg lakseeksremitter og fôret som unnslett sultne laksemunner. Det var bare å legge seg i nærheten av fiskefengslene på kveldstid og hale inn så mye fisk han orket.

Men etter noen måneder snudde begeistringen til bekmørkt sinne. For torsken og lyren forsvant. Bare den stusselige seien ble værende. Og når han snittet opp fiskene han fanget, veltet en illeluktende masse med halvfordøyde pellets ut av buken på dem. Fiskekjøttet ble vassent og geléaktig. Snart smakte all villfisk i fjorden dritt. Med jevne mellomrom var elva innerst i Storbørja full av nyrømt oppdrettslaks med flisete finner, åpne sår, ødelagte øyne og deformerte ryggsoyler. (2015: 19)

Passasjen peker på en både rask og gradvis endring i det marine miljøet og en rekke gjengangere i det vi kan kalle for den kritiske oppdrettsdiskursen: Avføring er et repeterende problem, et

annet er at villfisk søker til andre områder, et tredje fokus har vært rettet mot tørrfôret oppdrettsfisken mates med, et fjerde problem er rømming, og det femte, og kanskje det mest slående i bildegjengivelser, er skader på levende fisk. Tettheten og sammenstillingen av problemer og opplysninger i stiller havbruksnæringen i et dårlig lys.

Det er velkjent at næringens veldige vekst kom med en bismak, og etter hvert ble «oppdretterne, myndighetene og miljøbevegelsen [...] mer oppmerksom på selve utslippene som anleggene forårsaket. Grovt sett kan disse grupperes i tre: fôrrester, fiskemøkk og legemidler» (Kolle 2014d: 209). På 1980-tallet ble det vanligere å anvende fôr-pellets og tørrfôr fremfor våtfôr basert på marine arter, og det ble forsket på å omdanne protein og karbohydrat for økt fordøyelse hos fisken. «Siden laksen i vill tilstand beiter på stimfisk som brisling, sild og lodde samt krepsdyr som reker og lignende, har tørrfôret til laks alt fra første dag i stor grad vært basert på råstoff fra sildeolje- og sildemelsindustrien» (Kolle 2014d: 188f), en industri vi så vokse tidlig på 1900-tallet når fangsten ble større. Havbruksnæringen ble altså etter hvert et viktig kundesegment.

I buken på fisk finner en gjerne halvfordøyede matrester, hvilket nok er uappetittlig i seg selv, enten det dreier seg om pellets eller en tynn brisling – eller som torsken funnet i garn i Gunnar Larsens roman *Sneen som falt i fjor* (1948): «Det var bare vassblå sørpe igjen i øynehulene, og liket luktet råttent av munnen, gulpet sammenpakkete småkrabber opp og siklet søle fra gommene» (1948: 176). Ikke den beste reklamen for villfisk det heller, men kanskje er det viten om at pellets ikke er naturlig mat for fisken som skaper et etisk ubehag, sammen med økende bevissthet om at importert fôr-pellets har en miljømessig skyggeside og tanken om at fisk på bås spiser grøde fra marken. Importøkningen av soya belyser produksjonsveksten i merdene langs norskekysten på kort tid: Ifølge samfunnsgeograf Torkjell Leira fra nær null i 2005 til 677 000 tonn pellets i 2015, hvorav én fjerdedel kommer fra områder i det som regnes til den brasilianske regnskogen (2020: 125). Samtidig anerkjenner Leira ringvirkningene importen har på kyst-Norge. På Husøy i Troms arbeider 88 voksne av 292 innbyggere med oppdrett og foredling. Det har overtatt for torskefisket vinterstid, og er «blitt de nye hjørnesteinsbedriftene i lokalsamfunnet» (sst. s. 119ff). Kompleksiteten i forbindelsen til regnskogen viser frem ett av paradoksene ved hva fiske er i Norge i 2021. Ikke minst skaper paradokset et ekko med tolkningsrom og nyanser etter at det fra regjeringshold i 2013 ble uttrykt en visjon om «at Norge skal være verdens fremste sjømatnasjon» (Meld. St. 22: 7). En fiskeriminister i den påfølgende regjeringen uttrykte i 2017 at oppdrettsvolumet fra en million tonn laks burde kunne femdobles (Røed 2020: 82). Denne tenkemåten og modellen for

industriell produksjon får vidtfnende konsekvenser for råvarer og økologi, og for hvordan næringen utvikler seg, oppfattes og fremstilles litterært.

I Lirhus' *Liten kokebok* artikuleres en mer subtil, avdempet og spørrende kritikk av fiskeoppdrett. Hovedpersonen står i en bukt og fisker med stang og sluk: «Skyggen av en fisk følger etter sluken mot bredden, men da det blinkende metallet forsvinner ut av sjøen, virrer fisken forvirret med halefinnen. Sjøørreten er sky. Han tenker på oppdrettslaks da det biter, han slutter å sveive, venter, kjenner» (2016: 66). Handlingen i romanen synes lagt til Oslofjorden, et kyst-strekke hvor skiftende vanntemperatur er uforenelig med havbruk. Forbindelsen mellom stangfiske og oppdrettet fisk er en allmenn assosiasjon som ville vært utenkelig for 20-30 år siden. Kastefiske fra land har med seg en dimensjon det ikke hadde for bare kort tid siden. Er det den offentlige samtalen om lakserømming som preger tankegangen eller er det at oppfatningen om hva fisk er, har forskjøvet seg? Instanser som Veterinærinstituttet og Mattilsynet omtaler laks i merder som «biomasse» (Todal 2018: 181). Fra å være en eksklusiv vare til å bli «havets kylling», har laksen på veien tapt egenarten av å være fisk. Og når omskrivninger overtar for innarbeidede oppfatninger kan vi forstå hvorfor de litterære representasjonene av fiskeriet er annerledes enn for hundre år tilbake, men også en opplevelse av usikkerhet og urettferdighet. Kanskje er det belegg for å si at oppfatningen av oppdrettet fisk kan plasseres i opplevelsen av å bo i det Ulrich Beck kalte et *risikosamfunn*, hvor individet må navigere i en rekke risikomomenter i hverdagen, blant annet tilknyttet nye måter å produsere mat på. Vi har en forestilling om laks, men som har gjennomgått en semantisk forskyvning i forvaltningsmessige termer. Det kan bidra til at nye former for matproduksjon skaper nye usikkerhetsmomenter, for samfunnet som for individet. Toposen 'fiskeoppdrett' er etablert som en kritisk ressurs og er en utspørrende respons på utviklingen av Norge som «verdens fremste sjømatnasjon».

Oppsummerende

I tråd med Bakhtins kronotop-teori, om enn med et kort tidsspenn, nedskrives de ulike formene for fiskerinæring i de litterære topoi og modeller et gitt samfunn identifiserer seg med og kan fremstille. Der hvor fiskeriet i et antall generasjoner frem til overgangen mellom 18- og 1900-tallet har vært og blitt fremstilt som en hverdagslig, lokal og sosial del av kollektiv livsførsel ved kysten og fundamental for livsoppholdelsen, siver fiskeoppdrett inn i romanen på slutten av millenniet og utover i det neste. Et oppdrettsanlegg er for langt de fleste i konkret forstand et utilgjengelig sted, en industriarbeidsplass og et hverdagens kyststed som de færreste har

tilgang på annet enn gjennom media og politiske diskurser. Romaner om norsk fiskeoppdrett, om for eksempel forsøkene, de lange dagene, kunnskapsbruken, valgene, sjansene, investeringene, feilingen, tapene og internasjonaliseringen har ikke latt seg oppdrive til denne studien.

Som topos er fisket en konstant ved kysten, men hvordan dens mange praksiser og aspekter endrer seg, preger også fremstillingene av fiskeriet. Forliset er en topos som fremstilles i ulike genre og gjerne med liknende vendinger. Det forteller om dets posisjon i en kollektiv erfaring, og samtidig at det er retorisk virksomt. Men når det tradisjonelle fisket opptar mindre plass langs kysten minker også representasjoner av forliset, men fremstilles på nye premisser: Som overleverte fortellinger, som en del av identitet og familiehistorie.

Å lære å fiske kunne være å få et yrke, en måte å livberge seg ved mange av kystens småsteder. Det innebar også en prioritering mellom båt og skole, hvor valget ofte stod over individet, og som i større grad handlet om å delta i og å fø familien. Men læring har også foregått i form av å bringe videre ferdigheter som har stimulert til nysgjerrighet om steds kunnskap og marint liv. Således er bemerkningen innledningsvis om at fritidsfiske med teiner er mer synlig langs kysten i enn det kommersielle fisket, en god vurdering. Teinefiske-toposen utvikles fra matauke til å være med på å skape samhold og lære bort verdier, mens det kommersielle fisket ikke lenger er noe vi får delta i fra innsiden, men utenfra, hvilket gjør at erfaringene derfra uteblir, mens kritikken blir den ledende – og ensidige – litterære fremstillingen, som preges av usikkerhet, etiske problemer, forringing av økosystemer, og blir en markør for en ny økonomi langs kysten.

Fiskeoppdrett er blitt en rekvisitt i et landskap, det beskriver historiske endringsprosesser, men har ingen narrative funksjoner. Den er ikke utviklet som en sjanger slik fiskeriromanene til Kåre Fasting og Johan Bojer er det. Fiskeoppdrett kan heller sies å ha utviklet seg som en forurensningstopos, en tidsmarkør for holdninger og som en kritisk fremstilling av en ny side av Norge som fiskerinasjon, hvor økende bevissthet om dyrevelferd og økosystemer skaper og fremstiller oppfatninger om urett. Arbeidshverdagen derimot, slitet på kroppen, de lange skiftene, lengselen hjem – ikke fra Lofoten til Trøndelag som hos Bojer, men fra Trøndelag til Øst-Europa, uteblir.

Fyret

Den är enorm! Det är troligen den största fyr som någonsin har byggts. Och har ni tenkt på att det här är den allra sista ön, ingen bor utanför oss – där finns bara havet. Vi ser havet rätt i ansiktet och långt bakom oss finns alla de andra, inomskärsbor så att säga. Är det inte en fin tanke?¹³

– Tove Jansson

Kystmerking går tusenvis av år tilbake i tid, men den moderne varianten tar til og utvikles på 1800-tallet, hvor det bemannede fyret blir et sentralt ledd i kystens infrastruktur. Byggingen av fyrstasjoner langs norskekysten tar til fra midten av århundret, hvor nye material- og lysteknologier gjør fyrene til tydelige navigasjonsmerker langs kysten. Hundre og femti år senere har fyret beholdt sin opprinnelige misjon, å lyse, men automatisering gjør at det ikke lenger er behov for å opprettholde bosetning. Utvær fyrstasjon, som preger fremsiden av 50-kroneseddelen fra Norges bank, er blant de siste som ble avbemannet, i 2004. Over et strekk på knapt tohundre år har fyrene utviklet seg som en moderne topos, fra begeistring over modernisering og ingeniørkunstens bragder og videre gjennom litterære innflytelser eller tilfeldige eller kalkulerte intertekstuelle forbindelser. Fyret er et sted for isolasjon, en ytterste skanse mellom storhav og fast land, utsatt for naturkreftene, slik Muminpappa i Tove Janssons *Pappan och havet* opplever det å være. Fyret er blitt en etablert figur – en topos.

Litteraturhistorien har gjennom det Ernst Robert Curtius kaller «usus» etablert fyret som et litterært inventar som etablerer føringer for leserens forventninger og forståelse av hva teksten handler om. Et utgangspunkt er at fyrets karakter av symbol gjør det til et særlig gjenkjennelig sted ved kysten, som tydeligere merkes enn et naust i fjæra eller en båt trukket opp i sanden. Av den grunn har fyret også gjerne mer distinkte litterære funksjoner enn mange

¹³ *Pappan och havet*, 1965 (2018: 38)

andre topoi. Romanen har fremstilt og utforsket en rekke sider ved livet på fyrstasjoner fra siste del av 1800-tallet og frem mot vår tid. I det følgende skal vi forfølge sider ved hvordan fyret er etablert og tradert som motiv og med det blir en topos, kommentere forbindelsen til fyrets symbolske funksjon, samt se hvordan fyret har fungert som en kronotop, et velegnet sted for å utfolde og organisere et romanunivers i tid og rom. Dernest skal vi med et historisk utsnitt klargjøre hvordan fyrene etableres og utbres i Norge, og videre utdype sider ved fyrets teknologier, materialitet og arkitektur. Dette er aspekter som i tillegg til å karakterisere fyrene som særlige kyststeder, har bidratt til å prege hvordan det er blitt levd på fyrstasjonene, og hva slags former for hverdagsliv de har lagt til rette for. Dermed er vi beredt til å undersøke hvordan fyret blir inventar i den norske romanen på siste halvdel av 1800-tallet og utover i det neste. Et trekk som forbinder Alexander L. Kiellands *Garman & Worse*, Knut Hamsuns *Ringens sluttet* og Kjell Askildsens *Omgivelser*, er at romanene artikulere hvordan fyrstasjonene fremstiller en særlig sosial konstellasjon og et sted for oppvekst, hvordan fyrene har funksjon av å være kontraster til by og fastland, og endelig hvordan fyret har ulike forutsetninger for å være et sted for tilbaketreking. Denne topos er kalt 'fyret som et sted for oppvekst og tilbaketreking'. Deretter gjør vi et opphold ved Virginia Woolfs roman *To the Lighthouse*, ettersom den er en opplagt moderne referanse for forbindelsen mellom fyr og litteratur. I tillegg kan den sies å respondere på hvordan fyrene langs Storbritannia har vært viktige for tryggingen av skip til og fra denne sentrale sjøfartsnasjonen, og hvordan fyret blir et sted å trekkes mot. Selv om handlingen ikke foregår på en fyrstasjon, fungerer fyret plot-organiserende og fremviser hverdagslivet på fyret, sett fra utsiden. Av den grunn er det i dette avsnittet fyret som topos, kronotop og symbol som er lesenøkler.

Den siste delen av kapitlet er viet en undersøkelse av det senmoderne og avbemannede litterære fyret med utgangspunkt i Marit Eikemos term *samtidsruin*. Det betegner steder som har antatt endrede funksjoner enn de opprinnelig hadde eller er forlatt, men ofte kan tjene nye funksjoner, hvilket innebærer deres karakter av samtidig og relativt ny ruin. Denne topos er derfor kalt 'Fyret som samtidsruin'. Etter avbemanningen av fyrstasjonene på siste halvdel av 1900-tallet, ble mange fyr stående uten tilsyn og forfalt. Det gav rom for at fyrstasjoner i en kort periode rundt årtusenskiftet kunne anvendes som oppholdssteder på uorganiserte premisser, innen flere av dem kom til å bli tatt hånd om av forvaltning og private initiativer. Morten Bjergas *Fyrtårnet*, Agnar Lirhus' *Til øya* og Tina Åmodts *Doris* fremstiller ulike bruksområder i denne overgangsperioden, både for sosiale grupperinger, for eneboerliv, og som tilgjengelige utfartsmål ved kysten. Med verneplaner og venneforeninger kom fyrstasjonene deretter til å bli tatt i bruk på nye måter, fortrinnsvis i rekreasjonsøyemed, hvor fyrene fremdeles

lyser, men oppholdet på fyrstasjonene er for andre formål. I *Stemmer, steg* fremstiller Oddmund Hagen sider ved overgangen fra ruin til nye organiserte formål, noe som skaper refleksjon over tidligere tids bruk, og hvordan fyrenes forgangne hverdagslighet har tatt bo i minner og familieidentitet. Derfor er denne topos kalt ‘fyret som mentalt landskap’.

De fire samtidsromanene artikulere fyrenes funksjoner i spennet mellom fortid og nåtid, og viser hvordan fyret som topos er en konstant som endrer bruksområder og fremstillinger av disse, selv på kort tid. Dermed gir endringen initiativ til også å tenke toposens tredje og potensielle tidsdimensjon, fremtid. Av den grunn tar vi med oss spørsmålet om hvorvidt fyr, slik Tove Jansson fremstiller det i epigrafen, på denne siden av 2000-tallet fremdeles er kystens ytterste oppholdssteder ut mot havet. Etter at fyrene ble reist, er offshore-installasjonene i Nordsjøen og Norskehavet kommet til, som med kontinentalsokkelbestemmelser har ekspandert Norges grenser. Det gjør det mulig å spørre hvorvidt utvidelsen også forskyver oppfatningen av hva en kyst er. Når «fyr-ferie» allerede er blitt en innarbeidet term, er det med topos-begrepet nærliggende å reflektere over kystens kommende samtidsruiner, hva de kan bestå av og hvordan de senere kan tenkes tatt i bruk.

Fyret som allegori, symbol og topos

I 1814 deltok Walter Scott på en seks ukers «fyr-turne» langs kysten av Skottland, invitert av blant andre Robert Stevenson, ingeniøren som hadde ledet arbeidet med å reise det østkystbeliggende og snart vidgjetne Bell Rock-fyret. Dette ble ansett for å være en ingeniørbragd av rang og ble bygget på et mye omtalt skjær, som hadde vært åsted for en rekke forlis etter at skipstrafikken økte fra 1750-tallet (Stevenson 2002: 203). Etter å ha spist frokost i tårnet på Bell Rock, skrev Scott ikke bare sitt navnetrekk i besøksloggen, men også et spontan-vers:

Pharos loquitor
Far in the bosom of the deep
O'er these wild shelves my watch I keep,
A ruddy gem of changeful light
Bound on the dusky brow of night.
The seaman bids my lustre hail
And scorns to strike his timorous sail.
(sst. s. 227f)

‘Loquitor’ er en topos fra den latinske retorikken, hvor den juridiske termen ‘res ipsa loquitor’ oversettes med ‘tingen taler for seg’. Det gir rom for å lese den første verselinjen etter allegoriens fire nivåer. Bokstavelig er det fyret som taler – «Pharos loquitor» – men det er ikke

så mye mer å hente annet enn at fyret gis taleevner, og at det personifiseres som vokter av lampen for dem som befinner seg til sjøs på et av klodens mest værutsatte farvann.

Som analogi, derimot, kan fyret tenkes som et lys til skipene, slik Kristus lyser for den villfarne. På den måten kan fyret forstås å være en berger i nød, noe som peker mot fyrets symbolske karakter av håp, redning og lys i mørke.

Allegorisk kan «Pharos loquitor» peke bakover, slik at Bell Rock-fyret nå lyser slik det engang gjorde. Det er vanlig å anføre fyret på øya Pharos utenfor den egyptiske havnebyen Alexandria som det første fyret, reist ca. 280 fvt. Det ble rammet av flere jordskjelv og stod frem til ca. 1300. Variasjoner av ‘pharos’ gikk senere inn i de romanske språkene av betydning ‘fyr’, og ‘pharos’ ble brukt på engelsk frem til 1600-tallet, da ‘lighthouse’ overtok. Når Scott ikke anvender det moderne ordet i sitt kort-dikt, synes det ikke ueffent å se det i sammenheng med Scotts fremstillinger av historiske og forgangne miljøer. I likhet med fyret på Pharos var Bell Rock bygget på en liten øy eller et skjær, noe som ytterligere forsterker fyrets forbindelse til det konkrete indre Middelhavet – dets opphavelige uttrykk i en svunnen tid.

Den siste etappen i den allegoriske modellen er den mytisk-anagogiske, som peker fremover: Omsider er det kommet lys til dette mørket, en seier over døden som har herjet, og det skal sørge for redning i tiden som kommer.

Det går an å forestille seg at Scott er påvirket av selskapet han er en del av og den stemningen som råder etter oppføringen av fyr på et skjær som har skapt uro over generasjoner. Når fyret blir et pålitelig lys der det tidligere har vært mørke, kan vi også forstå hvorfor fyret antar overførte betydninger – og blir velegnet både som litterært inventar og topos, symbol og som en ramme for plotkonstruksjoner.

«Pharos loquitor» forbinder i 1814 Bell Rock med den latinske antikken, og denne knytter igjen an til den norske kysten. I innledningen til Riksantikvarens *Nasjonal verneplan for fyrstasjoner* (1997) skriver Danckert Monrad-Krohn: «I fiskeværet Sula på Trøndelagskysten ligger kirkegården rett nedenfor fyret. På flere av gravsteinene er et fyrtårn hugget inn som symbol – symbol på frelse, for lys i mørket, for veien hjem. I Vatikanmuseet i Roma finnes det samme symbol på sarkofager fra rundt 2000 år tidligere» (1997: 7). Fyret har hatt symbolsk betydning over et tidsspenn på to tusen år. Det bevitnes i et geografisk så vel som demografisk spenn, fra sarkofagen til den velstående i et imperium til et fiskevær langs norskekysten. Hans-Georg Gadamer har pekt på at der hvor allegorien er retorisk, slik vi har sett, indikerer symbolet en metafysisk forbindelse mellom det som er synlig og det som er usynlig (2010: 102). Det kan anføres som en årsak til at fyret som veiviser kan stå som forbindelse mellom mennesker, gjennom tid, over geografiske spenn og på tvers av sosial

status, hvilket vitner om det kollektive innenfor det symbolske. Fyret som symbol løper tilbake til antikken via romantikken, over den litterære realismen og frem mot vår tid. Det har også preget hvordan det er utviklet som en topos.

En supplerende inngang til å utspørre hvordan fyret er en topos, går via Curtius' betoning av nye toposis fremvekst som en følge av menneskets nye psykologiske stadier, hvordan et gitt sosialt tidsroms forståelse av omgivelsene er forstått og uttrykt (2013: 82). En slik vurdering korresponderer med Mikhail Bakhtins argument for nye kronotopers fremvekst, i tillegg til at fyr kan organisere et handlingsunivers. Med henvisning til Carl Gustav Jung pekte Curtius på at nye topoi indikerer endringer i kollektive psykologiske tilstander, og at enkelte komponenter i Vestens psykologihistorie lodder dypt. Fyrets symbolske status fra antikken og frem mot vår tid, kan forstås som en slik dyptloddende metafysisk kompleksitet. Jung har som kjent argumentert for at symboler og myter er en del av menneskets nedarvede og kollektive ubevisste historie, det han undersøkte som «arketyper» (1966: 23). Curtius setter døren på gløtt for en slik forbindelse, noe som gjør det ytterligere plausibelt å reflektere det symbolske ved fyret inn i dets historie og kulturhistorie. «Arketype, hva er nå det?», spør Christian Norberg-Schulz retorisk og besvarer sitt eget spørsmål: «Vi vet alle at visse steder er 'sterkere' enn andre, steder der naturkreftene synes å vise seg på en særlig påtrengende og uttrykksfull måte» (1986: 312). Om enn ikke arkitekten snakker om fyr, er det nærliggende å trekke en kopling mellom fyrets estetiske uttrykk, dets værutsatte plassering og hvordan det innunder begrepet 'arketype' uttrykker faste, urokkelige og varige steder.

Holder vi fast ved Curtius' inspirasjon fra Jung, kan fyrhistoriker Knut L. Baars bemerkning nedenfor ses i forbindelse med fyrets symbolverdi, men også hvordan fyret favner innunder toposis på samme tid kontinuitet og foranderlighet:

Fyrstasjoner er materielle objekter, og er sentrale elementer i en teknologisk infrastruktur for å sikre trygg ferdsel til sjøs, [sic] Teknologien er i utgangspunktet fleksibel og foranderlig, men fyrene er ikke bare en bygningskonstruksjon med lys. Fyrstasjonene har også en sterk symbolverdi. I det norske språket knyttes fyr-begrepet til 'storhet' og 'styrke'; noe som rager over det meste og viser vei. I dette perspektivet representerer 'fyrene' noe bestandig, noe som ikke så lett lar seg forandre. Symbolene er festet til vår bevissthet. De ulike forståelsene lar seg ikke skille fra hverandre. Teknologien og kulturen er vevd sammen. (2011: 86)

Slik er det nettopp fyrets teknologiske og kulturelle plastisitet som gjør det så velegnet som litterært materiale og formel. Fyret er en kronotop fordi det som litterært redskap er knyttet til en særegen sosialitet og praksis som inntreer i fyr-toposen på et gitt tidspunkt, som ikke bare har

avleiret forestillinger og litterære avtrykk om kyst-Norge, men som også gjør det mulig å artikulere og utforske relasjoner mennesker imellom og ikke minst mellom mennesker og natur. Teknologiens og toposens foranderlighet har likheter ved at de begge påvirkes av og tar opp i seg endringer – den første av sosialitet og arbeid, den andre påvirket av dette og av gitte tiders fremstillinger. Fyrets teknologiske, sosiale og kulturelle historie representerer tett sammenvevde erfaringer og forestillinger, som er forutsetninger for å forstå hvordan fyret oppstår som litterært topos, traderes og utvikles. En undersøkelse av fyret som topos kan ikke gjøres avsondret i estetikkens lukkede kretsløp.

Et historisk utsnitt. Det norske fyret blir til på sørkysten

Hansa-forbundets handelsvirksomhet over 1200–1400-tallet, Nederlands fremvekst på havene på sekstenhundretallet, og senere den britiske sjøfarten, bidro til at ferdselen på Skagerrak og Kattegat hadde behov for trygging av skip, enten det ble seilt på Baltikum, Russland eller det som i dag er det nordlige Tyskland. Denne trafikken har preget den norske kysten, og har «kanskje vært den viktigste drivkraften for modernisering, økonomisk vekst og kulturutvikling, spesielt langs Norges sørkyst» (Eynden 2010: 287). Innen år 1600 var det minst femten fyr langs skandinaviske og tyske kyster. Det gjorde dem til de best belyste kystene på kloden, noe fyrhistoriker Alan Stevenson tilskriver hansa-forbundets handelsruter. Stevensons første kilde fra norskekysten er fra Robert Normans skipsmanual *The Safegarde of Saylers* (1590), som orienterer om et sjømerke på et skjær ved innseilingen til Lyngør: «there lyes a round drye rocke before it and there stands as it were a Beacon with a Barrel on it, keepe well on that ... and at the entering in it on sterboorde [starboard] is a hand that pointes you to holde off from that place» (Stevenson 2002: 28). Sjømerket av tidligere art røper at sjøveien langs Skagerrakkysten har en teknologihistorie, også fra tiden før Lindesnes reises som Norges første fyr, tent som kullblussfyr i 1656. Øya Stevenson omtaler som «The Naze» og Jonas Lie som «Næsset» (1920d: 34), var en såpass innarbeidet og veletablert markør i kystlandskapet at lys ble sett på som overflødig. Fyret ble stengt etter en sesong i drift og fikk lys igjen først i 1725. Det faktum at flere av de tidlige norske realistiske romanene har handlinger lagt til disse strøkene, er prov på områdenes aktualitet som steder for modernisering, handel og kulturmøter, slik Eilert Sundt i samme tidsrom bemerket var et kjennetegn for kysten av Sørlandet.

Lenge før fyrene reises systematisk fra 1840-tallet og utover, hadde det vært anvendt en rekke kjennetegn for å orientere seg langs kysten: varder, gjenkjennelige fjellformasjoner eller brenninger mot land. Kjenningsmerker og uorganiserte navigasjonspeilere har vært til hjelp for

sjøfarende til ulike tider og med ymse ærender. I Jonas Lies *Lodsen og hans Hustru* (1874) kan vi lese om andre av losens syslen foruten skomakervirksomhet og små-fiske, som kom forbi passerende fartøy til gode:

En af hans Haandteringer, hvorfor han modtog smaa faste Bidrag af forskjellige Lodser og Kjendtmænd, var ogsaa i Høstnætterne at holde Ild paa Skorstenen, for at de, som laa udenfor og lodsede i Mørket, af Lysskjæret fra de to Vinduer kunde tage Kjending paa Torungen.

Ialfald var dette den Grund, der anførtes aabenbart. At dette Jakobs Nattearbeide tillige maaske særligt skede til Retledning for et Smugleri, som dengang gik for sig under Kysten, idet Fartøierne i de mørke Nætter nærmede sig Land og udskibede, tør derimod ikke anses for utroligt.

Under alle Omstændigheder var den gamle for klog til direkte at have noget dermed at gjøre; men af og til rullede der jo underlige Foræringer ind i Stuen til ham, saasom Dunke med Genever, Smaasække med Kaffe, Tobak, Mel osv., og han sad overhovedet paafaldende velholdent i det derude paa Skjæret. (1920b: 18f)

Innen opprettelsen av fyrene, her på 1820-tallet, kunne belysning langs kysten organiseres som et fortrolig små-skala-opplegg. Trygging av leia med lys er et lokalt og kollektivt anliggende, et samarbeid med løse avtaler med regelmessige grep – og ikke minst en forbindelse basert på tillitt og avhengighet. Passasjen illustrerer hvordan mindre områder langs kysten organiserte seg i et sammenfallende tidsrom, og på andre måter enn dem som snart kom til å bli de felles lysende referansene. Å navigere etter lyset i hytta på Torungen gir gjenklang fra hvordan gjenskinnet fra Akillevs skjold i nittende sang av Homers *Iliaden* sammenliknes med hvordan sjøfarende orienterer seg etter lys utenfor gjeterhytter i fjellsidene:

Likesom skjæret av gjeternes bål fra den ensomme seter
lysende vide fra høyeste fjell blir synlig for sjømenn
ute tilhavs, når de kjemper imot, men drives av stormen
over den fiskevrimlende sjø, fjernt fra sine kjære,
således steg fra Akillevs' skjold, det strålende skjønne,
glansen mot himmelens hvelv. (2012: 341)

Hvorvidt det å seile etter bål langs kysten har vært et innarbeidet anliggende forut for Homer, kan tenkes, all den tid praksisen er blitt anvendt som et bilde, bragt med i overlevert sang og som et element i den vestlige litteraturens første episke nedskrivning. Bålet tilskrives å ha en reddende funksjon for dem som må oppholde seg på det ugjestmilde og farefulle havet, som fremstilles som et sted å komme seg vekk fra, til dit man egentlig hører hjemme – på land. Å

seile etter høyt identifiserbare lys kan således tenkes å ha en historie som går forut for fyret på Pharos. Denne topos-forbindelsen åpner for å forfølge flere historiske linjer og utviklinger, både estetisk og teknologisk.

Økende skipsfart innebar stadig større verdier i omløp. I 1842 gikk en engelsk bark på skjær utenfor Arendal, fullastet med lintøy, ull og hamp. Det er store verdier dersom det kan reddes av lokalbefolkningen, men krise for skip, mannskap og redere. Skipet sank, men mannskapet reddet seg (Olderkjær 2004: 136). Arendal var på den tiden blant Norges største skipsfartsbyer, noe som er utslagsgivende for at det ikke bare bygges ett, men to fyr på Torungen-øyene utenfor byen, som med det får epitetet «Byen med de tvende fyre». I motsetning til England og Danmark, som ikke har skjærgårder, var det i Norge mulig å bygge fyr på skjærgårdsøyene og dermed holde båttrafikken kontrollert unna land – i rom sjø og flytende. Lies *Lodsen og hans Hustru* er lagt til Arendalsskjærgården, og fremstiller årsaker til at fyrbygging på midten av 1800-tallet var en prioritet.

Den vanskelige norske Kyst staar nu i Natten illumineret af en Række ypperlige Hav- og Havnefyre; men for mindre end en Mandsalder siden var det ikke saa. Da havde den paa lange Strækninger ingen anden Lysning end selve den hvide Brænding.

Den Kaptein, som havde sluppet Oksø Fyr paa Høiden af Kristiansand, maatte prise sig lykkelig, om han fangede Glimtene af det fjerne Jomfrulands Fyr oppe imod Kragerøkanten, thi de mellemliggende paa den farlige Kyst udenfor Arendal var endnu ikke til.

Store- og Lille-Torungens Fyrtaarne staar nu der med sine hvide Mure langt ude i Havet, hver paa sin nøgne Klippeø af det tilsvarende Navn.

Den mindste af Øerne, Lille-Torungen, forekommer den forbifarende ikke at eie synderlig mere Plads end netop til det hvide Fyrtaarn og til Vogterboligen ved Siden af. Fyret ligger vildt og ensomt derude i Havet, hvis Stænk i Stormveir regner paa dets Mur, mens Ørn og Sjøfugl tørner mod de tykke Glasruder, saa de falder døde ned.

Kommunikationen med Land afbrydes i den haarde Aarstid af Mén-Is, der hverken tillader at gaa eller ro, for ikke at tale om de sjeldnere Tilfælder, naar Hav-Isen sætter ind. (1920b: 16f)

Lille Torungen har avgrenset areal og mangelfull forbindelse med fastlandet. Is som enten er for tynn for gange eller for tykk for båtferdsel gir en særlig konfigurasjon av kystens annerledeshet, utenforskap og kontrast til fastlandet. Vi gjøres oppmerksom på tre av fyr-toposens karakteristikk: Et fyr er isolert, det har det vi med en tillatelig anakronisme kan kalle en trafikklysfunksjon til sjøs og det er, som oftest, omgitt av vann. Til dette kommer det at fyret er forbundet med storm og mørke. Det er dets berettigelse. For sjøfarende er fyr og sjømerker

semantiske elementer som legger et fortolkende rammeverk over skipsleia. Lie fremhever hvordan lengre kysttrekk langs det sørlige Norge har vært uten rettelende belysning, noe som er et spørsmål om seilas eller forlis, liv eller død. På samme tid uttrykker fyrlyset både gjenkjennelighet, velkomst og fare. Kysten er både «vanskelig» og «farlig», hvor bølgeslagenes hvite skumskavler mot land kunne være de synligste kjenningsmerker i møtet mellom vann og land inntil fyrene ble reist. De redder sjøfarende, men som en realistisk detalj fremheves det at fyrene blir bane for sjøfugl som har trukket her i uminnelige tider, innen høyreiste teknologier intervenerte.

Fyrets teknologier, materialitet og arkitektur

I Jonas Lies *Kommandørens døtre* (1886) gis det i forbifarten innblikk i en side ved ingeniørvirksomheten som foregår med fyrutbyggingen. Kommandør Witts ene datter, Cecilie, beiles til av løytnanten Fasting, som utover å bære militær tittel, også «har sat sig i Hodet for at faa Fyrene til at lyse bedre i Landet», hvor «Forældrene er ganske fortvilet over hans Projekter med disse ny Fyr, han strider for. Faderen er saadan pen forsigtig Mand; han synes, det er ganske forfærdeligt, at Sønnen gir sig ud i Avisskriverier» (1920e: 291). Fastings engasjement leverer sladder til lokalmiljøet og skjemmer ut foreldrene, men hans ambisjoner og renommé som *enfant terrible* gjør ham imidlertid tiltrekkende for kommandørens datter: «Det svulmede og voksede indeni Cecilie, medens hun sad der i Natten og tænkte og drømte om Fastings Planer. [...] Der langt inde over Rælingen blussede et hvidt, klart Fyr op hvert Minut. Det var som en Hilsen, hvergang Blinkfyret lyste» (sst.). Fyret blir en metonymisk stand-in for ingeniør-helten, en del av en moderniseringstopos som er fremstilt flere steder på denne tiden. Særlig kjent er Jules Vernes *L'Île Mystérieuse* (*Den hemmelighetsfulle øya*, 1875), hvor ingeniøren verken mangler mot eller kunnskaper. Fastings planer antyder at fyr-etableringene kan ha skapt lokale tvister med parter og ulike interesser.

Harald Bache-Wiig hevder at løytnantens utvikling av et nytt fyrlyktsystem «utpeker ham som en slags moderne sjøhelt» (2007: 38). Om enn «sjøhelt» synes nærmere Tordenskiold og tredekkere med rykende kanonstillinger, er det allikevel en forbindelse å spore i det at fyranliggende på et tidlig stadium lå under militærvesenet. Etter at Norge oppnådde selvstendighet fra Danmark, ble det daværende Los-, signal- og fyrvesen lagt til Armé- og marinedepartementet, som også fikk ansvar for å forvalte og utvikle *farologien*, vitenskapen om fyrteknikk. Fyrkommisjonen, som etter kongelig resolusjon ble oppnevnt i 1828 for å planlegge fyrbyggingen fremover, bestod nettopp hovedsakelig av marineoffiserer, overloser

og kapteiner (Bjørkhaug og Poulsson 1986: 14). Senere organisatoriske endringer foregikk på departementsnivå frem til etableringen av etaten Fyr- og merkevesenet i 1841. Sjøhelten oppholder seg ikke lenger kun til sjøs, og både fyringeniøren og fyrvokteren kan i likhet med losen ses som et tidlig stadium i etableringen av de etater og «-vesen» som ikke bare skal sikre kystfarten, men også stå sentralt i forvaltningen av det moderne samfunnet.

Det første fyrtårnet på Lindesnes har trolig vært av tre, med en fyrgrøte plassert øverst. Utover at sammenstillingen av åpen ild og trekonstruksjonen som bærer den, tidvis fikk et *for* opplysende utfall, skapte uberegnelige vinder og nedbør tidvis vanskeligheter med å regulere blussets styrke. Tilgang på råvarer og teknologi innvirket avgjørende på utviklingen av fyrene, som foregikk hurtig. England, Sverige og Danmark arbeidet med å kontrollere værforholdenes virkning, hvor det lukkede kullblussfyret kom til å markere en nyvinning. Dette var et steintårn med åpninger som kunne justeres, noe som sikret god trekk, jevnt lys og reduserte kullforbruket (Monrad-Krohn 1997: 12). Lyskilden gikk fra å befinne seg ute under åpen himmel til å beskyttes, samtidig som at lykten ikke kastet mindre lys. Den beholdt høyden og fikk et fast fundament, som etter hvert muliggjorde den senere høyreiste og mange steder koniske tårnformen. Det økonomiske spareaspektet er også verdt å ta notis av. Det kan i et lengre perspektiv ses i forbindelse med avbemanningen på slutten av 1900-tallet, en av teknologiske utviklingers konsekvens. Fyrene tilfredsstillt et maritimt behov, de er et uttrykk for statsorganisert tilretteleggelse for fiskeri og fraktvirksomhet, men samtidig representerer de også en utgift. Teknologien gjør i første omgang fysisk arbeid overflødig og deretter tilstedeværelse. I realiteten forsvinner ikke behovet for arbeidskraft, men forskyves over i nye praksisformer, ferdigheter og teknologiske strukturer.

Hva selve lyskilden angår utviklet en rekke brennstoffteknologier seg fra kull: talg, tran, rapsolje, parafin og acetylgass, bidro til at fyrlyset proporsjonalt tiltok i lysstyrke. En særlig nyvinning innen lampeteknikk kom i 1823 med Augustin-Jean Fresnels lysbrytende glasslinse, gjenkjennelig med sin lamell-liknende kledning som kunne samle lysstrålen og styre lyset. Det muliggjorde at det enkelte fyr kunne innta et distinkt lystuttrykk med en særlig retning, hvilket igjen gjorde det lettere for sjøfarende å bestemme sin posisjon. Enkelte fyrstasjoner langs norskekysten hadde to og tre tårn for å markere en utvetydig geografisk plassering. Disse ble dermed overflødige, og etter hvert innstilt eller flyttet. Senere er det blitt utviklet flere lyskarakterer som varierer tidsintervaller mellom blink og mørke, samt ulike lyktefarger.

Fyrarkitekturen representerer ulike epokers materialbruk og formspråk, som også gjerne overlapper og utfyller hverandre. Fyr er ofte lett synlige i kystlandskapet. De kan ved et første øyekast synes stedsfremmed både i materiale og form, på samme tid som de i nærmere to hundre

år har utgjort et særegent uttrykk ved norskekysten og dermed kan sies å være en ganske alminnelig del av den.

De arkitektoniske variasjonene er tett forbundet med fyrets historie, materialutvikling og -tilgang, og videre hva slags fyr og tilhørende behov som på ulike steder har vært hensiktsmessig, og ikke minst hva naturen har lagt til rette for. Monrad-Krohn bemerker at både støpejern og betong er materialer med nær forbindelse til samtidig industriarkitektur, og anfører at «det norske fyrvesen i meget liten grad ser ut til å ha benyttet utdannede arkitekter. Noen av de mest særpregede stasjonene er tegnet av fyrvesenets egne ingeniører, og vi må helt til gjenoppbyggingen av fyrene nordpå etter krigen for å finne arkitekttegnede fyrstasjoner» (1997: 19). De første kullblussfyrene var laget av hugget stein, etter hvert også murstein. I 1854 reises det første av i alt 40 av det karakteristiske støpejernetårnet langs norskekysten. Etter at støpejern var tatt i bruk, ble det fra 1870-tallet vanlig å oppføre fyr i betong, noe som gav flere formmuligheter og en rekke særpregede konstruksjoner langs norskekysten – merkelig er den borgliknende Gjeslingene fyrstasjon i Nærøysund og de art deco-pregede Geitungen fyrstasjon ved Karmøy og Sletringen fyrstasjon på Frøya.

Fyret som 'tårn' er vanlig i norsk språkdrakt, men peker forbi det vi forbinder med moderne hjemsteder. Norberg-Schulz' distinksjon er relevant i denne sammenhengen: «Ordet 'hus' bruker vi gjerne om bygninger som er knyttet til jorden. Et 'tårn' derimot, manifesterer en vertikal spenning som går ut over den dagligdagse bofunksjon, og uttrykker andre meninger» (1986: 61). Fyrtårnet er ikke et alminnelig bosted, men kan like fullt besørge en hverdagslighet. Dens «andre meninger» kan her vise til fyrets symbolske status og eiendommelige plasseringer, i tillegg til fyrvokterprofesjonen, en arbeidsform som manifesterte seg innen den frie tid kunne skilles ut, og som i dag kunne vært omtalt som en livsstil. At fyret ble et sted for hverdag, medførte oppføring av boenheter og andre hus i umiddelbar nærhet av fyrtårnene, og med det anleggelse av et egenartet miljø, hvor en rekke bygg og konstruksjoner ble reist for alle slags formål. Til sammen utgjør de et særegent estetisk og arkitektonisk uttrykk i variasjon og bebyggelsestetthet: smier, drivstoff-lagre, trykkluft-tanker til tåkehorn og diafoner, hus og hageflekker for beite, maskinhus, brønner, utedoer, hus for meteorologiske måleinstrumenter og antenner, vaktstuer og hybelhus, naust og hertil kai- og landingsanlegg og sti- og veinett. Dette la igjen til rette for en rekke oppgaver utenom skjøting av lampen, så som vedlikehold, diverse rapportering og husdyrhold.

De aller fleste av fyrstasjonene langs kysten eies, forvaltes og vedlikeholdes i dag av Kystverket, en statlig etat som i 1974 ble til etter en sammenslåing av Fyr- og merkevesenet, Statens havnevesen og Losvesenet. I 2001 ble det bestemt av Stortinget at de gjenværende 31

bemannede fyrene skulle avbemannes, noe som skjedde gradvis de neste fem årene. En rekke fyrstasjoner er fredet av Riksantikvaren, men anvendes under ordtaket «vern gjennom bruk». Kystverket legger til rette for og administrerer utleie av fyrene, for med det å ta hånd om den historien fyrene har tatt del i og satt sitt preg på – sosialt, historisk og kulturelt. Bruken av fyrene er vurdert som «en viktig ressurs for verdiskapning og kulturbasert næringsutvikling langs kysten», men like viktig å nevne er det at uteområdene ved fyrstasjonene er tilgjengelige som en del av allemannsretten.¹⁴ Det bemannede fyret er gått over i historien, men lys og merking er en konstant langs den norske kysten, noe om lag 21 000 farleimerker sørger for: fyr, lanterner og ledsmerker. Tryggingen av frakteskip og veiledning for fiskebåter er fremdeles deres sentrale misjon, men i tillegg er det kommet nye aktører på vannet som har behov for de samme signalene: oppdrettsanlegg, cruisebåter og fritidsfartøy med høy fart.¹⁵

Fyret som et sted for oppvekst og tilbaketreking: Kielland. Hamsun. Askildsen

I Alexander L. Kiellands *Garman & Worse* (1880) bidrar fyr-toposen til å konstruere en verden som stiller fyret i motsetning til både byen og det herskapelige, og fungerer som retrett-sted fra et offentlig liv. Etter en av de to mest kjente romanåpningene mot havet i norsk litteratur, er det denne retrett-tilværelsen på fyret som omtales, noe som indikerer fyrets aktualitet og tydelige plot-funksjon. Levemannen Richard Garman vender hjem etter en omflakkende tilværelse i Hamburg og Paris, og bringer med seg datteren, Madeleine. Richard blir utnevnt til fyrforvalter på et nytt fyrhus, en stilling broren Christian Fredrik har trukket i trådene for å få i stand. Han tar Richard med for å se på Bratvolds nye fyrhus, et sted Richard er fortrolig med fra barndommen:

[...] han elsket fra sine unge dager den eiendommelige kyststrekning, med de dunkle lyngsletter, sanden og det store åpne hav. Fyrhuset falt også i hans smak, og da brødrene satte seg i vognen igjen, for å reise tilbake til byen, sa han: ‘Vet du hva? – Christian Fredrik! jeg kunne ikke tenke meg en stilling som bedre passet for et slikt vrak som jeg, enn å være fyrforvalter herute. (1975: 78f)

For en som vurderer seg som et «vrak», er det nybyggede fyret på velkjente egner det fullkomne stedet å trekke seg tilbake, ta bestikk av tilværelsen og bygge seg opp igjen. Richard er fortrolig med slettene, stranden og åpningen mot horisonten, som vekker gjenklang i ham, og en ny

¹⁴ <https://kystverket.no/om-kystverket/kystkultur/fyrstasjoner/> (lastet 3. august 2021)

¹⁵ «Fyra som leiar oss». Dag og Tid, 5. juli 2019, s. 9

offentlig infrastruktur gjør at han nå kan vegetere der i embets medfør. Slik blir fyret en kontrast til byen og til brorens gods, Sandsgaard. I tillegg til å forvalte familien Garmans navn som skipsbygger, bærer broren Christian Fredrik tittel av konsul, bor herskapeleg, og unngår senere å høre broren omtalt som fyrforvalter, men tviholder på hans tidligere tittel av «legasjonssekretær». For Richard, derimot, blir livet på fyret snart bekvemmelig levnet: «Den store ensformighet i hans nye tilværelse gjorde den gamle kavalier godt. De få plikter som påhvilte ham, oppfylte han med uhyre alvor og nøyaktighet. Sine ledige timer tilbrakte han mest med å røke sigaretter og se ut over havet i den store kikkert» (sst. s. 79). Inntekten hans har gått betraktelig ned, det «syntes ham et halsbrekkende kunststykke, og dog utførte han det» (sst.). Livet på fyret muliggjør å starte på ny, og potensielt med et nytt materielt og verdimessig syn på tilværelsen. Dermed antar fyret kontrast både til Richards tidligere utsvevende liv, men like mye til det miljø og hjem han kom fra og som broren opprettholder.

Fyret befinner seg på en høy skrent på den milelange sandstranden, hvor bolighuset og fyret er bygget sammen, hvilket gjør at fyret blir en mer tydelig del av hjemmet enn mange andre fyrstasjoner. Datteren Madeleine er åtte da hun ankommer Norge og blir boende på fyret i ti år. Også for henne blir fyret en kontrast – til oppveksten på kontinentet, med annet språk og andre levevis. Hun får dermed anledning til å knytte sin oppvekst til det samme stedet og omgivelsene som faren en gang gjorde. Madeleine mistrives med guvernanter og onkelen og kusinen på deres Sandsgaard, med dansesal, tjenerskap og møblerte værelser med lysekroner og store speiler, og finner heller glede sammen med «fiskerne og losene nede ved stranden og oppe i gårdene. Munter og uforferdet ble hun snart tatt med på sjøen i godt vær; lærte å fiske, passe et seil og bedømme et fartøy i horisonten etter riggen» (sst. s. 80). Fortroligheten med stedet overtas av neste generasjon, i tillegg til at det byr på inntrykk, læring og erfaringer som skaper en annen form for mestring enn den innendørs organiserte striglede og forventede.

Om livet på fyret gjør det mulig å anskue en ny tilværelse for Richard, så gir han ikke slipp på vurderinger av stand og velstand. Stuen på fyret er pent møblert med bøker, skrivebord og stor kikkert, blomster og Madeleines sybord. Med kikkerten har han sett datteren omgås fiskergutten Per litt for tett nede på stranden, og for at det ikke skal utvikle seg, insisterer han på at Madeleine skal pleie omgang og bo med den dannede krets på Sandsgaard. Når Madeleine etter farens alvorsord kikker ut av vinduet fra stuen, blir det tydelig at hun og Per, selv på kort avstand, tilhører ulike verdener: «Når hun satt deroppe i den elegante stue, likeoverfor faren, som var så fin og statelig, tok både Per og stranden og alt hva dertil hørte, seg ganske annerledes ut» (sst. s. 89). Richard har lagt til rette for at datteren skal vokse opp i frie omgivelser, men

han er fremdeles en Garman og statens myndige mann. På Sandsgaard blir Madeleine etter hvert nok en gang fortrolig med nye omgivelser, og stifter senere familie med en pastor.

Et liv ved sjøen ville lagt til rette for en annen livsutvikling. Mot slutten av romanen vender Madeleine tilbake til Bratvold på visitt, nå med mann og barn. Hun kjente «vinden begynte å føre med seg den friske, salte sjøsmak – litt tare, litt fisk, men så vidunderlig rik på minner. Madeleine bøyet seg fremover og trakk pusten i lange drag. Det var en hilsen fra det hav hun kjente, og som kjente henne, fra hennes lykkes tid» (sst. s. 243). Hun tar til seg av luktene som vekker til live lenge bortgjemte opplevelser, som forbinder sjøen med den gode tiden med Per. Snart når følget frem til fyret, og at det har vært et godt sted å vokse opp, ses i gjensynet:

[...] da vognen nådde opp på den siste bakke, og Bratvoldsgårdene og fyrhusene lå foran henne, da slo hun begge hendene for ansiktet og stønnet. [...] Øyet fulgte den lille sti tvers over den flate mark – oppover den bratte skrent – like til fyrhuset. Der lå hennes gamle hjem – de tykke solide stenvurer og fyrlykten med den rødmalte hatt.

Hun vendte seg bort, det var henne ikke mulig å se derhen. (sst. s. 244f)

Gjensynet med oppvekststedet er for vanskelig å oppholde seg ved. I høyde ut mot havet, med et steinkorpus med lysende lykt og hatt, kan i sannhet fyret forstås som et fyr som taler til de sjøfarende – ‘pharos loquitur’ – men også til Madeleine og med et annet budskap. Muligheten for å fortsette livet her gikk tapt fordi hun valgte et liv som kone «for en mann hun ikke elsket, stelle hans hus, føde barn for ham – alt sammen i en kvalm luft av vane, seremoni og selvdyrkelse» (sst. s. 246). Dette blir tydelig i gjensynet også med Per og hans kone. «Hun misunte henne, misunte henne alt – mannen – huset – livet – alt sammen; for det var *hennes!* – her var det liv hun forstod» (sst.). Madeleine erkjenner å ha blitt holdt for narr med livet hun har ført, motsatt dem som lever et enklere liv ved sjøen, fra hånd til munn, på et sted og med levevis Madeleine opplevde å kjenne seg fortrolig med fra barndommen. For Madeleine er gjensynet med fyrmiljøet og vissheten om at hun foretok valg som for all tid har bragt henne bort fra oppvekstens fortrolige og kjente sted, sårt og bittert. Fremfor å bryte med herkomsten faren var en del av og finne en fremtid ved sjøen med Per, som lever på og av det kysten kan by på, opprettholdes klaseskillene. Fyr-toposen viser således hvordan sosial mobilitet er mulig, men også hvordan den blir forhindret.

På gjentakende forespørsler fra folk i byen om hvordan han utholder ensomheten i fyrtårnet, var Richards stående respons at «man føler seg i grunnen aldri ensom ved havet, når man først har gjort dets bekjentskap» (sst. s. 76), og «De ti år han hadde tilbragt herute på den

ensomme kyst, hørte til de beste i hans liv, og hans liv hadde dog vært beveget og broket nok» (sst.). Etter en omskiftelig tilværelse er fyret og livet der et hjem å finne tilbake til og et gunstig sted å gjenfinne sider ved oppveksten og å slå seg til ro, og profesjonaliseringen av fyrvokteryrket gjør det mulig for ham å gripe tilbake til oppvekststedet og realisere sitt *nostos*. Barndommens landskap gir forsterket mening til den voksne, hvor enkle hverdagspraksiser, rutiner og nærhet til sjøen er grunnlag for tilhørighet, om enn han kjenner sin stand; han er fremdeles statens mann, ikke teinefisker. Fyret er en motvekt til det etablerte og herskapelige Sandsgaard, men også til en kompleks modernitet på kontinentet. Samtidig er det den samme modernitet som gjør det mulig for ham å oppsøke retrettmuligheten.

Om enn fyret spiller en mindre rolle i Knut Hamsuns mange historisk anlagte kystromaner, har det en grunnleggende funksjon i det som kan regnes for hans siste roman, *Ringens sluttet* (1936). Den fremstiller et handlingsunivers i den andre enden av den realisme som Kielland er et tidlig eksempel på, og kan kalles nyrealistisk for hva angår tidsbestemte detaljer og tematikk, kanskje også modernistisk. Fyrvoktersønnen Abel Brodersen er den andre av Hamsuns utallige romanpersoner som gis en barndom, en barndom som viser frem en kalibrering av det nærmest idylliske oppvekstmiljøet vi så hos Kielland. Også i denne romanen er fyret det første stedet som foldes ut etter åpningsscenen, hvor fyret etableres som og får funksjon av å være en kontrast til byen, og til Abels jevngamle:

De kunne vise bedre folkeskikk hjemmefra og gå i helere sko, de fikk alltid litt skillinger av tanter og onkler, og deres skolemat kunne ha dyre bananskiver til pålegg. Nei Abel hadde ikke noe av denne verdens fornemhet ved seg, han var fra fyret hvor hans far satt og vaktet lampen om natten og sov om dagen og levde et småkårs liv. (2009: 9f)

Å bo på fyret fremstilles som lav sosial status på den første delen av 1900-tallet, hvor fyrvokterposten ikke har den fornemhet som kan skimtes i Richard Garmans erfaring av å leve tilbaketrukkent. Motsatt Abel har byens unger andre manerer, penere bekledding, mer lomme penger og bedre mat. Abels far er sparsom med penger, og mora er alkoholisert. Å våke ved en lampe og sove på dagen er ikke en tilværelse det settes akt på. Det er en annen vurdering av fyrvokteren og -ingeniøren, som i *Kommandørens døtre* ble betraktet som en ny samfunnshelt. Etter at heltegjeringene er utført, synes hverdagen å ha trådt inn, og fyrvokterens sosiale status synker. Selv er Abel kry av faren som kan kortkunster, av fyret og av dyrene de har på øya: «Han mente at fyret på Holmen var vel så gjevt som et hus i byen, og dessuten hadde han rariteter derute som byboerne ikke kunne tenke seg. Hva hadde de i sammenligning med ham!» (sst. s. 10). I likhet med Madeleine Garman erfares fyret og miljøet

rundt som noe godt, men alt Abels snakk om Holmen og fyret får skolekameratene til å tro at han lyver. De er ikke fortrolige med Abels hverdagslige omgivelser, så han inviterer dem over:

Besøket løp heller ikke uheldig av, landskapet på Holmen var lite og rart og hadde bortgjemte kroker mellom bergkløftene. Det var morsomt med pinnsvinene og kaninene [...]. Her lå et kuttervrak som bruktes til fjøs, her var en mengde måser som kom igjen vår etter vår og verpet, og her var et evig sus fra havet, altsammen ukjente og underlige ting for barna. (sst. s. 10f)

Fyr-øya tilbyr et fritt landskap med dyreliv å leke i, og arkitekturen er som trukket ut av en blanding av sjø- og bondefortelling. Det er nytt for barna, men vurderes ikke positivt av den grunn. Abel gjøres narr av fordi det ikke er veier på øya, kun knauser, og den åpne brønnen innebærer at måkene bare kan slippe sitt oppi; slik blir øytilværelsen en primitiv motsetning til det siviliserte. Fyr-øya er kanskje en idyll for Abel, men ikke for den som er vant med byens fasiliteter.

Det siste attraksjonsmomentet for Abel å tilby de besøkende, er selve fyret. «De gikk inn og stormet opp i tårnet. Det ble en skuffelse. Fyrvokteren forklarte dem om lampen og den roterende skjerm, men det var for tidlig å tenne, så de fikk ikke se det voldsomme lys utover havet. Så er det bare en stor lampe, tenkte de vel» (sst. s. 11). Nok en gang trekkes teppet vekk fra Abels vurdering av fyr-hjemmet som noe uforlignelig. Faren tar Abels besøk på alvor, men trer ikke utenfor tenningsforordningene. Ingen romantisk 'pharos loquitur', men en prosaisk og teknologisk topos på modernisering.

Abels far har en fortid som kaptein på frakteskute, men har lagt opp som sjømann. «Han hadde ført barken Lina i mange herrens år med utbytte, og folk mente han var meget velstående» (sst. s. 10). Posten som fyrvokter var en mulighet for å trekke seg tilbake til en enklere tilværelse med fast grunn under føttene, og kaptein Brodersen fremstilles som en som identifiseres med fyret og den tilbaketrunkne tilværelsen som «den gamle i tårnet» (sst. s. 23). Fartstid til sjøs gav kompetanse til å drifte et fyr. «Det var et godkjent prinsipp at Fyrvesenet ansatte veltjente sjømenn som fyrbetjenter. I en lang årrekke ble det derfor ansatt kapteiner og styrmenn som gjennom sin tidligere tjeneste var vel kjent med ensomme arbeidsplasser» (Bjørkhaug og Poulsson 1986: 38). Det asosiale er én sak, men vesentlig synes det å være at de sjøvante fyrvokterne visste hvordan kysten ser ut fra sjøen, det være seg i ulike vær-situasjoner eller det å befinne seg på en skute i fremmed farvann, og yter innsats og kompetanse også fra en slik kunnskapservelse. Like fullt er det en kontrast mellom den omreisende sjømannen og den stedbundne fyrvokteren. Skipet flytter seg, mens fyret står fast.

Men fyret er ikke lenger et blivende sted etter en viss alder, kaptein Brodersen blir pensjonist, må overlate posten som fyrvokter videre, og finne seg et værelse i byen. Således er ikke fyret et behagelig sted for tilbaketrekning, men et moderne hverdagslig arbeidssted hvor staten har sørget for pensjonsalder. Faren dør mens Abel er til sjøs, så da han vender tilbake til byen, har ikke Abel et hjem å vende tilbake til. Han er ikke, som Madeleine Garman, interessert i å dvele ved barndomshjemmet, men blir en rastløs og flakkende person. I øvrig blir Abel sjømann som sin far, ikke på verdenshavene, men på en dampbåt som nettopp har rute forbi fyr-øya Holmen. Så får Abel være nær barndomshjemmet som voksen, men på avstand og helt uten lengsel tilbake til det.

Vi foretar en siste stopp ved et familieliv på fyret fra den neste halvdel av 1900-tallet. I Kjell Askildsens kortroman *Omgivelser* (1969) foregår handlingen over noen få dager, og er lagt til en fyr-øy med stramme arealmessige og sosiale rammer, hvor fyrvokter-familien på tre, fyrvokteren Mardon, kona Maria og datteren Marion på tyve år, bor. Når handlingen tar til, er det midt i juli og forfatteren Albert Krafft har i åtte dager bodd på øya. Han har leiet en hytte for å trekke seg unna livet på fastlandet, «fra et hektisk bymiljø til denne ufattelige stillheten og ensomheten» (1979: 32). Her får fyr-toposen kronotopisk funksjon av å utfolde et handlingsunivers og en ny variant av å være et sted å trekke seg tilbake, på andre premisser enn for Richard Garman og kaptein Brodersen. Snarere er fyret et sted for kontemplasjon og for å utfolde seg som kunstner, men uten å ha noe med skjøting av driften å gjøre. En annen årsak til at Krafft har søkt seg til fyret, er at «fyrtårn alltid har stått for ham som noe spesielt, kanskje fordi han er vokset opp langt inne i landet» (sst. s. 16). Fyret har ikke vært tilgjengelig for Krafft, men er like fullt et symbol som er blitt næret i dets fravær i innlandsomgivelser. Det tyder på at fyret stadig har en særlig og sterk tiltrekningskraft.

I likhet med i *Garman & Worse* og *Ringens sluttet*, er verken bemanning eller avbemannings et tema. At det bor familier på fyrstasjonene, er fremdeles en selvfølge. Det innebærer at *Omgivelser* er blant de seneste litterære fremstillingene av hverdagslivet på en norsk fyrstasjon. En av de teoretiske innsiktene Bakhtins kronotop-begrep gir, er at ulike nedskrivingsstidspunkt anvender en gitt tids forhold til tid og rom, hvilket innebærer at denne tidens stilistiske kår kan sette preg på en romanfremstilling. I *Omgivelser* er handlingen konsentrert om fyr-øyas mange plasser – ett sted, men flere arenaer – og den har flere stiltrekk som gjerne forbindes med den franske nyromanen. Ett er at perspektivet løpende veksler mellom personene, og at leseren må være våken overfor hvem som reflekterer, handler og hvor lenge hver enkelt har perspektivet. Et annet kjennetegn er detaljerte beskrivelser av tidspunkter, avstander og usentimentale gjenstandsbeskrivelser: «Øya er to kvadratkilometer stor og ligger

ytterst mot havet, to sjømil fra fastlandet. Det vokser noen forkrøplede furutrær på øyas vestsida, ellers bare lyng og einer. To hus: fyrvokterboligen og en ett-roms hytte; begge ligger ca. hundre meter fra båthavnen og er synlig fra fyret» (1979: 7). Allerede på den første siden skildres bebyggelsen og øyas relative romslighet, at den har landingssted, og det at vi i anslaget får presisert hvordan boligene er synlige fra fyret, peker mot handlingens fortettede stemning, hvor erotiske tildragelser, sjalusi og vold oppstår mellom de fire.

Fyret har også andre kronotopiske funksjoner. Romanens lukkede univers utspiller seg på en særlig lokasjon, en øy. Margaret Cohen har gjort oppmerksom på hvordan øy-kronotopen tilbyr å være en kontrast til fastland, skape spenning og fremstille en annen tidsoppfatning (2006: 659ff). I *Omgivelser* fremstilles familielivet som destruktivt, hvor fyrvokteren blir oppfarende når han drikker, slår og tar kona med vold, noe som ikke unnslipper datteren. Miljøet er langt fra idyllisk. Hvorvidt familiesituasjonen har vært slik lenge, får vi vite mindre om, men mye tyder på at stemningen mellom familien på tre strammet seg til etter at forfatteren Krafft ankom. Dette er en annen av øy-kronotopens funksjoner, nemlig dens kvalitet av å skape spenning ved at harmonien forstyrres, gjerne ved ankomsten av en fremmed. I sitt eksempel trekker Cohen på en opplagt klassiker som Defoes *Robinson Crusoe*, men til *Omgivelser* er det å spørre: Hva skjer med fyr-hverdagens etablerte roller når en fremmed kommer til og forstyrrer? En side ved kronotop-begrepets kvaliteter, er at ved å være preget av nedskrivningstidspunkt kan det også identifiseres *hva* som fremstilles. I *Omgivelser* tematiseres ung kvinnelig seksualitet, utroskap og familievold. Det første kunne vært et tema i *Garman & Worse*, men Madeleines samvær med Per på stranden nedenfor fyret utmales uskyldig, og får funksjon av å etablere en konflikt ved å splitte de to. I *Omgivelser* er Marion vokst opp på fyret sammen med far og mor, og moren er kuet av mannen, fyrvokteren; det gjør den ankomne Albert attraktiv for både mor og datter, noe som utvikler veldige psykiske spenninger hos fyrvokteren. Sjalusi og ekteskapsproblemer var gjerne temaer i det som kalles gjennombruddslitteraturen omkring den litterære realismen, men sjeldnere utmalt i like detaljert grad som den kom til å bli nær hundre år senere.

Temaene preger fyrtårnets funksjon i romanen. Krafft spør fyrvokterkonen Maria «om det ikke ofte kan bli ensomt her ute. Å jo. Og samtidig liten anledning til å være alene» (1979: 45). Alle vet at de kan iakttas på øya, hele tiden. Fyret blir et sted og symbol for overvåkning og ufrihet, en ytterligere innsnevring av et allerede begrenset areal. Fyrvokteren observerer samværet mellom den besøkende og datteren; hun er fortrolig med sti-nettet på øya, og vet å snike seg over til Kraffts hytte uten å bli sett. Faren forstår allikevel hva som foregår, ber Krafft forlate øya, og sier til kona at «Jeg skal ikke ha noe av at han fikler med Marion» (sst. s. 53).

Slik antar fyret karakter av å være et negativt sted, et sted for maktutøvelse. Men hendelsen er svært lik den makten Richard Garman utøvet overfor Madeleine, som kun var to år yngre, riktignok nærmere hundre år tidligere. For fyrvokteren er den besøkende forfatteren Krafft ikke bare en trussel for datteren, men også mot sitt eget ekteskap. Den tilbaketrukne besøkende forstyrrer og roter det til for familien – og seg selv. Fyret har ikke de kvaliteter Krafft kan antas å ha hatt med seg til fyr-øya fra sin attraksjon ved og forestilling om fyret fra oppveksten. Samtidig som han oppsøker denne muligheten, ødelegges den. Idyllen på en fyr-øy synes kun å finnes som forestilling utenfra, og har lite å gjøre med de faktiske forholdene. Og etter en drøy uke stanser Kraffts klokke og han begynner å blande dagene. I det han planlegger å låne en robåt for å komme seg inn på fastlandet for å proviantere, får han beskjed om at det er søndag: «Han har følelsen av at verden raser sammen rundt ham, som om han plutselig oppdager at toget har passert den stasjonen han skulle av på. [...] Jeg var så sikker på at det var lørdag» (sst. s. 65). På et sted uten fastlandets vante rutiner og innramminger, og uten ur, blir han del av andre rytmer og får en annen tidsoppfatning. Fremfor å være et sted for ro, viser avstanden fra «et hektisk bymiljø» snarere å skape besvær.

I tre tider som sammenfaller med ulike litteraturhistoriske epoker, realismen, nyrealismen og modernismen, fremstilles fyret med konstante funksjoner, som samtidig varierer. Hos både Kielland, Hamsun og Askildsen er tilværelsen på fyret en kontrast til by eller fastland. I egenskap av å være et sted for å trekke seg tilbake, er fyrene det under forskjellige forutsetninger. For den slitne bonvivanten Richard Garman er fyret et sted for å bygge en stabil tilværelse, for den avmønstrede kaptein Brodersen et sted å finne en enklere arbeidshverdag, og på den neste halvdel av 1900-tallet, et sted å oppsøke for å realisere en lengsel, et ønske om å være nær et fyr, og for å finne arbeidsro for forfatteren Krafft, men da en form for tilbaketrukkethet som kan sies å peke mot den formen for turisme som senere skulle utvikle seg. I *Garman & Worse* har fyr-miljøet idyllens karakter for både far og datter, om enn faren ikke ønsker at datteren skal føre det livet som kystmiljøet legger til rette for. I tillegg ses Richards fyrvokterpost ned på av broren, en fremstilling som indikerer profesjonens status. Denne vurderingen fortsetter i *Ringens sluttet*; Abel trives på Holmen, men vurdert fra byen, er fyret et semmert sted, sosialt som materielt. I *Omgivelser* er fyret et tilsynelatende godt sted i Albert Kraffts forestilling, men antar funksjon av å være et sted for å utspille makt, overvåke og dermed være et hinder – et negativt sted.

I likhet med Richard Garman, har kaptein Brodersen en omflakkende fortid. Der hvor Garman vender blakk tilbake til Norge, mangler det ikke muligheter for datteren i oppveksten, som blir godt gift, men som finner å ha blitt både løyet for og å ha løyet for seg selv ved å ha

valgt bort et liv ved fyret. Motsatt for den holdne kaptein Brodersen, som heller fører en nøysom livsførsel, og Abel blir for en kort stund dampbåtkaptein på en rute som går forbi barndomshjemmet på fyr-øya, men som ikke kjenner noen lengsel til det. Albert Krafft får instruks av fyrvokteren om å forlate øya, noe den åpne avslutningen også indikerer at datteren Marion gjør. Den besøkende forfatteren skapte uro, men kanskje også forløsning for den unge kvinnen.

Fyrstasjonene er en topos som traderer isolasjon og tilbaketrekning, både for den som vil ta beregning av tilværelsen, for den avmønstrede kapteinen og for forfatteren. Det står i opposisjon til byliv og innlandet, det er et utenfor, og en rettetmulighet på ulike premisser. Den moderne etableringen av fyrstasjoner la til rette for sosiale konstallasjoner, familiers tilhold på fyrstasjonene utgjør en ny måte og mulighet å leve langs kysten, en ny yrkesmulighet for voksne som tidligere har hatt andre leveveier, og de blir steder å vokse opp. Samtidig blir fyret og livet på det en del av vokabularet, inventaret og forestillingsverdenen også for dem som ikke arbeider med fyr, men som finner fyrene attraktive og som trekkes mot dem i egenskap av dets sterke symbolkarakter.

To the Lighthouse og fyret som topos, kronotop og symbol

På veien mot vår samtid kan det synes opplagt å forlate den norske kysten og stanse opp ved Virginia Woolfs i vår sammenheng uomgjengelig roman fra 1927. Den er av det 20. århundres mest bejublete romaner, kanskje fordi den vever sammen så mange størrelser: Relasjoner mellom venner og familie, tap, eksistensielle spørsmål og kunsten selv. Romanen handler derfor om veldig mye annet enn nettopp fyret: *til*, ikke *på*. Derfor spør vi hvilke funksjoner fyret allikevel kan ha i romanen, hvor vi skal se at fyret både knytter an til forhold vi har sett og skal videre mot.

I romanens første del planlegger familien Ramsay en dagstur til et fyr noen timers seilas utenfor øya hvor de har sitt landsted. Utflukten blir utsatt grunnet værforhold, men oppfylles i romanens tredje og siste del, ti år etter. Da følget omsider nærmer seg fyret i båt, reflekterer familiens yngste sønn, James, over ønsket han ti år tidligere hadde om å reise til fyret, og hvordan det nå er å ta fyret i nært øyesyn:

The Lighthouse was then a silvery, misty-looking tower with a yellow eye that opened suddenly and softly in the evening. Now –

James looked at the Lighthouse. He could see the white-washed rocks; the tower, stark and straight; he could see that it was barred with black and white; he could see

windows in it; he could even see washing spread on the rocks to dry. So that was the Lighthouse, was it?

No, the other was also the Lighthouse. For nothing was simply one thing. The other was the Lighthouse too. It was sometimes hardly to be seen across the bay. In the evening one looked up and saw the eye opening and shutting and the light seemed to reach them in that airy sunny garden where they sat. (2000: 202)

Fyret fremstilles både som et hverdagslig prosaisk sted, og som et «other» – som en symbolsk og estetisk vurdering. Klærne som tørker på bergene vitner om hvordan fyret som arbeidssted er en livsstil, noe som uttrykkes utførlig på romanens første sider, når Mrs. Ramsay strikker på en strømpe til fyrvokterens tuberkuløse sønn, og ønsker å overlevere denne

[...] together with a pile of old magazines, and some tobacco, indeed whatever she could find lying about, not really wanted, but only littering the room, to give those poor fellows who must be bored to death sitting all day with nothing to do but polish the lamp and trim the wick and rake about on their scrap of garden, something to amuse them. For how would you like to be shut up for a whole month at a time, and possibly more in stormy weather, upon a rock the size of a tennis lawn? she would ask; and to have no letters or newspapers, and to see nobody; if you were married, not to see your wife, not to know how your children were, – if they were ill, if they had fallen down and broken their legs or arms; to see the same dreary waves breaking week after week, and then a dreadful storm coming, and the windows covered with spray, and birds dashed against the lamp, and the whole place rocking, and not to be able to put your nose out of doors for fear of being swept into the sea? (2000: 8f)

Mrs. Ramsays refleksjoner beretter om generelle hverdagsligheter ved fyrlivet: Monotoni i den daglige dont og vedlikehold, og ved synet og lyden av bølgenes rytmer; kjedsomhet og distanse fra familie og en større sosialitet og mediesirkulasjon; stedsavgrensning og tidsbundethet i risikable og upålitelige værforhold, samt, også her, fugler som kolliderer mot det høyreste bygget. Som John R. Gillis har anmerket: Fyrene var vanskelig tilgjengelige, selv med båt, og fyrvokterne kunne forvente få visitter, foruten skipbrudne som vasket i land; i samme åndedrag bemerker Gillis hvordan turismens forløper tok til nettopp som dagsutflukter til fyr i det viktorianske England (2012: 182).

Det «other» som James Ramsay får inntrykk av, fremstiller fyrets symbolske og estetiske kvaliteter, inntrykk som har befestet seg i barndommen, hvor fyrlyktens prosaiske teknologi forestilles som et øye. Skal vi tro kunsthistoriker Hans Biedermann, er dette en forbindelse som går langt tilbake. Øyet, som symbolsk alltid forbindes «med lys og 'åndelig syn', var ifølge antikkens oppfatning ikke bare mottakelig for impulser utenfra – det kunne også

selv 'utstråle kraft' og var et sinnbilde på åndelig uttrykksevne» (1992: 445). Teknologien som sprer og skaper variasjon i lysmønsteret, liknes med øyelokkets bevegelser og har et potent uttrykk – fremdeles personifiseres fyret, 'pharos loquitur'. At «øyet» tidvis var skjult for James' egne øyne gjør at vi kan forstå hans fascinasjon for fyret. Det er en konstant i barnets univers og kan ses som en trygghet når det dukker frem, og ikke avsløres, som i *Ringene sluttet*. Fyret som øye gir fortolkningsnøkler til James' eget liv, noe som setter det i forbindelse med hvordan Curtius foreslo at enkelte topoi kunne være arketyper, altså uttrykk som lodder dypt individuelt og kollektivt; dypt både i egenskap av langt tilbake i tid, og i dybdene av det ubevisste. På samme tid fremstilles denne arketyper langs kysten av Vest-Norge, noe som kronotopisk indikerer en samtids oppmerksomhet ved særlige uttrykk. I Kåre Fastings *Havet ga* (1935) har det symbolske ved fyret ubehageligere assosiasjoner for fiskerne til sjøs: «Når det nylig er tent før mørket setter inn og legger sin hånd om det, er fyret som et vondt øye som stadig flytter og flytter» (1950: 50). Her er det bevegelige øyet en påminnelse om hverdagens harde arbeid på sjøen, til forskjell fra den avslappende hage- og ferie-atmosfæren James kunne iaktta fyret fra, hvor fyret er en estetisk topos.

Far og sønn Ramsay drar i romanens siste del endelig til fyret. Leseren får ikke bli med lenger enn til ilandstigningen på fyr-øya, men fyret spiller en organiserende funksjon i romanen, noe som har bidratt til dets symbolske status, på tross av at Woolf uttalte at hun ikke mente noe bestemt med fyret; motivasjonen var snarere at det holder komposisjonen sammen (Ryall 1997: v). Fyret organiserer plotet og fungerer som kronotop. *To the Lighthouse* handler ikke om et fyr, men viser like fullt hvordan fyr kan egge til fantasi og være et sted å lengte til, sammen med at fyret har lagt føringer for de forbindelsene som oppstår mellom et nær hvilket som helst fyr i litteraturen og *To the Lighthouse*. Slik fungerer fyret som en topos, som utilsiktet lett blir forelegg eller skaper en assosiasjon. Et eksempel ser vi i P. D. James' roman *The Lighthouse* (2005). Fyrtårnet er sentralt i en mordgåte, hvor et team fra New Scotland Yard har ankommet en fyr-øy ved Cornwall-kysten, hvor en arbeidende på stedet leder teamet an, «he said 'To the lighthouse'» (2005: 114). Fortelleren kommenterer hvordan den beleste etterforskeren Benton i teamet til Adam Dalgliesh «opened his mouth to comment, then closed it promptly. Probably he had been about to make reference to Virginia Woolf but thought the better of it» (sst.). Forbindelsen mellom fyr og Woolfs roman renner uforvarende i hu. Slik sett kan vi si at *To the Lighthouse* tar opp i seg et realhistorisk motiv, og utvikles som en topos som videre estetiske fyruttrykk utilsiktet eller ei, kommer til å trekke vekslers på.

Det senmoderne fyret: samtidsruiner og turistmaskiner

På 1970-tallet tok avbemanningen av fyrstasjonene til langs norskekysten, og dermed oppstod det flere steder et bruksvakuum, noe som banet vei for fyrstasjonenes anvendelse som utfartssteder og til fritidsbruk. Knut L. Baar har påpekt dette, og at staten ble sittende med en omfattende bygningsmasse det ikke lenger var behov for. Etater som Forsvaret og Televerket kunne selge unna overflødige eiendommer, men den løsningen var noe mer komplisert for fyrene, ettersom Kystverket fremdeles var avhengige av tilgang på fyrstasjonene for å tilse den automatiserte driften (2011: 7). Der hvor det bemannede fyret i en tid utgjorde én arbeidsform, har dette leiret seg som det Tim Ingold har begrepsliggjort som *taskscape*, hvor fortidige arbeidspraksiser fortsetter å karakterisere et sted (1993). Med tilsyn og vedlikehold inntreer en ny form for *taskscape*, nye arbeidsmønstre som preger stedet på nye og andre måter: kortere besøk med kanskje større synlige endringer, fremfor kontinuitet, langsomhet og tilstedeværelse.

Litteraturviter Andreas Huyssen har argumentert for hvordan fortiden er til stede i moderne ruiner, en vurdering som har tiltatt særlig siden 1990-tallet, hvor forlatt industri forbindes med bortgang av en offentlighet som bandt seg til industriarbeid og politiske fellesskap. Interessen for bygninger med fremskredent forfall tilskriver han nostalgi, som en lengt etter en avsluttet del av moderniteten (2006: 7f). Dette kan ses i møte med den utviklingen vi har sett fyret gjennomgå, fra byggingen, via daglig drift og fyrets tilstedeværelse for arbeidere, og til bortfallet av det kollektive ved denne betryggende konstanten. Videre kan fyrenes endrede roller ses i forbindelse med den minnepolitikken Pierre Nora artikulerte, hvordan forgangen praksis ivaretas på nye måter. Huyssen knytter nostalgien til autentisitet, som han anser nærstående til Walter Benjamins *aura*, et begrep Benjamin anvendte om det unike ved et kunstverk, det som forsvinner med reproduksjon, men hvis ideologiske verdi stiger proporsjonalt (sst. s.11). Det gir høve til å forstå et av tiltrekningsmomentene ved fyret; ikke bare dets historiske symbolske forbindelse, men også tilknytningen til en nær forgangen fortid. Gillis har utlagt betraktninger om fyrenes endrede rolle når skipstrykkingen er faset over til andre teknologier: «Lighthouses saved many lives, but today the lighthouses themselves are threatened. Shipwreck is now a rarity, but the coasts are strewn with the ruins of lighthouses» (2012: 181). Observasjonen fra den amerikanske historikeren kan synes grovtagget, men ruin-beskrivelsen viser seg bokstavelig helt ned i Riksantikvarens bevaringsplaner for norske fyrstasjoner: «I noen tilfeller dreier det seg om ruinene fra grunnmuren, men det kan også innebære opp til 10-12 tilliggende bygninger» (Baar 2011: 44). Tilhørende oppføringer, slik vi har sett eksempler på og infrastruktur, står igjen når andre funksjoner enn lyset er faset ut. De

kan allikevel vise seg å komme godt med når det er flere som skal oppholde seg på en fyrstasjon i rekreasjonsøyemed.

Med Den norske turistforeningens selvbetjeningshytter som modell, satt Forbundet Kysten seg på 1990-tallet seg fore å bli en «kystens turistforening» (sst. s. 20). Her kan opplevelsen av noe autentisk kombineres med fritid. Fyrets funksjon kan betraktes og kontempleres over på en annen måte enn hva som var tilfelle når fyrstasjonen innehadde en distinkt arbeidsform og sosialitet. Fritidsopphold på et fyr synes å kunne by på det beste fra begge verdener: Autentisitet, ettersom hovedfunksjonen på stedet, varslingen, fortsatt er intakt, uten at den rekreerende bør bekymre seg for driften.

På tross av avbemanning og utvikling innen navigasjonsteknologi, lyser fyrene fremdeles langs norskekysten, og gir signal og kjennetegn for sjøfarere. Bygningsmassen har ofte fått nye tilleggsfunksjoner, så som kulturhus og overnattingsmuligheter. Hvordan har denne transformasjonen kommet til uttrykk litterært? Er fyret fortsatt et fyr når det får andre funksjoner enn sine opphavelige, og har fyret fremdeles med seg noe fra det fortidige symbolske som det kan lengtes til? I stortingsmeldingen «Verdens fremste sjømatnasjon» (2012–13), under overskriften «Turistfiske og kystkultur», bemerkes det at «Kultur og kulturminner gir en unik dokumentasjon av landets historie. Mest synlig er fyrstasjonene langs kysten, men staker, båer og lykter, fiskerihavner, lossestasjoner og spesielle farleder er også del av vår kulturhistorie som kan vises frem og tas i bruk» (Meld. St. 22: 76). Dette korresponderer med anvendelsen av fyrene etter avbemanningen tok til, og svarer i vesentlig grad på spørsmålet om hva fyr-stedene skulle brukes til.

Baar påpeker at fyrene etter avbemanningen er blitt steder for arrangementer og utflukt, og har fått en ny «*sektor*, opplevelsessektoren».

Etter at fyrvokterne ble borte, kom en annen type bemanning: 'kulturminnevokterne'. Det er riktignok ikke like mange som har fast inntekt fra arbeid ved fyrstasjonene som før avbemanningen, men hvis vi legger til alle de som bidrar med frivillig, ubetalt arbeid, er antallet bidragsytere høyere enn før. Dersom vi teller arbeidsplasser i tilliggende virksomheter, innen reiselivs-, restaurant- og opplevelsesnæringen, er det grunn til å tro at adskillig flere får sin inntekt som følge av aktivitet ved fyrstasjonene i dag. (2011: 86)

Fyrene går fra å være isolerte steder i én tid til å bli et sosialt bånd i lokalmiljøer for næringsliv i en senere tid, som skaper forgreninger i mange ulike bransjer. At det arbeides og forvaltes på frivillig basis indikerer også at fyrene har en identitetsskapende funksjon. Ruinen er pusset opp,

men konnoterer på samme tid et nært, men tilbakelagt stykke kyst-Norge som mange ønsker å ta del i og som tilrettelegges for stadig fler. Det kan argumenteres for at forestillingen om livet på et fyr, avsondret fra dagens fastlandstempo, er, som alltid med det tapte, gått inn i en forestilling som noe godt og noe å trakte etter i vår tid, stikk i strid med mange førstehåndserfaringer med å leve under ekstreme forhold, både meteorologiske, sosiale og eksistensielle. En fantasi om å trekke seg tilbake, oppleve naturkreftenes råskap – i alle fall midlertidig.

Å feriere på et fyr synes å være forenelig med den fritidsideologien og opplevelsesturismen som har utviklet seg de seneste årene, hvor ytterpunkter og topper skal nås. Nå er tindebestigning på ingen måte et nytt fenomen, men det nye er at dyrekjøpte aksjer kan være investeringer i sosial kapital, hvor sosiale medier bistår transaksjonene. Gillis er en av dem som har bemerket denne tendensen i USA, hvor det er gått sport i å besøke så mange fyr som mulig, noe som kan sammenliknes med den norske «topp-tur»-farsotten, hvor det også gjelder å huke av på antall erobringer. At fyret er blitt turistdestinasjoner, får Gillis til å antyde at det lengtes etter sikre steder i en stedløs verden (2012: 182). Det påminner om fyrets konstans og symbolske stilling, dets posisjon som arketype og topos, selv i ruinform.

Samtidsruinen som topos i samtidsromanen

Marit Eikemos uttrykk *samtidsruiner*, fra essaysamlingen *Samtidsruinar* (2008), gir et interessant perspektiv på fyrets endrede funksjoner. Termen peker bakover, den illustrerer samtidighet og gir ansats til å tenke fremover, noe som gjør at termen kan ses i sammenheng med topos-begrepet. Samtidsruinene betegner for Eikemo steder og institusjoner som har fått nye og vesensforskjellige funksjoner fra det de opprinnelige hadde og dermed endret karakter, enten de er forlatt, har endret status, er overtatt av naturen eller er på vei til å bli det. Et for vårt ærend interessant eksempel, er besøket Eikemo avlegger Ekofiskanlegget i Nordsjøen, som har flere likheter til fyrenes transformasjoner som kystens ytterste skanser. Ekofiskfeltet er operativt, men den delen som var avgjørende i én tid, er blitt overflødig eller avleggs, nemlig «Ekofisktanken, ruinen av den massive betongtanken som ein gong var sentrum i feltet» (2008: 194). Noe liknende kan sies å gjelde for mange av fyrenes bygninger: maskinhus, naust og bolighus, mens primærfunksjonen – å lyse – er intakt. Ruinen blir således en del av offshoreinstallasjonens helhetlige uttrykk, og det unyttige består side om side med de delene som utgjør feltets misjon. En annen parallell til fyrene er at Ekofisk, samtidig som det er i drift, er tildelt kulturminnestatus, slik en hel rekke virksomme fyr er innlemmet i Riksantikvarens verneplaner.

Det er denne dobbeltheten – virksom og ute av drift – som for Eikemo gjør at Ekofiskfeltet kan karakteriseres som en samtidig ruin: «Framleis er det drift i den gamle slitaren frå 1972, men det spørs kor mykje lenger no. Eg ser og ser. Eg ser kor alt saman rustar rundt meg» (sst. s. 193). Omskifteligheten i det moderne er konstant, hvor det flyktige og foranderlige erfares av stadig nye generasjoner, med en opplevelse av at tilværelsens kulisser glipper. Om ikke på feil klode, slik hilsenen til Obstfelders mest kjente dikt kan antyde, så hensetter plattformen Eikemo i et annet samfunn og en annen form for kollektivitet, om enn med et liknende arrangement av vinduer, tårn og høye hus som i «Jeg ser» (1893). Underlig, kanskje, men like fullt en samtidsruin, og en påminnelse om stadig nye, og derfor også en økende andel avleggs teknologier, noe som peker mot en annen parallell mellom oljeinstallasjonene og fyrstasjonene: den ene har tatt over for den andre som et kystens ytterste sted. Hvor lenge vil fyrene og offshore-installasjonene lyse? Og hvilke funksjoner vil disse stedene tildeles etter at deres opprinnelige hensikter er faset ut?

I Morten Bjergas *Fyrtårnet* (1999) fungerer samtidsruinen som tilfluktssted. Fyret har vært automatisert siden 1980-tallet og bygningsmassen står tom. Åpningslinja i romanen er «Dei er på veg til fyret» (1999: 9), og alluderer tilsiktet eller ei til den første norske oversettelsen av Woolfs *To the Lighthouse*, *De dro til fyret* (1948), eller til den neste, *Til fyret* (1997). Men i denne romanen foregår handlingen på fyret. En prest averterer etter tolv mennesker som vil være med ham for å etablere et fellesskap på en øy med et avbemannet fyr. De som tilslutter seg som disipler har ulike og belastende bakgrunner: Én er nyfrelst fra et bedehus langs kysten, en annen er en revolusjonær overlevning fra AKP(m-l), en tredje forsøker å unnsnippe motorsykelklubben han er medlem av. Etter hvert krakelerer samholdet, med religiøs fundamentalisme og gisseltaking som følger.

Fyrtårnet handler om et lite stykke kyst-Norge på tampen av millenniet. Romanen treffer flere aspekter utenfor vår innramming, hvor det stilles spørsmål om hvordan sammenslutninger som ikke passer i storsamfunnet kan organisere seg og graden av bæredyktighet for slike konstellasjoner. Akkurat nå står fyret ledig som et sted å søke tilflukt og utforskning av et nytt fellesskap, og uten at fyrlykten eller driften må skjøtes. Et slikt opphold ville ikke vært mulig tjue år tidligere og neppe tjue år senere, hvor det kan antas at en ny form for drift ville vært organisert. Romanen blir et eksperiment om et subkulturelt kystsamfunn, muligjort på et bestemt tidspunkt grunnet teknologisk utvikling og avvikling, og at lokalsamfunnet ikke hadde blitt enige om videre avbenyttelse av stedet. I det følgende belyses bruken av fyr-toposen som ruin, samt tradering av toposens symbolske status.

En passasje knytter an til oljenæringens inntreden som en del av kysten på den andre delen av 1900-tallet: «Litt inne på øya, rundt femti meter innover låge bergknausar frå brygga i sør, ligg det noko som må ha vore ein landingsplass for desse plagsame helikoptera. [...] Ei kvadratisk betongflate med faststøypte jernringar i kvart av dei fire hjørna» (1999: 39). Der hvor fyret noen tiår tidligere mange steder var kystens ytterpunkt mot havet, er dette nå forskjøvet lengre utover. Og det som synes å ha vært en landingsplass tidlig i oljeutvinningsfasen, er gått inn i eksteriøret på fyr-øya, slik at dens totalitet kom til å bestå av ruiner fra flere tider og ulike praksiser, ikke kun fra den opprinnelige fyrstasjonen.

At fyret fremdeles tjener som symbol, ser vi når øya er kring satt av politibåter og bebyggelsen omgjort til festning. Slik får tårnet funksjon av å være en siste skanse, et lys å klamre seg til. Fortelleren ser seg tilbake, til den gangen utleieren av fyret tok ham med til hjertet av fyrtårnet: «Her er det altså lyset kjem frå. Svart dieselolje, store motorstempel og straum. Lys til verda» (sst. s. 129). Opplevelsen trekker tankene til tårn-episoden i *Ringens sluttet*, hvor tårnets hemmeligheter avsløres som illusjonsløse hverdagsligheter og teknologisk inventar. 'Pharos loquitur', men verken bokstavelig eller allegorisk, ei heller lenger analogisk, men snarere anagogisk, i det fyret peker fremover mot stadig ny teknologi, som enn så lenge utgjøres av maskiner, olje og elektrisitet.

Også tittelen på Agnar Lirhus' *Til øya* (2006) kan sies å hilse til Woolfs romantittel, og øya har likeledes en fyrstasjon. Romanen har tre deler, hvor den første, som vi holder oss til, handler om en mann som oppholder seg på en øy, hvor fyrstasjonen er et tilfluktsrom i en periode med uavklart omfang, en mulighet for tilbaketrekning på et ikke ferdigforhandlet sted, slik som i *Fyrtårnet*. Men i motsetning befinner jeg-personen seg her for seg selv. På vinterstid har han svare strev med å sikre båten fra truende bølger, men får fortøyd og kommet seg på land. «Jeg finner den andre stien, den som går fra syd, og stavrer meg tilbake til hybelen. Da jeg våkner neste morgen, er jeg fortsatt stiv av kulde» (2006: 22). Utemiljøet på fyr-øya utgjøres av stier og brygge, hvilket antyder en viss størrelse. At husværet er en hybel, ikke en bolig, indikerer den praksisen der hvor det ikke var familieboliger, at vokter og assistent hadde hver sine hybler med soveplass, og øvrige felles fasiliteter (Bjørkhaug og Poulsson 1986: 29). Fyret er fremdeles preget av isolasjon grunnet værforhold og årstid, og blåst og vintervær gjør øya til et bitende og lite gjestmildt sted.

Selv om fyret er avbemannet og automatisert har fortelleren i oppgave å se til fyr-fasilitetene:

Om kveldene kontrollerer jeg at fyret tenes til rett tid. Gjøre målet er så lite, det tar så kort tid, at det å gå og vente på å utføre det utmatt meg. De rette tidspunktene står oppført i en falmet bok som jeg fant i hovedhuset. Den har side opp og side ned med tidskolonner og merknader, alt ført inn med sirlig og gammeldags håndskrift. [...] da det første blinket endelig kommer, tegner jeg en hake i kalenderen. Så setter jeg meg i stolen igjen, eller forsøker å finne på noe annet. (2006: 23f)

Automatiseringen skaper åpne og potensielt frie tidsrom, men dette er ikke av det gode. Det ventes i forkant, og den skjematisk penne-avhukingen står i kontrast til det fysiske arbeidet og de psykiske påkjenningene som for inntil kort tid siden gjorde seg gjeldende innenfor de samme veggene. Skjøting av lampen har tidligere vært nitid dokumentert og arkivert manuelt, og minner om tiden som har forløpt siden de første fyrenes behov for tilstedeværelse og fysisk dokumentasjon. Fremdeles hukes det skjematisk av, men handlingen kan forstås som en mellommetappe, innen digital teknologi har overtatt registreringen. Like fullt preges tilstedeværelsen og rutineene som knytter an til fyr-driften av regelmessighet.

Det er verdt å dvele ved fortellerens refleksjoner over endringene i fyrets teknologier og praksiser:

Jeg har lest et sted at før man kunne tenne de gamle fyrlyktene, måtte glødestrengen i lypæra varmes opp med en gassflamme. Disse pærene var skjøre, og ofte ble de ødelagt under oppvarmingsprosessen. Da måtte de byttes, og dette har jeg forestilt meg mange ganger: Å skru ut den gamle pæra, løpe ned på lageret og finne en ny, andpusten og skjelvende komme opp trappa, inn i fyrrommet, andpustent og skjelvende skru i den nye pæra, alt dette mens man måtte passe på å ikke komme borti glasset med hendene, for hudfettet ødela pærene, de brant i den intense varmen, alt dette kunne fort ta et kvarter – for ikke å glemme glødeprosessen som måtte gjennomføres på nytt. Alle disse handlingene mens man hele tiden visste at forsinkelser skulle ikke, kunne ikke, måtte ikke forekomme. Jeg tenker ofte på hvilken ansvarsfølelse disse menneskene må ha hatt, om de i det hele tatt fikk sove om natten. Når jeg sitter i stolen, om kveldene, tenker jeg: Hva gjorde de når arbeidsdagen var slutt? (sst. s. 24f)

Glødepærer og gass krever materialkjennskap og fingerferdigheter som det ikke lenger er praktisk behov for ved en fyrstasjon og viser hvordan fyrets historie er preget av en bestemt form for taskescape. For fortelleren er ansvaret og livsstilen daterte bekymringer, men de lever videre, både fordi han befinner seg på stedet, men også fordi han har tid og anledning til slike refleksjoner. Dermed kan vi tenke oss at spørsmålet om å fylle tiden etter arbeidsdagen ikke eksisterte på samme måte for fyrvokterens praktisk orienterte hverdag, men er blitt preget senere, når denne type livsstilarbeid fikk klarere rammer og etter hvert etablerte et tydeligere

skille mellom arbeid og fritid. Fortelleren er fullt klar over denne distansen. Men dette var også et spørsmål Mrs. Ramsay var opptatt av, å sende med mannen og sønnen som skal til fyret lesestoff og noe fyrvokterne kunne beskjeftige seg med i den monotone tilværelsen, «to give those poor fellows who must be bored to death sitting all day with nothing to do but polish the lamp and trim the wick» (2000: 8). Det indikerer at velferdstiltak overfor de isolerte ikke var et organisert anliggende. Carl Frederik Diriks, som var direktør i Fyr- og merkevesenet fra 1855–81, foretok en rekke notater fra sine besøk på fyrene, blant annet en vurdering om forholdet mellom arbeid og ledig tid.

Fyrbetjentenes tid går nok for en stor del med til å røkte fyret, men det faller adskillig ledige stunder, særlig om sommeren. Å benytte slike stunder til nyttig beskjeftigelse måtte være et stort gode for sjel og legeme, men husflid og innendørs sysler var ikke ofte å treffe på. Heller ikke var lesning almindelig, og forklaringen på dette lå vel både i mangel på bøker og i skortende evne til å anskaffe dem. Noen syslet med snekker- og skomakerarbeide [...]. (1969: 174)

Fyrvokterprofesjonen er en form for arbeid hvor det er opp til hver enkelt hvordan tiden skal disponeres, så lenge pliktene oppfylles. Men foruten rolige sommerdager, legger arealet og værutsatt beliggenhet føringer for hva slags aktiviteter som kan foretas utendørs. Med familier på fyrene, ble lesning også vanligere, og enkelte fyrstasjoner opprettet utlånsavtale med lokalbibliotek, som jevnlig sirkulerte kasseleveranser av bøker (Olderkjær 2004: 55).

Fortelleren i *Til øya* undrer seg over hva de som bodde på fyret drømte om, og utlegger hvordan han selv drømmer seg inn i deres drømmer, om skipene som passerer med tunglastet gods og havarerer mot øya, og forliste som labber i land – innen han bremser og resonnerer kontant: «Dette er 2006, tenker jeg stivt» (2006: 27). Men på en tilbaketrukket og vurderende distanse legger fyret til rette for å fabulere seg inn i andre tiders forestillinger, hva andre tider har vært opptatt av, og hvor den maritime litteraturens kanskje mest utbredte topos, forliset, er et skremmebilde present i drømmelivet til tidligere tiders fyrvoktere.

Et par årstider frem er fortelleren ikke lenger alene, og rekreasjon har inntatt øya: «Sommeren er den verste årstiden. Da strømmer menneskene til øya som maur til en maurtue, bier til en bikube, menneskene strømmer hit som ormer til et ormebol. Innsmurt i sololje ligger de på stranda og kroer seg, de glinser i fett, og fortøyer båtene sine i bøya mi» (sst. s. 28). På tross av vinterens herjinger, oppleves også sommeren som en krevende årstid, som sterkt begrenser tilgjengeligheten av utearealer: «Det hender at telt blir slått opp i skogen, gjerne av én familie, gjerne av to, og at familiene blir der noen dager. Da lukter det svidd fisk og

eddiksauser, poteter kokt i saltvann, dritt i skauen hvor de driter» (sst. s. 29). Irritasjonen kan vurderes i spennet mellom den fastboende og turisten, men fortelleren her har ikke emosjonelle investeringer i stedet, hvor han kun oppholder seg midlertidig. Allikevel oppleves tilstedeværelsen som forstyrrende, og at det som tilsynelatende var et sted å trekke seg tilbake, kjennes enda trangere. Fyrstasjonens bygningsmasse er ikke tilgjengelig for de besøkende, men det at fyret finnes på øya, bidrar til at det kan tenkes som et forlokkende attraksjonsmoment, et mål for ferieutflukter og tiltrekkende egenskaper ved fyret som vedvarer, slik det gjorde for Woolfs James Ramsay og Askildsens Albert Krafft. Fyrets attraktive symbolske og stilling består, på tvers av tid og sted.

I Tina Åmodts *Doris* (2018) spiller fyret rolle som kulisse og delvis scene for de kystferierende. Flere passasjer avslører at fyr er steder for både forestillinger og dagsutflukter, og inngår i en forlystelsesinfrastruktur langs kysten sammen med dyreparker og fuglefjell. Enkelte fyrs distinkte uttrykk har befestet seg i Doris' forhold til kyst-Norge: «Sletta, Jæren, Lista. Doris har alltid likt å passere de store fyrene, skotte bort på Lindesnes» (2018: 25). Fyrene er landskapsmarkører og har geografiske funksjoner, selv uten lys. Lindesnes fyr er den nest fremste turistdestinasjonen i Vest-Agder, og i egenskap av å være Norges sydligste punkt, er fyret også kjent for å være kjent.

Da yachten «Doris» ved en anledning styrer mot en øy, fungerer fyret som orienteringspunkt i konkret forstand. Doris ser «spydet stikke opp, et tretti meter høyt støpejernstårn med franskprodusert lykthus, det blåste like friskt da de i sin tid heiste det på plass, det er hun nesten sikker på at hun kan se i et syn» (sst. s. 93). Tar vi Doris' kjennskap på alvor, kan det se ut som at gjensynet med fyret aktiverer akkumulert kunnskap fra feriereisene langs kysten, som gjør det mulig å se for seg andre tider og andre arbeidsforhold. Det å få plassert jerntårnet og Fresnells lykt var en prestasjon og et alvorlig anliggende som kan antas å ha opptatt og berørt mange ledd. Passasjen illustrerer sider ved en utvikling som følger av turismen, som muliggjør kunnskap om forgangne praksiser og historiske forhold også for fremtidige generasjoner. Da yachten har lagt til kai, kommer også fyrets rene estetiske uttrykk til syne for Doris, «synet av det vakre, røde fyrtårnet oppe på haugen tiltaler henne, hun skjønner ikke helt hva det er [...]. Hun vil være nær det. Det ser så flott ut» (sst. s. 95). Tiltrekningen resonnerer den etablerte dragningen mot fyr, en fascinasjon for et særegent symbolsk uttrykk som stadig deles av flere. Men *hvorfor* det oppleves som attraktivt, er ikke umiddelbart tilgjengelig for den unge jenta; kanskje fordi opplevelsen best kan forstås ut fra fyret som en arketype i det kollektivt ubevisste.

En interessant vri – og utvikling – på fyret som en signalsentral, og som svarer på en annen og senmoderne side ved Doris' tiltrekning mot fyret, er at plasseringen på høyden tilbyr dekning for mobiltelefon. Dermed blir fyret også et sted for å *motta* signaler og en ny form for kommunikasjon, fremfor den avsenderfunksjonen som siden Pharos er forbundet med fyret:

Hun går nærmere fyret, helt nær det. Døren, som er varm av sola, virker for lav for det høyreiste bygget, Doris kommer til å tenke på *Alice i eventyrland* idet hun tar i håndtaket: Portalen er låst. Selvfølgelig er den det, hva hadde hun ventet seg, at hvem som helst kunne klatre opp på egenhånd? Faren for sabotasje, tenker hun, er for stor. Hun stiller seg ved fyret, løfter mobilen og sender beskjedene [...]. (sst. s. 117)

For Doris aktiveres fantasien av møtet med den stengte døren, slik at fyret kan være en potensiell transportør til en annen verden. Straks mer realistisk viser døren seg å være avlåst. Om ikke fullt ut ruin, så synes fyret å være uten bygningsmessig daglig tilsyn. Det antydes at fyret har vært bemannet tidligere, og fortelleren trekker opp tidslinjer som går langt tilbake for hva de forbipasserende far og datter har kjennskap til, til før fyret ble reist:

Roy Arne og Doris vet ikke at det har bodd folk her i nærmere tusen år. Folk rodde ut hit, hvor de fant rike fiskebanker og fruktbar jord, stille viker og en bakke hvor de etter hvert dro i land lik. Roy Arne og Doris aner ikke noe om hvordan kapellet gang på gang ble raidet av sjørøvere. At beboerne her tok imot jordmødre og forliste spanjoler og menn utsendt for å finne etterkommerne etter en kongelig tjenestepike som ifølge sagnet var blitt hastesendt hit med voksende mage. At de bodde i mørket helt til de på 1800-tallet tente den første fyrilden, hyret den første fyrvokteren, signaliserte til rådville sjømenn at de skulle styre unna.

Roy Arne og Doris har nok med sin egen tid. Men far og datter vet hvordan de skal bruke sjøen som tumleplass. De to vet hvordan de skal more seg. (sst. s. 104f)

Stedet hvor fyret nå befinner seg har lagvis med fortellinger, en palimpsest med stadige overskrivninger, hvor skisser, fragmenter, glimt fra et millennium kan skimtes og settes i ny sammenheng. Stedet har hatt vekselbruk mellom fiske og jordbruk, og dramatiske hendelser står i kontrast til tenåringens bekymringer for hvorvidt høyden som fyret står på er mottakelig for mobilsignal. Gjennom tusen år har stedet hatt forbipasserende i leia utenfor, på forskjellige fartøyer til ulike tider, fra en rekke steder og med et mangfold av ærend og oppdrag. Det kan være rimelig å lese passasjen som en oppmerksomhet overfor nærsynthet i anvendelsen av steder, uten å ta inn forbindelsene vi stiller oss i – og kommer til å stille fremtidige innskrivninger i forlengelsen av. Ut av dette kan vi forstå at andre tider også har hatt sine måter for nærsynthet

overfor sin egen tid, som stablet ovenpå hverandre til sammen utgjør en palimpsest det går an å nøste opp sporene fra de linjene som befinner seg lagvis under. Vår tids linje kan med James Elkins forstås som den «vinnende», en oppfatning som nok også har vært gjeldende og vil likeledes gjelde for senere generasjoner. Slik fortsetter innskrivingen av kystens palimpsest.

Fyret som mentalt landskap

Oddmund Hagens *Stemmer, steg* (2002) er den av Utmark-romanene som omhandler fyret på oppvekststedet, mer presist endringene fyret har gjennomgått; hvordan det engang var bosted for en familie og et arbeidssted, en base for kunnskap om værforhold, vannstand og kommunikasjon, til å bli et sted å rekreatere. Fortelleren reflekterer over fyrets endrede funksjon og hvordan det anvendes i nåtid. Han erindrer fra sin egen barndom på fyret, og drømmer om tilværelsen slik den var for generasjonene før ham. I egenskap av å ha en slik familiær tilknytning, er fremstillingene av fyret i romanen av en mer mental karakter enn de praktiske vi har sett over, fra fyrvokterne til dem som anvender fyret for andre formål. Her får toposen symbolkarakter i kraft av identitet og tilhørighet. Fortelleren er en kontemplerende, ikke *på* fyret, men *om*, og er innadventd på en annen måte enn de tilbaketrunkne Garman, Brodersen og Krafft.

Fortelleren kjører bort til fyret en kveld, og tar til å reflektere over endringene, vekselvis mellom nåtid, fremtid og fortid:

[...] Du svingar bortom fyret før du kryssar leia, ser at det er bygd ei flytebrygge nede ved naustet der det er trygt for vestavinden, men det er ingen som bur på fyret lenger, alt er automatisert, og bygningane er overtatt av noko som kallar seg Fyrets venner, entusiastar som vil halde plassen ved like, som skal male og reparere og stanse forfallet som har herja fritt i mange år, og ein dag vil sommargjestene innta plassen, leige rom i den gamle fyrbygningen og bli nokre dagar, alt er blitt turisme, alt er slakting av tid, også her på denne holmen i leia der morfar passa fyret dag og natt og lét tåkeluren ule når den tunge havskodda kom sigande, eller når snøfokket sto som ein vegg og stengte for all sikt. (2002: 43)

Den praksisen og kunnskapen som morfaren forestod og forvaltet, er nå flyttet over på automatisert teknologi. Og når plassen ikke har behov for menneskelig tilstedeværelse, overlates fyrstasjonen til seg selv og tilværelse av ruin, innen den rehabiliteres og tilbys som oppholdssted. I *Fyrtårnet* og *Til øya* var fyrene ledig ut fra tilfeldige og individuelle avtaler, mens her er det tilgjengelige fyret gjenstand for organisert, kollektiv restaurering. John R. Stilgoe har bemerket forskjellen mellom å *se* og *gjøre* for den senmoderne kystturisten, hvor

han på 1990-tallet hevdet at det er den første kategorien som er den foretrukne (1994: 407). Dette kan sies å ha endret seg noe i ettertid med nye former for rekreasjon, så som forekomsten av ulike former for opplevelsesturisme, og at denne formen for rekreasjon, å gjøre en innsats, kan være oppbyggende og gi mening, for individet i fellesskap som har tid å avse. Fortelleren uttrykker nøkternhet overfor innsatsen foreningen «Fyrets venner» legger ned, men uttrykker noe mer matt hvordan verdens største industri og dens ideologi finner innpass på morfarens arbeidsplass – om enn den restaurerende innsatsen også må forstås som et oppriktig ønske om å ta vare på et sted som på kort tid ble overlatt til å bli en samtidsruin.

Turismens utbredelse langs norskekysten er ikke kun en global dønning, men stammer også fra rikspolitiske strategier. At den frie tiden nå er så fri at den – med Hagens metafor –må «slaktes», peker mot at resultatet har hopet seg opp. Ferien som et sosialdemokratisk gode blir oppmagasinert tid som også må finne rom. Stranden ble ett sted å oppholde seg, gjennomgående et allment tilgjengelig rekreasjonssted, og etter hvert ble fyret ledig, om enn mer utilgjengelig og besværlig å nå og dermed kanskje mer eksklusivt.

Fortelleren reflekterer over hvordan fritid er blitt en ny næring på stedet:

[...] han som eig kroa og utleiehyttene og driv innanfor turistnæringa, Fiske & Fritid kallar han det det han lever av, liksom det går an å leve av fritid, men slik er det blitt på denne plassen der du voks opp og alle knoga livet av seg for å få det til å gå i hop, no lever dei på fritid, og kanskje er det eit framsteg, i alle fall er det betre enn før, så lenge det varer [...]. (2002: 44)

Fyret og leia er blitt til steder hvor de fastboende kan lage levebrød av andres frie tid, tilsynelatende et fysisk enklere utkomme enn hva generasjonene tidligere strevde for. Selv om morfarens arbeidsplass er i ferd med å bli et sted for turisme, er det ikke nostalgiske observasjoner og utfall fortelleren leverer. Snarere er det betraktninger om at forandringene kan bære med seg et gode, som kanskje holder liv i stedet, selv om det også innebærer at andre kommer tettere på steder med familiær tilknytning, som fortelleren bevarer i minner og egen erfaring. Videre kan vi tenke oss at når fyret nå blir tilgjengelig for flere, vil også atskillige etablere nye former for erfaringer og minner, og ta til seg kunnskap om fyret og dets fortidige leveformer, om enn det foregår i støpning av turisme fremfor autentisk praksis. Spennet mellom bruksmåtene minner om hvordan stedstilknytning er avhengig av en rekke tidsspesifikke faktorer – sosiale, teknologiske, politiske, økonomiske og ideologiske.

På en senere kveldsvandring kikker fortelleren ut mot fyret, og vi tas med bakover i tid, hvor det foldes ut en større historisk sosialitet:

[...] den jamne blinkinga liksom ein puls som pumpar raudt lys ut i mørkret, og det er ingen der ute på fyret lenger, ingen lenger som treng å tenne og slukke fyrlykta, dette er noko som skjer av seg sjølv, automatisk, og sikkert billegare enn før, da det var ein fyrvaktar og ein assistent på kvar ein fyrstasjon langs kysten, og du tenker på kva morfar ville sagt om dette, han som gjekk oppe gjennom nettene og passa lyset og tåkeluren, også den natta etter at han mista ein son der ute på fyret, gjorde han sin plikt mot lyset, han gjekk oppe heile natta og passa på at ingen andre skulle ende slik som onkel K gjorde det på veggen tilbake til båtstøa [...]. (sst. s. 75)

At fortellerens ene onkel, fyrvokterens sønn, druknet som en følge av levemåten på fyret forteller mye om hvordan fyret som hverdagspraksis og kystinventar dreier seg om et alvor langt unna den senere «slaktingen» av fri tid, hvor nidkjærhet og plikt overfor den kollektive tryggheten fyrvokteren var satt til å forvalte, hadde første prioritet. Innsatsen, livsstilen og med det tapet av sønnen var utslag av en tidsspesifikk levemåte og teknologi som noen tid senere var tatt opp i andre systemer, noe som kronotopisk minner om hvordan fyr-toposen preges til forskjellige tider. Her har én leveform satt spor som hentes frem i en senere litterær fremstilling. Godet med automatiseringen er at det fysiske strevet og ulykker minker, men fortelleren i *Til øya* virket verken lettet eller takknemlig for å slippe arbeidet. Snarere ble den ledige tiden krevende å fylle. Automatiseringen av fyrene minner om at den kunnen og teknisk ferdighet morfaren måtte erverve, besitte og utøve om tidevann, sikt og kommunikasjon, nå er overført til et system av nuller og enere, som igjen er et resultat av hvordan kunnskap flytter seg over i ny teknologi og nye vitensfelter, som på samme tid gjør at andre blir avleggs – og kan bli til samtidsruiner, innen de får nye funksjoner for andre formål.

Paul Alm forteller i 1944 om en hendelse som viser «den grenseløse pålitelighet, den ansvarsfølelse som uten unntagelse utvises fra all fyrbetjening kysten rundt» (1944: 135f). Episoden han sikter til var fra Flatholmen fyr utenfor Jæren, hvor en fyrvokter og hans to sønner kantret i båt, på vei hjem til fyret. Familiens døtre observerte dette fra fyret, og la ut i en pram for å søke etter de forliste, hvor de kun fant den ene broren:

Etter en slitsom rotørn i motvind fikk de broren opp i naustet, og her holdt de på i mange timer med opplivningsforsøk som endelig lyktes. Men følelsen av plikt og ansvar for fyrlyset var i den grad gått i blodet på disse småpikene at de under arbeidet med broren ikke glemte å tenne fyret til riktig tid, og heller ikke glemte de å passe det hele natten igjennom. Først neste dag kom det hjelp ut til dem. (sst.)

Episoden attesterer hvordan nidkjærhet og ansvarsfølelse fulgte med oppgaven som hvilte på fyrvokteren i å holde skip unna grunne og skjær, selv etter at familien har gjennomgått en tragedie. Hendelsen viser også hvordan kunnskap og ferdigheter vedrørende fyrdriften har tatt bo i barna, som evner å utvise handlekraft og rådsnarhet i situasjonen, isolert fra omverden. Alder blir mindre viktig i ekstra krevende situasjoner, og mobiliserer til samhandling mellom voksne og barn. Fyrbetjeningen var således å regne for en kollektiv enhet, et kystens ikke-kommersielle familieforetak.

Vi ser et liknende levesett i en drøm, hvor fortelleren i *Stemmer, steg* får besøk av onkelen O. Sammen drar de med båt over til fyret og tilbake til 1920, hvor fortelleren får se hvordan fyret var et hverdagens arbeidssted for familien. Etter å ha fortøyd båten, «gjekk de forbi naustet og oppover stien mot høgaste holmen der husa sto, fyrhuset, fjøs og uthus, du såg sauer som gjekk på beite, hørte kyr som rauta frå fjøset» (2002: 57f). Dette er levemåter, lyder og landskapsuttrykk som gir et tidsbilde av et stykke kyst-Norge for hundre år siden, med levende dyr for husholdningen, bilder av fyret fortelleren kun har hørt om, som er blitt en del av familiehistorien og som kan utfoldes og fremstilles i drømme. At fyret, dets uttrykk og historie er en del av fortelleren ses også på slutten av romanen, hvor han henger opp et maleri han har med seg: «det viser eit hus heilt nær, eit fyrtårn i det fjerne, det er eit enkelt bilde, ingen stor kunst eller noko, likevel vil du ha dette bildet her fordi det minner deg om ditt eige liv og ei slekt som du kjenner og aldri har kjent anna enn som diktning» (sst. s. 91). Det som ligger langt tilbake i tid kjenner han fortrinnsvis som overleverte historier og som kan gjenskapes i drømme, men han er også fortrolig med stedet fra sin egen barndom. Det ser vi når han minnes hvordan tåkeluren virket på ham, og leseren får se at ikke alt var bedre i gamle dager:

Du minnest tåkeluren mens den enno var i bruk da du var liten og redd og låg i senga di og hørte på denne ulinga gjennom nettene, båtane som svarte med sine ul og fylte leia med rop og svar slik at det var trygt å passere, men du minnest ingen tryggleik i denne ulinga, for deg var desse ropa gjennom nettene fylte av ei forferdeleg einsemd, ei slags sorg, tenkte du, og du tenkte at det var dei store dyra i havet som kom opp frå botnen og gjekk i land på kvar sin holme, kvart sit skjer og sat der og ropte til kvarandre i ein kode og eit språk som berre dei kunne tyde og forstå, nesten som utklipp frå bildebøker var det, og sånt du fann i oppslagsverk, underlege dyr som levde i havet, i mørkret på djupet, og dette skremte deg da du var liten, alt dette mørkret i havet, alt dette mørkret i natta, alle lydane som var der, og ingen som kunne forklare anna enn at slik var det, det er mange lydar i mørkret. (sst. s. 43f)

Barnets fragmenterte oppbygning av verden er et puslespill, med brikker det er besværlig å sammenstille. I tillegg er den nattlige kakofonien vanskelig å dechiffrere. For båtene som ikke kunne se lyset, var luren et tryggende varsel, men for barnet skapte kommunikasjonen til sjøs utrygghet, og ytterligere når de legges i gapet på forestilte dyr fra havet. Kystens lyder ruller ut fra hvilke teknologier som er aktive til ulike tider, i én tid tåkelur, i en annen helikopterrotorer. I den forbindelse er det å bemerke assosiasjonene til gjentakende, skiftende bevegelige lysinventar ved kysten, som fortelleren grunner over etter å ha tatt fyret i øyesyn:

Du blir ståande ei stund og sjå utover leia og den blanke sjøen, fylt av lysrefleksar frå lampene som brenn på andre sida, den opplyste hurtigbåtterminalen og veglysa frå terminalen og vidare bortetter strendene til der dei sluttar og mørkret overtar, du ser billys og lysa frå ein båt i det fjerne, og på den andre sida av fjorden heilt ut mot leia ser du lyshavet og avbrenningsflammen på gassterminalen, den som blei bygd for å hente i land gassen frå oljefelta langt ute i havet [...]. (sst. s. 76)

Assosiasjonene fra fyrlyset panoreres over til de ulike lysene som sjøens overflater setter i sirkulasjon, og som i *Fyrtårnet* forbindes også her fyr til nordsjøanlegg. Lyset fra én samtidsruin, fyret, trekkes over i en potensiell annen, et oljefelt som lyser, og som også allerede har fått og trolig vil få andre funksjoner i fremtiden.

Oppsummerende

Etter to hundre år som en moderne litterær topos, fortsetter fyr å ha symbolske og attraktive kvaliteter. Det kan sies å henge sammen med forestillinger som knyttes til fyret gjennom fortellinger, historie og visuelle ruving i landskap. I én tid er fyret et sted å bo, utfolde og fremstille én form for livsstil, senere andre former for livsstil, slik forfatteren kan søke seg vekk fra det som er blitt fyrets kontrast, byen og samfunnet. Som kronotoper bidrar fyrene til å organisere hendelser og handlinger, og etablerer kontraster. Fyret er og utvikles som et annet sted, men kommer senere til å anta en annen form for særegenhet når fyret ikke lenger er en del av hverdagens infrastruktur, men et sted å spille ut den frie tid. Kronotop-begrepet tydeliggjør hvordan og med hvilke egenskaper fyret fremstilles til bestemte tider, sosiale som teknologiske. Fyrene er fremstilt som tiltrekkende, som steder å strekke seg mot for en eller annen form for selvrealisering. Fyrstasjonene befinner seg som oftest på utilgjengelige steder, noe som ikke har vært til hinder for deres appell. Lengselen er en konstant i fyr-toposen, om enn motivene og årsakene varierer.

Etter avbemanningen har fyrene fremdeles symbolkarakter og representerer utopier som søkes realisert. Theodor W. Adornos ideologikritiske uttrykk fra slutten av 1960-tallet peker på hvordan 'naturen 2.0' er en mulig merkelapp for denne nye formen for «naturopplevelse», hvor det bemerkes at «det er neppe noe tilbake av den i den organiserte turisme. Å føle naturen, ikke minst dens stillhet, er blitt et sjeldent privilegium og dermed igjen noe kommersielt profitabelt» (1998: 127). Stillhet, autentisitet og frihet fra andre mennesker er blitt omsettbare valuta, også langs norskekysten. Et oppdatert supplement til Adorno kan være en vurdering av fyret som en «sosiale medier-vennlig» utfartsdestinasjon. Det kreves en anstrengelse av den tilreisende, som samtidig kan oppnå anerkjennelse ved å spre feriebildene på nettet. En fyr-ferie kan slik fremstilles som noe ytterliggående i dobbel forstand, som noe unikt, i ytterkanten av kystlinjen. Den kan være en monetær utgift, men som betaler tilbake i form av renter på sosial kapital.

Med toposens traderende kvalitet og kronotopens funksjon av å fremstille utsnitt av bestemte tider, kan vi tillate oss å spekulere i hvordan det litterære fyret eller i det hele tatt kystens ytterste skanser vil fremstilles i en fremtid. En påstand vi kan sementere, er at de som bygget fyrene langs norskekysten for drøye hundre og femti år siden, neppe forutså hvilke funksjoner fyrene ville få foruten å varsle om grunner og skjær. Her kan det minnes om hvordan offshoreinstallasjonene har blitt kystens *nye* ytterpunkter, etter fyrene. I 2018 stilte avisen *The Times* et tangerende spørsmål: Hvordan fjerne 342 000 tonn med plattform-betongsøyler fra bunnen av Nordsjøen? Det bemerkes at spørsmålet ikke synes å ha bekymret dem som designet og bygget installasjonene på 1970-tallet – trolig i likhet med dem som tegnet og reiste fyrene langs norskekysten; dette er bekymringer og perspektiver av ny dato.

Søyler fra det nedlagte Friggfeltet, delt mellom norsk og britisk sokkel, har fått løyve til å stå igjen. På den tiden søylene har stått, er det etablert økosystemer med koraller som vanskelig trives annetsteds, noe som medfører at søylene neppe vil fjernes.¹⁶ I dag ser disse samtidsruinene forlatt ut, som hovne, nakne båtpåler, men utgjør et fortettet stykke næringslivshistorie. Friggfeltet er vurdert som et industriminne, hvor det også er utarbeidet en kulturminneplan. Vil det også innebære «vern gjennom bruk»? Med topos- og kronotopbegrepene kan et tankeeksperiment være at plattformene kan foresveves som et ytterste sted for stillhet unna andre turister, en videre variant av dagens fyr-ferie. En slik praksis har likheter til den topos Roland Barthes undersøkte som «anakoreten», en eremitt som reduserer sin kontakt med verden og trekker seg tilbake til ørkenen. Barthes mener praksisen tiltar i Egypt på 300-tallet og er en tidlig form for organisering av et munkevesen. Det er en praksis for den som

¹⁶ «The last storm is building for oil and the North Sea». *The Times*, 10. September 2018, s. 38f

søker seg til et isolert, hemmelig eller avsidesliggende sted, og er en måte å distansere seg fra verden (2013: 24f). Den tilbaketrukne er en topos med variasjoner som er preget av Montaigne, over romanpersoner som Robinson Crusoe til Richard Garman og Albert Krafft. 1700-år etter ørken-anakoreten er jordkloden trangere, og havet kan tenkes å tilby åpninger og nye former for oaser, denne gang i en annen slags ørken. Men med stigende havnivå kan søylene også bli stående igjen på åpent hav som samtidige og fremtidige ruiner, og som må innskriveres på kart og i posisjoneringssystemer for å forhindre forlis. Med lys på vil søylene være nye former for navigasjonspeilere eller fyr, en både konkret og symbolsk påminnelse om menneskelig tilstedeværelse for et gitt tidsrom, som skubbet på kystlinjen og gjorde den ytterligere fragmentert, en ny form for skjærgård.

Naustet

Nu kom allerede Svend vekters store
nye skip skummende innover vågen for
et spreng av seil. Vi stod alle nede ved
Hartvigsens naust og så på.¹⁷

– Knut Hamsun

Naustet har en rekke litterære funksjoner: Det er et sted for oppbevaring av båter, fiskeutstyr og annet marint geråd, det er et sted å samles ved ankomst eller utfart og det er et sted som bevarer materielle gjenstander og deres sensoriske kvaliteter, så som patina og lukter, og som dermed blir en del av forestillingene om det som har vært. I Olav Duuns *I eventyre* (1921) forundres unggutten Odin over aktiviteten som har foregått i naustet, all den stilltiende forgangne fortiden, som han like fullt danner seg forestillinger om: «Her måtte ha gått for seg einkvart ein gong i tida, det låg her og tagde enno og var ikkje oppgjort» (1989: 536). Vurderingen kan rubriseres innunder det Tim Ingold har begrepsliggjort som *taskscape* – hvordan vi sanser mønstre i fortidens yrkesliv og de aktiviteter som har preget et sted (1993: 162). I og over flere perioder har gjøremål og virksomhet skrevet seg fysisk inn i og ved naustet, etterlatt spor, og dermed skapt et preg som varer ved, selv om praksisene er faset ut eller er utilgjengelige. Hva et naust var for dem som en gang hadde sin daglige dont med å trekke ut båt, møtes, vedlikeholde redskaper, bote garn og annet forefallende arbeid, innebar en annen forståelse av naustet enn den som gjerne er gjengs i dag. Det innebærer at naustet er en kronotop, et sted hvor romanhandling kan peke mot forgangen tid, men spilles ut i nåtid, og slik virker flere lag av tid og de hendelser som knytter ett sted til forskjellige tider, samtidig. Mikhail Bakhtin peker på hvordan slike konkrete kronotoper kan ha karakter av noe «museumsagtig og noget antikveret karakter», eller «at de rumlige og tidsmessige rækker krydser hinanden, og stedet, hvor sporene af tidens gang fortættes i rummet» (2006: 164f). Kronotop-begrepet som analytisk inngang bistår med å identifisere naustets ulike funksjoner, om det er et sted for båter

¹⁷ Rosa, 1908 (2007: 339)

og tilknyttet marin virksomhet, eller steder for den frie tidens gjøremål. Samtidig er naustet i egenskap av å være en kystens selvfølgelige og dermed ofte anonyme bestanddel også et eksempel på en topos. Det bærer med seg opparbeidingen av hva som har preget naustet til ulike tider, samtidig som det stadig antar nye anvendelsesområder. Naustet endrer seg, men beholder også faste trekk.

Innledningsvis i dette kapitlet skal vi se noen karakteristikk og kjennetegn ved naustet, samt en vurdering fra forvaltningshold om hvordan naustene i dag kan kalles utrydningstruet. Deretter skal vi undersøke tre topoi som viser hvordan naustet både har hatt sammenfallende, overlappende og forskjellige funksjoner, tre varianter som preger hvordan naustet som topos utvikler seg. De er sortert under 'naustet som arbeidssted', 'naustet som fritidssted' og 'naustet som heterotopi'. Vi starter med å undersøke naustet som et arbeidssted og rorbua som et oppholdssted ved sesongfiske, et bygg som senere får andre funksjoner. Romanempirien for dette avsnittet er Jonas Lies *Gaa paa!*, Kåre Fastings *Havet ga* og Johan Bojers *Den siste viking*. Deretter undersøkes naustet som et sted for den frie tid, hvor naustet utgjør et bindeledd til fortidige generasjoner, stedsidentitet og minner, og kan sies å skrives i forlengelsen av idyllens kronotop. Denne havner i konflikt med refunksjonalisering av naust til hytter med tiltakende bygging i vannkanten. Her utgjør Oddmund Hagens romaner *Utmark* og *Vinterbarn* det primære materialet, sammen med en rapport fra Sivilombudsmannen som tar for seg dispensasjoner for bygging i strandsonen. Den siste topos undersøker hvordan naustet er et liminalt sted og antar karakter av heterotopi; også her er naustet et sted for den frie tid, men på en annen måte, ved å være et skjulested og et sted for utforskning, som en nattside til den arbeidspraksisen som tilhører naustet på dagtid. Her undersøkes hvordan et naust ligger til rette for lek og for aktiviteter som best foregår på utsiden av de øvrige av hverdagens regulerende rammer. Innganger til å undersøke denne topos er Lies *Gaa paa!*, Fastings *Havet ga* og Jon Fosses *Naustet*.

Naustet. Etymologi, karakteristikk og funksjoner

Etymologisk kjennes naust som en sammensetning av de norrøne 'nava' og 'sta'. Det er opprinnelig et sted hvor båten står, men naust har senere også fått andre funksjoner. Også kjent som 'båthus', 'sjøbu' eller et større 'sjøhus', er naustet et byggverk som er ment å gi ly for sjøfartøy i og utenfor brukssesong; primært for båter, men også som et sted for agning og bøting, som redskapsbod og et oppbevaringssted for remedier som garn, blåser og ankre, og til senere tids bruk tilknyttet fritid, slik som vannski, padlebrett og vannscooter.

Naustet kan i stor grad sies å ha beveget seg fra å være et sted tilknyttet arbeid, fiske og redskapsoppbevaring, til også å være et sted for å utspille ulike former for fritid i rustikke miljøer, hvor fortidens foretakende ligger igjen i beliggenhet, byggeskikk og i lukten av tjære, rust, treverk og bark. Naustet kan kanskje sies å være det stedet som forener flest av kystens komponenter i ett miljø og det er gjerne kulisser eller danner et møtested, enten båter skal legges til eller trekkes ut.

Landingsstedet mellom vann og naust kalles 'steinvorr', 'stø' eller 'båstø'. Det er blitt fremsatt en påstand om at «Gjennom tidene har en stø vært viktigere enn mange er klar over. Uten stø hadde det ikke vært mulig å sette ut båt. Uten båt hadde det ikke vært mulig å livberge seg langs kysten» (Hansen 2018: 17). Det indikerer at uten stø ville hverdagen langs kysten og kystkulturen, utfoldet seg annerledes. Oftest beliggende i fjæra, ved stranden eller på et svaberg, utgjør naust med lunner og båstø et gjenkjennelig og alminnelig element ved kysten, så hverdagslig og utenfor det som setter spor eller rekorder, at de fra forvaltningshold nå vurderes som en utrydningstruet bygningskategori. Riksantikvar Jørn Holme har fremhevet at en viktig del av norsk kulturarv er på vei til å forsvinne ved at naustene blir stadig færre, og han bemerker at litteraturen om naust er sparsom:

Undersøkelser har vist at naust, sjøhus og salteboder er den bygningsgruppen som vi mister flest av, en tapsprosent høyere enn for stabbur og fjøs. Som med bygningene i landbruket, har også naustene i stor grad mistet sin opprinnelige funksjon, og mange står nå tomme og ute av bruk. [...] Naust og sjøhus har vært – og er fortsatt i mange kommuner – forholdsvis vanlige, og skulle ett rives merkes det knapt. Naustene og sjøhusene inngikk heller ikke i den kanoniserte fortelling om nasjonen Norge, og ble heller ikke tegnet av kjente arkitekter. Sjeldent har de vært åsted for viktige historiske hendelser eller fødested for kjente personer. (i Hansen 2018: 7)

Holme kontrasterer naustene til innlandets bebyggelse, og identifiserer manglende oppmerksomhet rettet mot kystkulturen. I tillegg legger vi merke til at han fremhever hvordan hverdagsligheten i bruksområdet gjør naustene anonyme og lite bemerkelsesverdige i overleverte fortellinger. Kanskje er det naustets karakter av alminnelig og selvsagt inventar ved kysten og i kystkulturen at naust ikke ble portrettert på noen av pengesedlene fra Norges bank. Slik kan naustene kalles kyslitteraturens bi-personer, i bakgrunnen av skip, fyrtårn og viktige hendelser. Ikke desto mindre har romanen artikulert flere av naustets funksjoner, som topoi og kronotoper, og med det til hvilke ulike formål naustene er anvendt, hvordan de utgjør steder for en rekke aktiviteter, samt hvordan naust søkes anvendt for nye formål.

At naustene mister sin opprinnelige funksjon, skyldes en rekke årsaker: Fraflytting fra mindre kystsamfunn hvor båter har vært anvendelig hverdagsinventar og hvor veiutbygging overtar, er én, for med det blir det mindre bruk for kystveien eller båt for småskala-fiske. Andre årsaker er at båter for fiske er blitt større, er av plast og tåler å ligge ute, eller at båtene fordrer en annen form for landingsplass. Når naust på mindre og kanskje fraflyttede steder blir til gallerier, kafeer og utsalgsplasser for korte sesonger, kan det ses på som bidrag til bevaring, men også som prioritering av en annen økonomi som opprettholdes av turisme og ferierende. Således blir økonomier over i hverandre, monetære som estetiske og historiske, hvor kunnskap om forgangne praksiser og levemåter har potensiale for å overleveres, om enn bruksområdet endres. Men bruksendringer omfatter også andre former for omreguleringer, noe vi skal se er et samtidig forvaltningsanliggende og et emne for forhandling i kystromanen.

Naustet som arbeidssted

Det er lite fiskeri i den norske realistiske romanen. Jonas Lies *Gaa paa!* (1882) er ett unntak, skrevet innen Lie melder overgang til det moderne gjennombrudd. På reisen langs norskekysten Lie foretok i 1871, iakttok han ved selvsyn omfattende og hektisk håndtering av sildefangst. Dette har gjort inntrykk og ble en kunstnerisk ressurs. I *Gaa paa!* har den voksne Rejer Jansen Juhl gjort det godt som sildefisker, han driver flere notbruk og har fått økenavnet 'Sildekongen'. Naustene han har fått oppført vitner om velstand:

De stod nede i Stranden hver paa sin Side af den lange Brygge. Den ene indeholdt Garn og Noter, der hang ned som Vægge oppe fra Røstet, og i den anden, et Salteri, stod Baad op i Baad, – den mindre i den større, som Skaal sættes i Skaal.

Dernede herskede stor Travlhed. Folkene eftersaa og prøvede allehaande Varp, Drægger og Trosser, der skulde bruges nu paa Vinterfisket og bringes ned i de endnu kun halvt udrustede Baade, som laa i Række ved Bryggen. (1920d: 484)

Naustene utgjør deler av et større marint miljø og gjør nytte for tørking og oppbevaring av ulike fiskeredskaper, for konservering og foredling, og for å kunne stable båter. Salteboden gjør nytte som lager utenfor sesongen, men når båtene er tatt ut og kommer tilbake med sild, gjøres den om til et sted for hektisk aktivitet for å få preservert fangsten. Naustene i strandkanten fungerer samlende og rammer inn et levende stedsmiljø. Her forberedes og klargjøres nitid sesongens utfart. Således er naustet en plot-fungerende kronotop, og som videre viser en tidsbestemt anvendelse av naustet. Som topos preges naustet av disse aktivitetene, som blir med til senere

og annen bruk, om enn det blir som taskescape eller gjenlagte remedier, og bidrar til nausttoposens retoriske funksjon.

I Kåre Fastings *Havet ga* (1935) opptrer naustet hyppig. Tidlig blir den unge Mikkel bedt av faren om å ta hånd om det hjemlige mens han er ute på fiske: «Siste dagen ga han Mikkel beskjed om å ta folk i arbeid til å bøte not om det ble nødvendig. Han fikk også ta seg en tur sør til Algerøy og barke avkastnoten [...]. Det var hans alt omkring ham. Sjøhusene med den sterke lukten av bark og tjære» (1950: 39). Unggutten blir tidlig fortrolig med naustet og selvstendig med konservering og reparasjon av utstyr. I den stille sommerdagen klyver Mikkel «opp på sjøhusloftet. Fant fram not og tråd og ga seg til å bøte» (sst. s. 40). I egenskap av de teknologier redskapene vitner og gir viten om, er naustet et sted for å lære og utvikle ferdigheter; teknisk, men også sosialt, i det Mikkel også må lære seg å delegere arbeid, som er vel så viktige forhold i arbeidet som skipper på en fiskeskøyte. Som kronotop fortetter naustet fremvisningen av fiskeriets praksiser, og synliggjør naustets materielle realitet og karakter av taskescape.

Som voksen fisker avlegger Mikkel visitt hos sin onkel og yrkesfelle Peder for å gjøre opp lån og notpart.

De tok seg en tur rundt på sjøhusene og så på redskap til vinterfisket. Der var i overflod av alle ting, til all slags bruk. De store landnøtene, smånøter til forskjellig bruk, avkastnøter, laksenøter og garn for alle ting. Svære kveiler med tau.

– Redskap måtte en ha, forklarte Peder. Hadde en nok av det og eide det selv, var en alltid berget, det kunne ikke slå feil. (sst. s. 100)

Bryggemiljøet fremviser et velassortert utvalg redskaper, et maritimt utstillingsvindu, som for fiskeren fordrer et romslig naust for oppbevaring og vedlikehold, men også selvstendighet som fisker. Mangfoldet av redskaper peker mot de ferdighetene og kunnskapen som knytter fiskeren til naustet, men også den økonomiske investeringen de selvstendige fiskerne måtte påberegne, innen enkelte ervervet tryggere økonomiske rammer ved hjelp av rederier. I to livsstadier har naustet funksjon av å bekrefte Mikkels virke som fisker, og insisterer på viktigheten av dette marine stedet; det utgjør en fast stasjon i et livsløp som det stadig vendes tilbake til, og blir topos-inventar for oppbyggingen av fiskeromanen.

Vi flytter oss nordover. Innen båtlaget i Johan Bojers *Den siste viking* (1921) setter kursen mot Lofoten, omlastes alle slags nødvendigheter i båten, og naustet blir et samlingspunkt: «'Kobben' lå ved naustet nedafor Myran, lang og tung, og de fikk de forunderligste ting ombord, garn i tønner, mat i tønner, heimebrygga øl i tønner, syre i ei tønne til å blande suppa og til bleng, en oljedunk til lampe i rorbua, kister, kasser og skinnfeller»

(1977: 36). Matlageret, lampeolje og skinn å varme seg på peker mot at Kristaver Myran har erfaringer om kulde og mørke fra Lofoten og dermed kunnskap om hva det er nødvendig å pakke med for ferden nordover. Her fungerer naustet som kulisser. Båten og utrustningen laget pakker med seg, er i forgrunnen, men naustet utgjør ikke desto mindre et sted å samles.

Fremme i Lofoten er sjøhuset 'rorbua', en vesentlig del av og en forutsetning for oppholdet. Rorbua er et sted for hvile mellom arbeidsslagene, ikke en lagringsplass for båt og redskaper, men et bygg som gir husly i sesongværene fiskerne holder til i. Det fortelles i romanen at det teller mer enn tretti fiskevær omkring på Lofotøyene. I været hvor Myrans menn skal bo, lå det bortover bergene «flere hundre små rorbuer med torvtak på» (sst. s. 65). Til sammen forstår vi at et tusentalls rorbuer ganske så brått fylles med aktivitet for sesongen. Rorbue fungerer samlende, og som midlertidige hjem gjør ankomsten været til et *levende* vær. Så snart laget er fremme, avhentes nøkkelen til rorbua på stedets krambu, og det anes en innarbeidet avtale mellom væreier og høvedsmann. Dette er en praksis med bakgrunn i lover og forordninger tilbake til slutten av 1700-tallet, hvor tilgang til fiske på sjøen ble knyttet til leie av rorbu, og hvor værverten fikk en sentral rolle overfor fiskene (Fulsås 2003: 70).

Arkeologiske undersøkelser gir historisk dybde til Bojers romantittel og til relasjonen mellom fisker og væreier. Naust i Lofoten ble periodevis benyttet som bolig og som rorbuer på vinterfiske under storfisken allerede før middelalderen. I en av sagaene i *Morkinskinna* reiser kong Øystein (1103–23) *fiskimannavist* (fiskemannshytter) til fiskerne på Lofoten, og er den tidligste kilden til at en grunneier bygget rorbuer for utleie (Kolle 2014a: 139, 191ff). For Myrans lag er rorbua et hjem for en tid, et sted å samles for å sove, hvile, bote garn, tilberede mat og spise, drikke en støyt, oppbevare husgeråd og pargas, tørke vått tøy, skrive brev hjem og for å vente på gunstige værforhold for å kunne dra ut på sjøen. Laget kommer frem til rorbua som har stått tom i et snaut år, så det må en innsats til innen bua er levelig og tømt for snø og spindeltev: «Golvet var ellers svart, det lukta av fisk, av skinnfeller, av mugg. I dette rommet skulle de to båtlaga, tolv mann i alt, ha heimen sin i vinter. Her var iskaldt som i et naust» (1977: 62). Med lukter, temperaturer og ringe renslighet, er assosiasjonen til naustet nær å påkalle. Med ett blir det tydelig hvorfor Kristaver sørget for å pakke med lampeolje for lys og skinn til å varme seg med.

Som topos er rorbua her et fellesskapets sted, og har en liknende kronotopisk funksjon som den vi så i Lies *Gaa paa!* i det handlingen konsentreres om rorbua, som blir en variant av et primitivt bygg ved vannet. Men det skiller seg fra naustet i egenskap av å etableres som et felles hjem gjennom kollektiv innsats. Rorbua er en scene for hverdagsliv, men en annen sorts hverdagslighet enn den hjemlige. Den fremstår som tilpasset sesongen, og med utvidet

funksjonalitet som midlertidig husvære. Rorbua er helt essensiell for oppholdet, men funksjonen kan kalles sekundær, etter reisens primære hensikt som er fisket. Men uten rorbu, et sted å vente og hvile, intet lofotfiske.

Ytterligere beskjedent blir huslyet når storfisket uteblir, og Kristaver Myrans lag må forflytte seg. De kommer seg til Trollfjorden og har makeløs fangst, men etter hvert melder behovet seg for hvile. «Til land! Ja, men først nå fikk de syn for det at strendene var øde. Det lå noen få gårder en mils veg inn i fjorden. [...] Inga rorbu å ty til, ikke et uthus, ikke et naust engang» (sst. s. 159). Nok en gang opptrer naust i sammenheng med overnatting, men sist; det er innarbeidet at naust ikke et foretrukket sted for søvn. Mens enkelte av fiskerlagene lager losjement av snø, stiller Myrans lag opp fire årer og trekker båtseglet over. Med presenning som gulv og mennene innpakket i skinnfeller, gir det skjermende ly for den første natten. Men allerede dagen etter er driftige kjøpmenn på plass med planker for salg, slik at flere lag får reist noe mer provisorisk husvære. Disse blir for en stund et uttrykk for aktivitet ved kysten, et uttrykk som blir værende igjen når lagene seiler av sted etter at fisket er over: «Og langs de døde strendene kan en se ei plankebu her og der som karene ikke hadde umaka seg med å ta ombord» (sst. s. 182). Hvor lenge blir de provisoriske buene stående? Dersom fisket slår til i Trollfjorden også de påfølgende årene, vil de trolig vise seg kjærkomne – de kan således komme til å tas i bruk over flere sesonger og bli en regulær stasjon eller utvikles ytterligere i værhenseende. Dersom det ikke skjer og det går et stykke tid, kan det imidlertid tenkes at buene som for en kort tid preger landskapets «vinnende linje», for å si det med James Elkins, forvitrer, spres, og på den måten sedimenteres inn i kulturlandskapet, som én linje under nye.

Kort tid etter Myrans lag har vært på Lofoten i 1890 kom rorbueene til å tape funksjon av å tjene fiskerne. Større og industrialiserte fiskebåter med damp og lugar tar over for det rodde fisket, båter som kan oppholde seg lenger til havs, både i tid og rom. Dermed endret behovet for rorbuer seg på et relativt kort tidsrom i overgangen fra rodd fiske til damp og motor, og ble til overs. Og når den nye maskinflåten vant innpass, skiltes fangstleddet fra fiskeværet, og det oppstod en ny sosial og økonomisk infrastruktur som kom til å prege værene. Flåten kunne uanfektet operere til sjøs uten å måtte søke daglig landkjenning. Som arbeidssteder blir rorbueene dermed stående som uttrykk for en fortidig arbeidsform og i fortellingene om kyst-Norge, men da turisme og fritid kom til og utbredtes som næring, stod mange rorbuer og naust gunstig ledige for å tas i bruk på ny, denne gang som en estetisk og sanselig ramme for utleievirksomhet (Kolle 2014c: 602). Utleie på en ny måte, kan det legges til, fra utleie i fiskesesongen til utleie i fritidssesongene. Naust og rorbuer som et arbeidets sted er en topos som har bestemte praksiser knyttet til seg, som kronotop gjør naust og rorbuer som

arbeidssteder oppmerksom på gitte tiders anvendelser og de sosiale forutsetninger de står i forbindelse med. I dag er rorbua et arbeidssted, fortrinnsvis for den som administrerer utleie, det vil si at det har en sekundær funksjon overfor den primære, som er rekreasjon. Slik sett kom rorbua til å anta motsatt funksjon av den Myrans lag brukte bua for, hvor arbeid var det primære og hvile det sekundære.

Naustet som fritidssted

Tanken om generasjonsoverlevering på ett sted relaterer Mikhail Bakhtin til den antikke epikkens «idyll»-kronotop og heri «familieidyllen». Her er hjemstedet og den omkringliggende naturen viktig gjennom flere slektsledd, en hovedretning som kom til å prege den senere hjemstavns- og familieromanen:

Det idylliske liv og dets begivenheder er uadskillelige fra denne konkrete krog i rummet, hvor forældre og bedsteforældre levede, og hvor børn og børnebørn vil leve. [...] I idyllen er enheden mellem generationernes liv (mellem menneskenes liv i det hele taget) essentielt bestemt af *stedets enhed*, af slægtslivets århundregamle tilknytning til et bestemt sted, som dette liv og alle begivenheder i det ikke er adskilt fra. (2006: 144ff)

Idyllen utgjør det konkrete stedet som forbinder slektens ledd, fortid, nåtid og fremtid, og som er konstant og uberørt av historiske hendelser utenfra, et fast og trygt sted. Idyll-kronotopen og det gode stedet Ernst Robert Curtius identifiserte som toposen *locus amoenus*, har antikke og pastorale forelegg. Curtius peker på at det gode stedet fremstilles med ulike naturkomponenter, men et poeng er at *locus amoenus* utgjorde frem til 1500-tallet naturfremstillinger overhodet (2013: 195). I senere tid kan denne toposen avleses i en rekke fremstillinger i romanhistorien, for eksempel som steder som oppleves som gode, frie og romslige, motsatt den etter hvert fremvoksende industrialiserte og tettbeboede storbyen. Det Bakhtin kaller *idyll* og Curtius *locus amoenus* er fremdeles virksomme kronotoper og topos, som identifiserer steder som bestemte tider knytter an til forestillingen om og erfaringen av gode steder, enten de er øyenskjønne, befinner seg løsrevet fra arbeid, eller betraktes som et godt sted gjennom generasjoner og den gode opplevelsen det erfares å stå i en lengre forbindelse.

I Oddmund Hagens *Utmark*-trilogi har hjemstedet og naustet vært overlevert i familien, og er tenkt å bli det også for videre generasjoner. To av romanene viser hvordan det forhandles om naust-toposen, i det naustet og naturen rundt endrer karakter med ankomsten av en ny tids stedsbruk. Fra den første romanen, *Utmark* (1996), til den siste, *Vinterbarn* (2007), kan det identifiseres en funksjonsforskyvning og bruksendring. I romanene er naustet et sted som

fasiliterer fritid på to nivåer: For den som har tilhørighet og eierskap til eget naust, og videre for den nye formen for rekreasjon og turisme som er i ferd med å etableres som en ny næring. Det legger til rette for ulike interesser for anvendelse av stedet og bruken av naustet, og gir bud på en konflikt om hva et naust som står fra en annen tid skal være under påtrykk fra fritidsidealenes nyankomne estetikk. I hovedsak *Vinterbarn* gir innblikk i hvordan naustet som topos preges av endringer i oppfatninger av bruksområde tilknyttet fritid, men også sider ved den nye tidsåndens manglende forståelse av generasjonsoverleveringens tidsdimensjoner.

I *Utmark* er naustet en del av det landskapet som fortelleren innregner når han er tilbake på oppvekststedet: «gå ut ein tur, gå i fjæra eller utover langs stranda der du alltid går, denne faste turen når du er her, nedom naustet» (1996: 32). Naustet er en rekvisitt, et inventar i kystlandskapet. Senere inviteres fortelleren av naboen med på fisketur. På fire garn får de tre torsk, så «det er inga vits i å greie garn og sette dei på nytt» (sst. s. 46). I stedet for runder de av den resultatfattige fisketuren med naustet som opplagt stoppested: «kjører innom støa på yttersida, lempar i land garn og ber dei opp i naustet før de kjører rundt neset og legg båten i marinaen» (sst.). Hvorvidt naustet her anvendes for vinterlagring av båten fortelles ikke, men for nå gjør det primært nytte for seg som oppbevaringsplass for fiskeredskapen, og støa er stedet å lande båten.

‘Marina’ forstår vi ikke er et opprinnelig norsk ord, men har kommet til å ta bo i norsk språk og erfaringsverden. Ordet stammer fra det latinske ‘mare’, hav. Dermed blir en marina et sted som hører til et område ved kysten, et sted som befatter seg med maritime anliggender. På den siste halvdel av 1950-tallet økte antallet fritidsbåter, og marina ble et internasjonalt navn på serviceanlegg i småbåthavner. Ordet markerer det tiltakende behovet for vedlikehold, lagring og salg av ulike remedier. Med fremmedlandsk klang blir det også en estetisk markør for fritidskultur. For den rekreerende blir marinaen et sted for otium, den frie selvbestemte aktivitet, ikke for dagligstrevet. På den annen side blir marinaen et nytt sted for hverdagsstrev for dem som kom til å utvikle slike steder som arbeidsplass, og for en ny tids form for kollektivitet, et nytt samlingssted, enten det er for å ta opp båt for service, for vinterlagring, eller som et sosialt sted for å spise en iskrem ved vannet.

Etter *Utmark* har kyststedet utvidet sine turisttilbud, og i strandkanten har utbyggingen tatt til. Frekvensen av aktivitet fra tilreisende har økt, og i *Vinterbarn* er fortelleren tydeligere når han uttrykker i hvilken grad endringene påvirker ham. I *Utmark* utviste han ambivalens, målbar en overbærende innstilling og hadde en viss forståelse for det spennet som stedet stod imellom, som var å holde på landbruket eller utvikle og tilrettelegge for turisme. Det siste vant frem, og med utbygging og fremmed næring fulgte vulgaritet med på lasset. Da fortelleren

ankommer huset sitt i *Vinterbarn*, har en hytteutbygger tatt for seg å skifte lås, og satt i arbeid to estiske snekkere fordi han regnet med at huset etter hvert skulle selges. Primærnæringens etterfølger brer om seg med lovbrudd, fornærmelser og omdannelser av landskapet. De som kommer utenbys fra, har med seg tempo, innstilling og agenda som på ingen måte kommer fortellerens i møte:

[...] dei kjører på og kjører over kva det måtte vere, heilt til dei blir stoppa reint fysisk, får inndratt lappen, blir meldt til politiet, får ei rettssak på nakken, [...] og likevel har dei ikkje skjønt noko som helst, for bota rammar dei inn og henger på veggen så alle kan sjå at her er det ein som ikkje lar seg stanse av tullete lover og byråkratisk regelverk [...]. (2007: 16f)

Han opplever en paralyserende brutalitet av det lovbruddet han er blitt utsatt for av en eiendomsutvikler, hvor rettsapparatet oppleves å ikke være til hjelp. Ettersom penger ikke står i veien, blir loven snarere en hekk som kan rives med stolthet. I *Utmark* sammenlikner naboen, «han på garden», turistene med kyr ved at begge gir fra seg møkk; i *Vinterbarn* uttrykker fortelleren at «for dei pengesterke skal dette bli eit skikkeleg kalas til dei går lei av denne plassen, etter å ha rasert denne plassen og dette landskapet går dei lei og kjøper noko nytt, når alt er beita ned til grunnfjellet, skiftar dei beite og finn nye plassar for å stille den uuthaldelege hungeren etter siste nytt» (sst. s. 35). Kyrne er borte, landbruket og primærnæringen er forlatt, men det beites fremdeles, selv etter at sekundære og tertiære næringer har overtatt. Idyllens kronotop forandres mellom tilbakevendingene – hus, småbruk, naust og næring –, av tilsynekomsten av en fremmed mentalitet som truer med å viske ut hva stedet lenge har vært. Kyststedet spises opp av dem som har råd, inntil det er lagt øde og nye marker skal tilfredsstillende estetiske preferanser og konjunkturer.

Frustrasjonen som fortelleren opplever overfor stedsutviklingen, vokser:

[...] du har alltid tenkt at dette landskapet her på yttersida med strendene og utmarka, alt dette var på lån frå den eine generasjonen til den neste, og så er det ikkje slik lenger, landskapet er gjort om til fast eigedom, til investeringar, til pengepøbelen og oppkomlingen sin leikeplass, ikkje slik dine leikeplassar var den gongen i barndommen med desse små båtane som pilte fram og tilbake, nei, no er det 150 hestekrefter og bensinbrøl langs strendene, og denne støyen har forplanta seg heilt inn i huset ditt, for kvar helg om sommaren, er det skrik og skrål nede frå kroa og frå båtane som ligg i gjestehamna, karaoke til langt på natt, [...] og for den som har vakse opp her og kjenner litt til nøysemd og den låge samtalen rundt bordet, er dette ein uuthaldeleg støy, ei forureining ein kan kjenne igjen frå visse plassar i Syden [...]. (sst. s. 22)

Ved å forlate stedet han vokste opp, si fra seg ansvaret for videre gårdsdrift og flytte, har fortelleren foretatt et oppbrudd fra stedets sykliske overlevering. Men han ønsker allikevel å holde på stedets enhet, å beholde den identiteten som er opparbeidet ved det, som et ytterste ledd på slektens tilstedeværelse og å beholde stedet for familiens frie tid på egne premisser; det er fremdeles et sted som er tenkt å samle familien, også for fremtiden. For fortelleren er landskapet en mental størrelse, et velkjent kart, hvor idyllen lenge har vært lokalisert på en trygg utside, forvart og ivaretatt med henblikk på videreføring. Ankomsten av en ny form for fritid markerer et historisk brudd med det hverdagslige leveviset, hvor det foregår en pervertering av fortellerens lekeplass, som også var tiltenkt å bli barnebarnas. Men med behov for ny næring og med det utbygging og endring, snus idyllens romanhistoriske kronotop på hodet, og stedstilørighet for individet og familien brytes opp utenfra.

Andre steder har denne vendingen foregått tidligere og Bakhtin relaterer den romanhistorisk til overgangen mellom 17- og 1800-tallet, det vil si tiden som fanger inn den andre industrielle revolusjon; Bakhtin knytter denne nedbrytingen av idyllen til kraften i «den nye kapitalistiske verden» (2006: 151). Slik sett skriver hendelsene i *Vinterbarn* seg inn i en etablert romanhistorisk kronotop, «idyllen som brytes ned av penger», som er virksom for å betegne erfaringer som fremdeles oppleves som nye brudd på kontinuiteter, ettersom de foregår på stadig nye steder, på nye måter og med nye midler. Idyllen går fra felleskap, overlevering, og familiehistorisk investering, til kapitalinvestering og -utbytte, hvor barnets strand og lekebåter er overtatt av nyetablerte havneanlegg og støyende skjærgårdsjeper. Den samværsformen fortelleren identifiserer med stedet, har tapt for en offensiv av fremmede manerer, og utviklingen har bragt med seg larm som ikke kunne forestilles innen turismen tok til, men som i etterkant gir assosiasjoner til søreuropeiske badesteder som kjennes fra turistbrosjyrer og tabloidoverskrifter. Det motiverer en moralsk kritikk, hvor «pengepøbelen» kan kjøre fort, synge på kroa og etablere nye samværsformer som fortrenger idyllen og tvinger den til å reposisjonere seg.

Lyden fra fritidsbåter og natteliv benevnes som forurensning, et begrep som stadig antar nye betydninger, også for å karakterisere den senmoderne norskekysten. Det latinske 'pollutio' kan oversettes med tilskitning. I katolsk middelalder fikk ordet betydning av smussige tanker, og ble senere anvendelig etter identifiseringen av miljøproblematikk på den siste halvdel av 1900-tallet – på engelsk 'pollution' –, og videre til det auditive, støyforurensning, som i tillegg til å stamme fra nyankomne forlystelser på sjø og land også innbefatter den organiserte og regulerte stedsutviklingen som foregår i vannkanten:

Du vaknar til lyden av ei gravemaskin som skrapar mot berget og løftar bort torvlaget for å gjere klart for boring og sprenging, denne irriterande og vedvarande lyden vekker deg dagen etter, og du veit at det er han grunneigaren med kroa som skal klargjere fleire hyttetomter rett bortanfor huset ditt, der skal det byggast skipperhus og rekkehus, alt saman formidla gjennom eit meklarfirma som i over eitt år har annonsert i avisene, heilsides annonsar for eit heilt unikt prosjekt i strandkanten, ein drøm som kan bli realitet [...]. (2007: 18f)

Hver av nettene fortelleren sover på stedet i denne tilbakevendingen, vekkes han av lyder fra maskiner som arbeider i landskapet. I kapitlet om kystlitteratur så vi hvordan urbane i mellomkrigstiden søkte til den rurale kysten og dens kulisser. En markant forskjell er at der hvor hovedstadens intellektuelle hos Sigurd Hoel lånte et opprinnelig skipperhus, bygges det nå skipperhus etter en slik fortidig modell for salg, en hytte ikledd maritim nostalgi. Forestillinger og modeller antar uttrykk i boligprospekter, og manifesterer seg snart som realiteter langs fjæra. Dette resonnerer John R. Gillis' oppmerksomhet overfor hvordan kysteiendom nå befinner seg i «in the era of real estate», det er blitt en vare og et ettertraktet investeringsobjekt, et sted «to watch one's wealth increase at the expense of the environment» (2012: 189). Fra å være et åpent og tilgjengelig sted for lek og barnlig utfoldelse, er vannkanten utviklet til et eiendomsmeklerens trumfkort som kan veksles inn i en høyt priset gjenskaping av det tapte og utilgjengelige, dog ikke uten miljømessige og sosiale omkostninger.

Fremfor å hente ut sin egen båt fra sesongopplagring, vurderer den tilbakevendte å leie en båt for en fisketur, men han kommer snart «i tankar om at du har ein robåt ståande i naustet, den har stått der i årevis, men den er like god for det» (2007: 40). Han finner seg i stand til å handtere båten inn og ut på floda alene, men da han etter en rusletur kommer frem til naustet, får han seg en overraskelse. Det kan være verdt å bli med på overrumplingen fortelleren opplever og reaksjonen hans:

Nokon har vore her, nokon har spraya på naustporten din 'PUSS MEI OPP ELER RIV MEI NED!', og du skjønner med ein gong kven det kan vere, du skjønner at dysleksien ligg tungt over desse folka, for det må vere denne pengepøbelen med palassa sine heilt ned i fjæra rett bortanfor naustet ditt, desse folka må det vere, for du har hørt før at dei misliker dette naustet som ligg ti meter frå tomtegrensa deira, denne båtstøa dei kan spytte ned i frå verandaen, det passar ikkje inn i bildet av det perfekte, og derfor vil dei ha det bort, det uperfekte har ingen plass lenger [...]. (sst. s. 40f)

Det oppstår et tydelig skille mellom den udannedes og den utdannedes perspektiv, og den estetiserende holdningen som kystens nye beboere bringer med seg, kolliderer med fortellerens univers. De nye naboene skjømmer seg ut som dyslektiske veggvandaler som importerer urbane estetiske pøbelstreker, og det ligger symbolsk i handlingen at de heller ikke er i stand til å lese stedet, dets historie, temporalitet og arkitektur, men skriver seg inn i stedet med språk, holdninger og fremmed oppførsel. Den gamle støa foran naustet etablerer en motsetning til de nye nabobyggene, hvor det taskescape som naustet er og har vært, et hverdagens fristed for å oppbevare og ta ut og opp en gammel båt, befinner seg i kontrast til og på idemessig distanse fra den nye formen for fritid og dens palass. Ganske brått er de blitt sidestilt i fjæra, hvor det nyankomne postulerer premissene for stedsutviklingen. Dermed blir naustet en topos det her forhandles om, om hva et naust er og skal være, og med det om hva slags støpning naustet som topos i fremtiden kan komme til å innta funksjon av. I sin nåværende forfatning passer ikke lenger det gamle naustet inn i omgivelsene, hvor det antar funksjon av anakronisme og uønsket fortidslevning. Når det i noens forestilling ikke passer inn, betyr det at det på samme tid finnes forestillinger om hvordan et naust i fjæra skal se ut. En innført og fremmed holdning står på terskelen til å vise hvordan idyllens kronotop og naust-toposen antar nye uttrykk.

I *Vinterbarn* oppleves den taktløse fremferden overfor hus, naust og den tilbakevendte selv som eskalerende. Han følger opp med sin vurdering av den økende utbyggingen i vannkanten, og hvordan dette medfører brå endringer, for stedet og for den enkelte: «i strandsona, klin ned i fjæra, det er det som er tingen, klin ned i fjæra, og dess meir vi byr, dess høgare prisar blir det, det var det han sa, han med kroa og marinaen og skipperhusa og alt det der, de er millionærer» (sst. s. 62). Den fastboende ser velkomment på utviklingen, om enn det ikke dreier seg om å tilrettelegge for at nye generasjoner skal kunne ta stedet i bruk på fortidens innarbeidede premisser, men snarere å innløse kysteiendom i brå-store pengesummer og å legge til rette for at stedet kan tas i bruk av et annet rekreerende segment. Én omkostning er at identitetsmarkører og tilknytning forsvinner i transaksjonen. En annen er potensielle konflikter om hvem som skal prege hvordan stedet skal forvaltes: Den som er fastboende og vil utvikle og legge til rette for ny næring og nye tiders behov og muligheter, eller den som ønsker å bevare stedet for tilbakevendingene, en idyll som lenge har kunnet opprettholdes uforstyrret, men som tidsånden ikke utviser sensitivitet overfor. I stedet blir naust til sentimental dekor, et simulakrum refunksjonalisert fra et hverdagens sted eller arbeidsplass til fritidsbolig. Denne hangen etter en tapt maritim forestilling blir dermed en modell uten forelegg. Skipperhus og naust var for tidligere generasjoner ikke steder for utfoldelse av den frie tid, men for arbeidets hverdagslige realitet og for å oppbevare båter og fiskeutstyr. Fortellerens bruk av naustet og

hans erfaringsmessige investering i stedet har utfordrende kår imot den nye tidens tempo: utvikling, utbygging og oppussing. Fortelleren er selv en som anvender naustet i rekreasjonsøyemed, men i egen rytme og takt, den som fulgte med generasjonsarven, og som han selv er vant til å følge når han oppholder seg på stedet.

Arne Lie Christensen har pekt på denne utviklingen i en norsk kontekst og bemerket hvordan kystens rekreasjonslandskaper er blitt «gjenstand for konflikter»:

Mange av de sterkeste inngrepene i landskapet skyldes paradoksal nok at folk flest har fått økt fritid, og at mange ønsker å komme ut i naturen på en mest mulig behagelig måte. Spesielt utsatt er den attraktive, og samtidig, så sårbare strandsonen hvor land og sjø møtes. Her foregår i dag en omfattende hyttebygging og store sprengnings- og utfyllingsarbeider, for at man skal komme fram med bil, og for å få båt plasser. (2002: 262)

Dette problemet har nylig vært et forvaltningsanliggende. I 2021 la Sivilombudsmannen frem en rapport som undersøkte dispensasjoner for bygging i strandsonen i kommunene Askøy, Lindesnes og Kragerø, et utvalg som kan sies å representere et bredt snitt av det sørlige kyst-Norge med Vestlandet, Sørlandet og ytre Oslofjord. Utgangspunktet for rapporten befinner seg i mottatte klagesaker om at kommuner oftere har gitt dispensasjon for bygging og bruksendring enn hva loven gir adgang til. Ombudsmannen vurderer innledningsvis de tre kommunenes dispensasjonspraksis som «urovekkende», og bemerker videre at:

For den som vil bygge i strandsonen vil det være positivt å få dispensasjon fra byggeforbudet. Dersom dispensasjoner gis i strid med plan- og bygningslovens regler, vil det imidlertid kunne utgjøre en urett overfor andre borgere, enten disse er naboer eller inngår i en videre krets. [...] Der et vedtak kan svekke borgernes allmenne interesser, er det ikke alltid noen naturlig talsperson for disse interessene i den enkelte saken. (2021: 5, 8)

Rapporten har således ambisjon om å tale menigmanns sak og å løfte frem en utvikling som forekommer i flere norske kystkommuner. Fortelleren i *Vinterbarn* behøver ikke ilegge seg byråkratisk bånd eller anvende jussens språk, men gir en skarpere stemme til opplevelsene av det ombudsmannen omtaler som «urett» og en svekkelse av «allmenne interesser». Romanen intervensjoner i utviklingen ved å sette ord på hvordan et slikt forløp oppleves, og hvordan den ene parten i en slik konflikt utmattes – ikke bare av utbygging og refunksjonalisering av bygg, men av summen av faktorer i endringen, som kan representere en tendens i det samtidige kyst-

Norge: Gravemaskiner og båter som støyer, høy musikk, overrumpling, utpressing og ufin fremferd samt utradering av egne erfaringer og stedsidentitet, og det i en slik grad at det oppleves som uutholdelig å rekreatere på ens oppvekststed med tilvart rytme og preferanser, slik det en gang var overlevert og tenkt anvendt og overlevert videre. Som roman inviterer *Vinterbarn* leseren til å kjenne seg igjen i denne generelle utviklingen. Der hvor forvaltningsinstansen må analysere utviklingen i sammenheng med juridiske paragrafer og varierende lokal praksis, kan romanen i egenskap av erfaringseksperiment artikulere en motstand og protest som det ellers er vanskelig å nå frem med, eller som det i alle fall vil ta lengre tid å formulere.

«Sivilombudsmannens undersøkelser av dispensasjoner i strandsonen» peker på at flere mindre inngrep til sammen blir store. Dispensasjonssøknadene har ofte gjeldt «et tilbygg, anneks eller båthus», hvor en av kommunene nettopp har vurdert

[...] at saker om små tiltak generelt anses som kurante. Ombudsmannen presiserer at lovens vilkår gjelder for både små og store tiltak. [...] Selv om hvert enkelt tiltak for seg er lite, vil mange små tiltak gjennom mange år forringe strandsonen på en måte som er i strid med strandsonevernet. (sst. s. 14)

Dette peker mot den bekymringen vi innledningsvis så Riksantikvaren flagge, hvordan naustene gradvis forsvinner på en slik måte at det knapt legges merke til under ståket av større endringer, innen konsekvensene kommer til syne. Rapporten avsluttes med at «de undersøkte kommunene har truffet en rekke vedtak om bygging i strandsonen hvor det er grunn til å stille spørsmål ved vedtakenes gyldighet», og videre heter det at funnene gir «grunn til bekymring» (sst. s. 22). Dermed er det en plausibel vurdering når fortelleren i *Vinterbarn* i en passasje opplever at loven er blitt satt til side: «Kaia er stengt, brygga og butikken nedlagt for mange år sidan og selt til ein som har skaffa seg fritidshus i strid med strandlova, men slik har det blitt over hele øya, strandlova gjeld ikkje lenger» (2007: 74). En rettskraftig avgjørelse på en klage kan være at en utbygger blir bedt om å foreta endringer, noe som kan medføre balanse i det juridiske regnskapet, om enn saldoen kan bli lidende. I *Vinterbarn* forstår vi dog at for dem som er i ferd med å innta stedet, er ikke det avskrekkende korreks. Dermed kan det å ha tatt seg til rette ha vært et hensiktsmessig grep, for dernest å justere bygget og finne seg i lovens bestemmelser – og like fullt ha kommet seg «klin ned i fjæra». Etterarbeider eller rivning av oppførte bygg vil neppe gjøre forholdene bedre for den forulempete part. Det er allerede laget et sår i den fornærmede i saken, både i dens egen historie og på stedet, men også fordi videre arbeid vil fortsette å skape støy.

Naust-toposen i det litterære kyst-Norge befinner seg under forhandling og er i forandring. Naustet slik det har vært forstått i generasjoner antar nye betydninger, assosiasjoner og bruksområder. Som topos vil det i fremtiden inneha de funksjoner det har opparbeidet, men vil i tillegg forbindes med den bruken det på ulike tider har vært gjenstand for – en kronotop.

Fortelleren kommenterer at de gamle lekeplassene hans forsvinner. Identitetstap tilknyttes stedsforandringene og stedet blir en palimpsest, hvis nye lag skrives inn av noen som verken kan skrive eller lese det som allerede står der, hvilket innebærer at den «vinnende linjen» er skrevet på et fremmed språk og derfor nå fremstår som utydelig for den som har lest stedet under andre forutsetninger. Hva med lagene som fremdeles befinner seg under den øverste linjen? Finnes det tydeligere uttrykk for å kanalisere tapsopplevelsen, som et erfaringseksperiment, både til å sette ord på en påkjenning, men også å forsøke ut en idé, en protest i forsøksform? Som barn samlet fortelleren drivved og rask og brant dette i fjæra. Etter å ha kommet i land fra en rotur hvor «vinterbarnet» har vært med ham, en metafysisk skapning som kan leses som fortelleren som barn, går de i

[...] land for å sjå på desse nausta som fyller heile bukta bortover, og du veit at her kan du aldri brenne bål meir, denne plassen som var din til berre for nokre få år sidan, kan du aldri ta tilbake, du er forvist frå denne plassen av desse hyttefolka som har pressa seg heilt ned i strandkanten med desse nausta sine [...]. (sst. s. 46)

Vinterbarnet tar til å samle drivved og annet rask og bærer det bort på en gammel bål plass. Men hvor befinner bål plassen seg nå som den er plassert under den rådende «vinnende linjen»? Fortelleren lar vinterbarnet drive på, mens han selv trekker opp båten. Etter at den er plassert i naustet, kjenner fortelleren røyklukt. Han løper mot den tjukke røyken og ser at «naustrekka står i brann, og brannen har starta i det yttarste naustet, det er heilt overtent, og slik vinden står, vil heile rekka brenne» (sst. s. 83). De nyoppussede naustene går opp i røyk. Forbindelsen mellom barnet og den voksne er åpenbar, om enn fremstillingen lest som et erfaringseksperiment uttrykkes på en måte som gir rom for å reflektere over minner, følelser og irrasjonalitet, hvordan barndommen ikke bare er med som et vedheng, men i voksenlivet er til hjelp for å orientere seg i velkjente, men omskiftelige landskap:

[...] barnet pressar seg fram og fortrenger den vaksne, pressar seg fram som eit vinterbarn med ei eske fyrstikker i neven, slik har vinterbarnet invadert deg, og det var du sjølv som gav det ei eske fyrstikker og bad om at det måtte tenne lyset i utmarka, og no er det tent, no er naustrekka borte [...]. (sst. s. 87f)

Brannen er et rungende 'nei', og her en variant av den plotutgangen som toposen «det forlatte naustet» har muliggjort. Ofte vil det være slik at fordi et naust er gammelt eller forlatt, så må gjerne noe skje med det. Det kan rives for å rydde landskapet, det kan bli bedt om å bli pusset opp for å tilpasses nye idealer, eller det kan bli stående som en ruin. Slutten av *Den siste viking*, litt innpå 1900-tallet, skildrer naustet som kulisse i et næringsmessig sceneskifte: «De grå nausta ligger der ennå, men ingen lofotbåt stikker bakparten ut» (1977: 242). Naustet er tilknyttet det rodde og seilte fisket, men fordi fisket nå foregår på nye måter, tjener ikke naustet lenger misjon som båtly, dets opprinnelige funksjon, men står ledig for annen bruk – eller som en fremtidig ruin. *Havet ga* fremstiller en scene som er lagt til det samme tidsrommet, hvor Mikkel imellom slagene med garnbøting besiktiger en opptrukken båt mot et forlatt naust fra en tidligere tid: «Den lå der grå og unyttig. Støttet seg som en gammel mann opp mot et steinnøst, som heller ikke var i bruk lenger» (1950: 40). Også her er den gamle båten forbigått av nye fartøy, parkert opp mot steinnaustet, en landskapsruin som ikke kan svis av, men blir stående til forfalls. I den prosessen tjener naustet samtidig to funksjoner: det oppbevarer, samtidig som det påminner nye generasjoner om hvordan tidligere tider har vært preget av teknologier som er avleggs.

De grå naustene hos Bojer og Fasting synes ikke truet av annet enn tidens tann, mens naustet i *Vinterbarn* fordømmes i en nærgående insistering på å agere. I stedet for inverteres ruinforfallet, og de andres oppussede naust ryddes vekk, og fjæra blir rensket, mens fortellerens gamle naust blir stående å uttrykke et 'nei'. Fortelleren tar til å reflektere over hva han skal gjøre med sitt eget naust, som han er bedt om å pusse opp eller rive ned:

[...] du auser regnvatnet ut av båten, opnar naustporten der denne dyslektiske meldinga står før du i korte rykk trekker båten inn og på plass, det er tungt, du minnest at du også mens far levde, opplevde denne båten som tung, men den gongen var de to om å dra, no er du aleine att, og du veit ikkje heilt kva du skal gjere med denne båten og dette naustet, kanskje rive det og bygge nytt eller berre rive det eller la det stå og forfalle til irritasjon for desse millionæra langs stranda bortanfor, det er kanskje det enklaste og om ikkje det enklaste, så er det i alle fall den beste protesten mot desse palassa rett bortanfor båtstøa, desse skipperhusa lenger borte og all denne oppvisninga i pengebruk her på yttersida, ja, du kan la naustet stå så lenge, så har dei noko å skrive på, desse skriveføre som har så mykje på hjertet. (2007: 82f)

Bruken av naustet skaper refleksjon over endringer og konstans. Båten er tung å manøvrere, både for voksen og barn, og er en kilde til minner om faren som kan oppsøkes, om barndommen, og om hva bygget skal tjene i fremtiden – hvis noe. Heri muliggjøres *også* en protest, og med

det muligheten til å trå ned bremsen og insistere på at det har eksistert og også for fremtiden vil finnes andre temporaliteter og takter på stedet enn de importerte og for en kort tid herskende. Idyll-kronotopen befinner seg i forhandling mellom to former for idyll: Den overleverte familieidyll og den nyankomne kapital-idyll. Med Sivilombudsmannens ferske rapport in mente er det romankronotopisk mye som tyder på at dette er en rådslagning langs norskekysten som fremdeles befinner seg på et tidlig stadium.

Naustet som heterotopi

Naust kan kalles semi-offentlige steder, oftest beliggende i fjæra og på strender som er allmenning for fri ferdsel, og sjelden er de avlåst på samme måte som hus. I egenskap av denne tilgjengeligheten muliggjøres også annen bruk: for lek, som et skjulested og som et sted for hemmelige møter, kort sagt anvendelser som faller utenfor naustets opphavelige funksjon. Således tilbyr naustet en arena for å trekke seg unna, og for å utfolde uregulerte aktiviteter. Med sosiologen Erving Goffmans kjente begrepspar kan vi si at fiskeri, båtliv og tilknyttede marine praksiser er naustets *frontstage*, mens andre aktiviteter foregår *backstage*. Med et begrepsapparat fra antropologen Victor Turner kan naustet karakteriseres som et sted som muliggjør overgangsritualer, en terskelsone for initiering inn i nye identiteter eller tilstander, preget av eksperimentering, utprøving og innvielse i nye symbolske sfærer. Tilstandene mellom barndom, ungdom og voksenliv er én slik overgang (1992: 52). Naustet tilbyr å spille ut overganger mellom livsstadier, både innenfor og på utsiden av faste familiære og sosiale innramminger. I én tid kan det dreie seg om overgang fra en barndom preget av ikke-arbeid til et voksenliv som arbeidende, hvor den unge over lengre tid er blitt vant og fortrolig praksiser tilknyttet naustet. Denne fortroligheten kan også gjøre naustet til et sted å kjenne seg trygg for andre og mer utforskende aktiviteter. Naustet kan dermed sies å tilrettelegge for det Turner kalte *betwixt-and-between*, en liminalson mellom arbeidsliv og familieliv (sst. s. 55). Det innbyr til aktiviteter som innvier over i voksnes rekker, aldersmessig, men først og fremst rituelt. I en tid hvor naustet ikke lenger er tilknyttet arbeid eller produksjon, kan det dreie seg om en overgang fra barn til voksen, hvor det muliggjøres å utfolde andre omgangsformer tilknyttet fritid.

Om enn Turner etter etnografen Arnold van Gennep omtaler det liminale som en tilstand eller adferd i temporal form, en fase «betwixt-and-between» to fastere etapper, er det også produktivt å tenke *steder* som tilrettelegger for slike tilstander. Det innebærer at naustet antar funksjoner som kan knyttes til stedene Michel Foucault betegnet som *heterotopier*. For ham

dreier det seg om steder som er forhandlingsrom, steder for praksiser og skikker som ikke uten videre lar seg utfolde i etablerte konstellasjoner, men som like fullt tjener en rekke funksjoner, kollektivt og sosialt som individuelt. Heterotopi-begrepet bistår med å identifisere en naustets tredje funksjon, de aktiviteter som verken faller innunder arbeidssfæren eller er fritidsaktiviteter som fullt ut kan kikkles i kortene. Således bringer heterotopi-begrepet naustet inn i en topos-tradisjon, for praksiser og steder for utfolding av atferd som best foregår skjult eller utmerker seg ved å være annerledes.

Innen vi vender tilbake til Kåre Fastings *Havet ga*, avlegger vi visitt i Jonas Lies *Gaa paa!* I jakten på sildefangst er det ankommet hundrevis av båter til fiskeværet. På dagtid avventer lagene tålmodig værforholdene til sjøs, men når mørket senker seg, blir det dans, drikk, svir og slåssing på sjøboden. Den unge Rejer fra lengst inne i fjorden opplever fremmede mennesker, ukjente væremåter og nye sider ved seg selv da han observerer en av ganejentene som svinger seg på dansegulvet: «At en saadan lurvet klædt Sildejente med et Par Tyveøine turde te sig saa dristigt, det, sant at sige, forargede ham. Hjemme overholdt Bygdeskikken ganske anderledes Forskjellen paa folk» (1920d: 332). Sjøboden ved kystens ytterside tilbyr andre livsførsler enn innafjords, og transformeres til et liminalt sted om kvelden og natten, et sted som *muliggjør* overskridelse, utvikling, erotisk oppvåkning og initiering, om enn det for Rejer forblir muligheter som ikke utspilles – eller altså Lie ikke fremstiller. Men episoden og jenta blir med Rejer videre, i det han blir trakkende og vente på å dra ut på fiske, og tankene på fisket tok til å konkurrere mot annen oppmerksomhet: «Han holdt unægtelig ogsaa mere Øie med Sjøboden over paa den anden Side af Havnen end med Silden derude. Han havde opdaget, at Ganejenta oftere stod oppe paa Sjøbodloftet og saa over til Baadstøen, hvor de laa» (sst. s. 334). Rejer erfarer hvordan sjøboden etablerer en møteplass og legger til rette for et sesongbestemt miljø tilknyttet sildefiskets konjunkturer, hvor det at storstenget lar vente på seg også kan bringe goder. Slik kan sjøboden tenkes som et sted som bringer den unge noen steg videre i overgangsfasen mot voksenlivet.

Hopper vi frem til *Havet ga*, er situasjonen på sjøhuset om kvelden temmelig lik som i *Gaa paa!*, men Kåre Fasting befinner seg på et senere stadium av romanens innholdsmessige utvikling, som vi derfor også kan anta våger ett skritt lenger i å skildre samvær mellom kjønnene. Den unge voksne Anders fristes av den jevnaldrende tjenestejenta Brita en kveld ved sjøhuset, og Anders er godt kjent og fortrolig med at redskapsinteriøret er anvendelig for erotiske eskapader: «Borte ved veggen under trappen visste han at der lå en notruve. Han famlet seg dit bort og stumpet ned i noten med henne under seg» (1950: 33). For Anders' lillebror

Mikkel har naustet den samme funksjonen, i kombinasjon med arbeidet han settes til sammen med de jevngamle medhjelperne Jens og Tobias:

De lå på sjøhuslemmen om nettene mens bøtingen sto på, og det var ikke alltid de lå alene. Når det gjaldt kvinnfolk, var Tobias og Jens foran Mikkel, men denne sommeren kom han etter dem på et vis. I godværet var det dans på bryggen nedfor sjøhuset, og de tre karene som holdt til på lemmen, var ikke knipne på å la hele flokken få komme dit opp etterpå. Par om par lå de bortover i notruvene i tusmørket. (sst. s. 43)

På dagtid er naustet et sted for arbeid, på kvelden er det dans utenfor, og om natten videre initiering til voksenlivet. Slik er naustet et liminalt sted, både ved å legge til rette for overgang og overskriding fra ungdom til voksen, men også i kraft av å tilby en tosidighet: arbeid om dagen og erotikk om natten. Haugene med fiskeredskaper blir liggeunderlag også for Mikkels erotiske oppvåkning med sin Elfrida, som han da etter hvert også stifter familie med. Jonas Lie skildrer dansen på gulvet, men ikke det videre samværet på loftet. På en relativt kort litteraturhistorisk avstand gjør naust-toposen oppmerksom på en gitt tids fremstilling, og dermed hvordan det som kronotop avmerker en tids anvendelse, ikke kun estetisk, men også sosialt, både hva et naust kan tenkes anvendt som, liminale aktiviteter, men også hva som kjennetegner denne tidens mentalitet og forståelse av hva det er sømmelig å fremstille.

Senere, som voksen, finner Mikkel fornøyelse i å observere at naustloftet også forestår liknende funksjoner for generasjonen under ham: «Mikkel moret seg med å ro så stilt at han kom helt innpå husene uten at de merket det oppe på lemmen. Han hørte hese guttestemmer og knis fra jentene og tenkte på den tiden han selv lå i notruvene og knep på jentene» (sst. s. 141). Mikkel er fortrolig med naustets muligheter som et sted for arbeid, med kort avstand til utforskende lek og steg mot voksenlivet. Således vedvarer denne funksjonen over generasjoner. Naustet er et sted å stikke seg unna, også senere for Mikkel, i rollen som familiefar. Etter et halvt år på sjøen kommer han hjem til gården, og det er mye å ta inn. Tre av barna basker om oppmerksomheten hans, broren er syk, svigerinnen jamrer over halv-tolv-tilstander, faren befinner seg på stadiet før siste reis, og ettersom han har hatt en affære mens han var ute, kvier han seg for å vende hjem til sin Elfrida som har født et fjerde barn. Han tusler for seg selv til kjente gemakker:

Inne på sjøhuset var det ganske mørkt. Men han fikk tak i en lykt og sto der og lyttet til stillheten som grodde fram av krokene. Vannet slo sakte som en stille gråt mot bryggen utenfor. Det gule lyset fra lykten han holdt i hånden, ga gjenglans i den nybreidde båten som sto på sjøhusgulvet. Det luktet sterkt av tjære og bark. Kjent lukt som gjorde ham

tung av lengsel mot alt det som han hadde mistet. Han gikk opp på lemmen. Notruvene lå velordnet bortover gulvet. Han grep ned i så den ene ruven, så den annen. Kjente hva not det var på maskenes grovhet. Alt dette var rolig og godt. (sst. s. 204)

Naustet viser seg som et erfaringsfenomenologisk rom, et sted som stimulerer både sanser og minner, og bringer frem forestillinger om det taskscape det har vært og fremdeles er. Mikkel hører, ser, lukter og kjenner både taktilt og følelsesmessig, og det gjenkjennelige gir trygghet og bekreftelse i en urolig tid. I en hektisk arbeidshverdag er det ikke tid til denne formen for kontemplasjon, men alene og med skjerpede sanser viser naustmiljøet seg som et stabilt sted, hvor innarbeidede fingerferdigheter fortsatt kan brynes gjennom berøring, et sted for å samle tankene, trekke pusten og trekke seg unna. Med denne funksjonen kan naustet kalles en heterotopi som lar utspille en mannlig følsomhet som gården Mikkel bor på ellers ikke har steder for å utspille.

Jon Fosses *Naustet* (1989) tar oss nærmere vår tid. For hva tittelen angår, er romanen et opplagt stoppested; her dreier det seg om et naust som lenge har befunnet seg utenfor maritim bruk og er et sted for andre aktiviteter. Romanen tar utgangspunkt i en uro som har tatt bo i jeg-fortelleren, som skildrer to forutgående tidsplan: ungdomstid og nær fortid, noen måneder innen nedskrivningen. Fortelleren og kameraten «Knut'en» hang sammen som erteris i oppveksten, men mistet senere kontakten. Nylig var Knut tilbake, nå med egen familie, og det oppstod en spenning mellom fortelleren, Knut og hans kone, hvor også hendelser i ungdommen knyttes an til besøket. Som topos fungerer naustet som en tidsmaskin, hvor tidligere opplevelser gjenopplives i en lokalitetsmarkør i et vestlandsk kystsamfunn, og endrer funksjon fra å være et sted for lek og utforskende ungdomsliv i én tid, til et ubehagelig sted også i den senere. Som kronotop samler naustet dermed flere lag med tid, som krysser hverandre, og som dermed etablerer et særlig tidsomfang og en intensitet i denne plot-komponenten. Her har ikke naustet preg av næringsvirksomhet. Hvor lenge det har stått, vites ikke, men naustet fungerer som romanens primære setting, det stedet som anvendes som omdreiningspunkt for handlingen.

Under fortellerens oppvekst er ikke naustet i jevnlig bruk av eieren, noe som muliggjorde at han og Knut kunne møtes i naustet nesten hver dag, over flere år. «Langs eine veggen står det stabla tomme sildekassar. Ein gammal halvrotten robåt ligg kvelvd langs den andre veggen. Ned frå taket heng det ei gammal halvrotten bomullsnot. Ein kasse full med tomme spritflasker står sett inntil veggen, attmed den kvelvde båten» (2016: 41f). Fukt har brutt ned både båt og garn, og naustet preges av fortidig virksomhet og er overlatt til forfall. Denne fortidsdimensjonen knytter an til det Bakhtin kalte «museumsagtig», og peker på en tid før

fortellerens, med forgangne praksiser og remedier, og at denne fortiden ikke tas vare på som museale rekvisitter – tvert imot. Det bidrar til å gjøre naustet til et godt skjule- eller oppbevaringssted for drikkevarer og kanskje tilhørende produksjon, distribusjon eller inntaking som kan hende ikke har andre rom for utløp. Slik har naustet karakter av heterotopi i en kystbygd. For guttene er naustet et oppholdssted utenfor de regulerende steder skole og hjemme, «betwixt-and-between», hvor loftet innredes med avleggs remedier de finner i og rundt naustet. Sildekasser blir bord, og en not og sekk gjør nytte som benk. Således har naustet funksjon av å stimulere kreativitet og samarbeid hos de to guttene, en egen verden avsondret fra blick utenfra.

[...] vi var der, vi laga til eit hemmeleg rom, oppe i naustet, det var der vi heldt oss. Vi samla opp ting vi fann i fjøra, for det meste tomme plastflasker, rekved, det kunne vere rester av ei plastleike, tomme plastposar, og det vi fann bar vi opp i naustet, sorterte det, gøynde det, og elles var vi der, time etter time, vi brukte hemmelege namn på kvarandre, vi skreiv beskjedar med hemmeleg skrift. (sst. s. 99)

Det som på utsiden av naustet kan regnes for avfall og rek kommer til nytte på innsiden, og samler guttene i et fellesskap. Opplevelsen av hemmelighold i sted, skrift og navn, borte fra og mellom skolehverdag og familieliv, gjør naustet til et liminalt sted for flere aktiviteter og for fantasiutfoldelse, et sted for å leke og erfare. Turner fremhever leken som en frihet til å overskride normative sosiale begrensninger, det være med ord, ideer eller fantasier (1992: 54). Denne utfoldelsen skaper også en irrasjonell redsel for den voksne nausteieren, Svein, som nesten har «drepe ungar som har stole pærar av han» (2016: 36). Når guttene skal inn i naustet, må de ta seg i vare for ikke å bli sett. Ved én anledning skildres en episode som viser at frykten for den voksne kanskje er berettiget. Mens guttene holder på i naustet, stivner de til i det de hører

[...] det gå utanfor, tunge steg, og så høyrer vi det seie, med brei røyst, det er stemma til Svein'en på Leite, at jammen står ikkje sideluka oppe, den får han jammen ta å late igjen, [...] og så høyrer eg føter subbe gjennom graset, høyrer krenting, så høyrer eg luka smelle mot veggen, høyrer skraping av jern mot jern, det er kroken som blir sett på luka, [...] så høyrer eg Svein'en på Leite seie til seg sjølv at det er no merkverdig òg, han har i alle fall ikkje vore innom naustet på år og dag, kan ikkje minnast sist han var innom, døra må vel berre ha glidd opp av seg sjølv, seier han, og så høyrer eg Svein'en på Leite subbe vekk [...]. (sst. s. 43)

Det oppstår plutselig en ansent situasjon. Slik byr naustet på en annen form for dobbelthet, hvor en nifs opplevelse raskt blir lekens bakside. På hver sine måter er guttene og Svein skjult;

ingen av dem kan se hverandre, men guttene har stemmen og lydene Svein lager å orientere seg etter. Det kan på én måte være et overtak, mens Svein kan på den annen side sies å ha overtaket, både fordi han er den voksne, men også fordi han kan hekte på kroken og låse de to guttene inne. Romanen oppklarer ikke hvorvidt Svein prater til seg selv og lukker sideluka fordi han tilfeldigvis var forbi, eller om han har observert guttene og vil spille dem et puss. At det både snakkes med tydelig stemme, og at han ikke har vært ved naustet på lang tid, kan peke mot det siste. Hvis det er tilfelle, kan det på én side synes som et uskyldig skjemt, på den annen kan det ses og oppleves for de unge guttene som en lite tillitvekkende handling fra en voksen, og med det opprettholdes naustet som en heterotopi, et sted hvor det kreves noe for å kunne tre inn. Erfaringen av frykt kan også kalles liminal, et rykk mot voksenlivet som krever beherskelse.

En senere episode i naustet fra ungdomstiden kommer til å bli sentral for hvordan fortelleren opplever og erfarer naustet. Etter en samling på ungdomshuset tar de to guttene med seg en gjeng jevnaldrende til naustet for å leke kyss, klapp og klem, «tilfeldige gutar og tilfeldige jenter stryk kvarandre over kinna, i eit gammalt naust, skjerma for regnet, det er ein tidleg haustkveld, og fjorden kan høyrast» (sst. s. 69). Fortelleren ønsker ikke å bli kysset, som det skjer, men at jenta heller skal peke ut Knut, da de to pleier å gå hånd i hånd. Denne erfarte nærheten fra jenta fikk en negativ innvirkning på fortelleren, som fortsatt sitter i ham:

[...] og enno, kan eg kjenne dei fuktige lippene hennar mot kinnnet mitt, der i regnet, i mørkret, kan høyre korleis bølgiene slo, og eg merkar det som noko har sett seg fast i kroppen min, i rørslene mine. Det var slik det byrja, i mørkret, regnet, på ein veg som lå langs ei fjøre, i eit gammalt naust, det var bølgiene som alltid slo, og huda som vaks seg større og større. Kysset hennar var eit merke på huda, som trengde inn i kroppen, og blei der. (sst. s. 71f)

Opplevelsene i naustet ble erfaringer og sanselige minner som har satt seg i fortelleren, sammen med alle assosiasjonene naustet fremkaller om hjemstedet, dets beliggenhet og ustoppelige lyder fra sjøen. Der hvor den ungdommelige erotiske erfaringen i naustet i Fastings *Havet ga* var skildret som positiv – både Anders og Mikkel giftet seg med jentene de utfoldet seg med i naustet – utløser det for denne romanpersonen en mer kompleks følelsesmessig reaksjon som blir værende på den negative polen. *Naustet* viser frem en annen måte å være mann på i det senmoderne kyst-Norge, forbi et kanskje stereotypisk kjønnsrollemønster fra mellomkrigstiden. Ubehaget som fremdeles sitter i fortelleren i den nåtiden han skriver i, synes å ha blitt forsterket av en liknende episode i den nære fortiden, sommeren da Knut og kona var på besøk, som vi slutter av med å se på.

Nok en gang kommer en av Knuts kvinner til å nærme seg fortelleren i naustet, mot hans vilje, og denne gangen er det kona som oppleves pågående. Fortelleren har spilt på en bygdedans, Knut og kona blir – med konas intensjon – borte for hverandre, og hun slår på eget initiativ følge med fortelleren vekk fra danselokalet, trenger seg inn på ham og gjør det klart at hun ikke vil avslutte kvelden enda. Fortelleren er engstelig for at Knut skal observere dem. Hun vil ikke hjem til mannen, og fortelleren kan ikke ta henne med hjem til seg, da han bor sammen med sin mor. I det de går forbi naustet foreslår hun at de skal gå opp på naustloftet, som på ny blir et «betwixt-and-between»-sted for liminale gjøremål, mellom de regulerte eller ikke-tilgjengelige stedene. Igjen er det Knuts kvinne som presser seg på fortelleren i naustet. I det de klyver inn, reflekterer fortelleren at det må være tjue år siden han var der sist:

Eg ser rundt meg. Alt er slik det var. Plastflasker og tomflasker ligg rundt omkring. Ting Knut'en og eg har funne i fjøra. Eg står der. Kona til Knut'en har sett seg ned på ein benk vi laga, av ei gammal not [...]. Ho har sett seg ned. Ho sit på benken Knut'en og eg laga. Eg står. Ho seier at eg må komme bort til henne. (sst. s. 88)

Interiør og løsøre er uforandret, og samme er hvordan fortelleren noe uforvarende tilnærmes av Knuts kvinner. Senere får vi vite at Knut nettopp – slik fortelleren uttrykte bekymring for – fulgte med og observerte på avstand hvordan de to forsvant inn i naustet. Slik er naustet fremdeles et semi-offentlig sted, ikke fullt ut velegnet som skjulested, slik Svein en gang kanskje observerte guttene som tok seg inn i naustet, en utenfor/innenfor-dikotomi, som skaper usikkerhet for dem på innsiden, uten utsyn. Som topos er naustet også en kronotop, et sted handlingen sentreres rundt, og som fortsetter å samle opp i seg flere lag med tid. Det er et sted som samler plotet, på tross av at romanen handler om mye annet enn toposen naustet.

Oppsummerende

Naustet som topos viser ulike sosiale konstellasjoner og funksjoner: som arbeidssted, et sted for fri tid og som heterotopi. Topos-variantene viser hvordan fremstilling og bruk av naust både endrer seg og beholder bestemte trekk. Dermed får naust-toposen også pregning og funksjon av kronotop. Hva et naust er i dag, innebærer en tydeliggjøring av hva naustet har vært, og i hvilken kontrast eller forbindelse det står til senere bruk og dennes kontekst, hva slags sosialitet som har preget naustet til ulike tider.

Som et sted for arbeid er naustet kulisse under forberedelse for utfart for fiske, et sted for oppbevaring av redskaper og båter. Rorbua er en base under sesongfisket, som senere

refunksjonaliseres fra å inneha sekundær funksjon under lofotfisket til en primær funksjon i en senere tid preget av fritid og turisme. Som taskescape er naust og rorbuer fremdeles preget av de funksjonene de har hatt som steder for arbeid, sanselige steder som vitner om forgangne praksiser. Slik forteller også nåtidig bruk og til andre formål om hva slags ideologier som preger vår tid. Men at de anvendes for rekreasjon vil neppe være til hinder for at syvåringer som Odin i Duuns *I eventyre* også vil kunne stimuleres til undring over alt det som en gang har foregått i naust og rorbuer i en annen tid.

Det innebærer at nye former for naust-miljøer kan etablere nye samleplasser og forhandle om nye former for fellesskap ved vannkanten – fra marint miljø til marina og fra båthus til fritidshus. En slik endring bærer vitne om verdikonflikter, om forståelsen av hva fritid er. Idyllens kronotop og utspilling av den frie tid kan i det samtidige kyst-Norge vurderes fra to vinkler: den som har tilhørighet og den som ønsker å oppnå tilhørighet – ikke basert på generasjonsoverlevering, men nyetablering. Med det oppstår det konflikt mellom kronotopene «familieidyllen» og «nedbryting av idyllen», mellom to fritidsidealene ved kysten, identifisert med en forhandling om hva et naust er og er tenkt å kunne være. Responsen mot den nye formen for fritid kan klassifiseres som nostalgi, men denne kan også anerkjennes som kritisk ressurs, en oppmerksomhet overfor urett som forvaltningsorganer kan bifalle, men gjerne behøve lengre tid på å identifisere og artikulere.

Som heterotopi legger naustet til rette for andre former for sosialitet enn arbeid og mer regulerte former for fritid. Her er naustet, og mer presist naustloftet, over flere tider et sted som muliggjør overgang og initiering for individet, som dermed tar steget over i nye erfaringer, og med det blir del av en kollektivitet. I romanen er det fremstilt som fra flørt i en tid, over sex i en annen til usikkerhet i en senere tid. Kronotopisk forteller det om konstanter i naust-toposen, kontinuitet og transformasjon. Naustet som topos har funksjon av å være et sted for overskridelse eller å være et gjemmede over lengre tid, men som anvendes og preges på varierte måter ut fra ulike nedskrivningstidspunkt.

Stranden

A little of our own bracing sea air
will soon set me on my feet again.
Depend upon it, my dear,
it is exactly a case for the sea.
Saline air and immersion will be the very
thing. My sensations tell me so already.¹⁸

– Jane Austen

Ordet 'strand' utløser umiddelbart visuelle assosiasjoner: Soling, lek, nakenhet, parasoller, sand, bading, svaberg og tett menneskelig samvær på tvers av aldre og sosial status, kort sagt, fritid. Dette er en strand som enkelt kan hentes frem fra et visuelt arkiv, om det er fra egen erfaring, kunsthistorien eller populærkulturen. Men det finnes også andre strender, preget av hverdag og arbeid: Båter trukket opp i fjæra, fiske, taresamling, industri, til og med vrakberging. Strender har slik vært steder for å finne et utkomme. Dette er imidlertid deler av kystkulturen som ikke er blitt funnet viktige nok til å fremstilles på Norges Banks pengesedler – skjønt både fiskeri og offshore-virksomhet innebærer aktiviteter som utfolder seg ved eller på strandsonen. Det vi kan kalle hverdagsstranden, preges av virksomhet som knytter an til og inngår i eksisterende næringer, mens fritidsstranden – i alle fall i et næringsperspektiv – knytter an til nye former for næringsliv, så som turisme, rekreasjon og underholdning. Denne siste, den moderne stranden, er i vesentlig grad ankommet Norge fra andre kulturer, den ble først fra begynnelsen av 1900-tallet en del av norsk kystkultur. Er det denne korte historien og delvis fremmede kulturen som gjør at stranden som et sted for fritid ikke er innarbeidet i den kollektive forståelsen av kyst-Norge i like stor grad som de andre av kystens topoi?

Både badestranden og hverdagsstranden er en del av den norske kystens historie, men landets langstrakte formasjon gjør at langt nær alle kystens steder egner seg for badeliv. Badestranden som kyst-topos vies størst plass i dette kapitlet. Videre har badestranden en historie som utfyller den moderne kystens historiske utvikling, hvor den tar opp i seg en rekke

¹⁸ *Sanditon*, 1817 (2009: 7)

sider ved den estetiske og sosiokulturelle snuoperasjonen som har foregått ved kysten siden romantikken. Samtidig har den norske litterære stranden fremdeles karakter av å være en hverdagsarena i rekreasjonsform som ikke er knyttet til badekultur, men snarere til stedsidentitet, naturopplevelser og ettertenksomhet.

Kapitlet starter med å kartlegge strandens formasjoner og geologiske komponenter, for med det å klargjøre hva slags fysisk sted vi snakker om når vi snakker om stranden. Derfra skal vi belyse hvordan den litterære stranden er forstått som en topos i forskningen, og deretter argumentere for at den moderne litterære stranden stiller seg i forlengelse av den antikke topos *locus amoenus*. Det bereder grunnen til å drøfte hvordan denne toposen og de mulighetene stranden tilbyr, har antatt karakter av *heterotopi*, som et særlig sted, forskjellig fra andre steder, med karakteristiske sosiale omgangsformer. Det gjør oss rustet til å se nærmere på hva som har foranlediget disse sosiale praksisene, hvor vi undersøker hvordan badestedet etter hvert overtas av badestranden, og med det videre hvordan den norske romanen på første halvdel av 1900-tallet fremstilte erfaringer med og responser på etableringen av dette nye locus amoenus. Med det beredes fundamentet for å undersøke hvordan stranden fremstilles i samtidsromanen, gruppert rundt to topoi som drøftes ut fra lesinger av scener i romankorpuset.

I «Den senmoderne badestranden» ser vi på hvordan samtidsromanen både bringer videre etablerte strand-topoi, og fremdeles er et locus amoenus, et sted for fritid. Her utgjør Tina Åmodts *Doris* og Agnar Lirhus' to romaner *Historien om oss* og *Liten kokebok* det primære materialet. I delen «Den senmoderne hverdagsstranden» undersøkes det hvordan stranden har vært og fremdeles er steder for arbeid og næringslivsutvikling, men det dreier seg om andre næringer enn dem som lenge har vært de primære langs kysten. Slik får stranden karakter av kronotop, et sted som forbinder ulike tider, hvor disse igjen har preget strendene og de som har hatt sin tilknytning til dem. I denne delen utgjør Brit Bildøens *Landfastlykke* og Oddmund Hagens *Utmark* primærmaterialet for undersøkelsen.

Strandens geologi og formasjoner

Hva skiller stranden fra andre brytningsfelter i møtet mellom vann og land som ble belyst i kapitlet «Hva er en kyst?» Som en av kystens geologiske bestanddeler finnes strender på fastland og øyer, de kan sågar oppstå i bankeformasjoner, avhengig av vannstand og strøm. Strender er grensesoner, terskler og møtepunkt mellom land og vann som forener og adskiller, og samtidig utgjør de et distinkt fysisk rom med både særegne, men også nettopp derfor gjenkjennelige formasjoner og komponenter. Kontinuerlig skiftende bevegelser i vannsonen

gjør det vanskelig å fastslå hvor en strand begynner og slutter. Bevegelse og overgang mellom vann og land bidrar til strandens egenart.

Grunnet tidevann er sandstranden ofte kystens ytterste rand. Maringeologen Carl H. Hobbs deler stranden inn i to områder: 'Forstrand' («foreshore») og 'strandbredd' («berm»):

[The berm] is the most hospitable place for sunbathing and playing, where beachgoers spread their blankets and play Frisbee or volleyball. The elevation of the berm is slightly above the level of high tide. [...] The *beach face*, or *foreshore*, is the surface that slopes down to the water. It is too steep for volleyball and is washed by wave run-up, so it is too wet for most sunbathers. (2012: 4)

Den bakre bredden kan være et område av sand, gress-slette eller stein, og som gradvis går over i strandbredd og videre til 'skyllesonen', hvor vannet beveger seg og vi kan bevege oss til fots, helst uten fottøy. Det er verdt å legge merke til er at selv geologen anvender den menneskelige bruken av stranden i inndelingen av dens bestanddeler. To andre amerikanske maringeologer, Richard A. Davis jr. og Duncan M. Fitzgerald, peker på at hvordan strender blir seende ut, avhenger av bølgeførhold og materielle forutsetninger, og at de kommer i mange fasonger og variasjoner: «Beaches are composed of all sizes, shapes, and compositions of sediment, not just the light-colored quartz that comes to mind when the beach is mentioned» (2004: 128). Det blir slik et poeng for de to geologene å fremheve at stranden er mer enn bare lyse sandsletter. Men hvordan ser så den norske stranden ut i forhold til dette?

Geograf Tormod Klemsdal konstaterer at de vanligste norske strendene er svabergstrender, bratte bergstrender og steinstrender. «Sandstrender finnes bare som korte sandstrandstrekninger, lommestrender, begrenset på begge sider av bergstrender. Bare unntaksvis som på Jæren, Lista og Andøya er det lengre sammenhengende sandstrender» (1999: 103). Et ord som også betegner stranden i Norge, er 'fjæra', en term som ofte assosieres med arbeidets eller hverdagens strand, fremfor badeliv, men ikke nødvendigvis. Uansett peker ordet på strandens omskiftelige karakter: Fjæra er ikke bare et område, det er også en tidsmarkør.

Geologiens temporalitet står i sterk kontrast til menneskehetens, for ikke å si den enkeltes. Klemsdal har beskrevet hvordan «Havets abrasjon, bearbeidingen av stranden, utføres av bølgene med eller uten sand og stein som hamrer mot land og løsgjør mer sand og stein, som igjen gnir og polerer. Slik brytes berget ned til en abrasjonsstrand» (1982: 31). Det er en prosess som innebærer at den norske forstranden kan bestå av sand, grus, rullesteiner – gjerne ispedd ilanddrevet tang og skjell –, men også holmer, svaberg og gjørmelandskap, gjerne i varierte kombinasjoner. Strender endres over de virkelig lange tidsspenn. Rachel Carson har reflektert

over hva denne avstanden innebærer: «Sand is a substance that is beautiful, mysterious, and infinitely variable; each grain on a beach is the result of processes that go back into the shadowy beginnings of life, or of the earth itself» (1998: 125). Den «vinnende linjen» vi i dag kjenner som strender, har sett annerledes ut i andre tider, hvor naturens omskiftelighet leverer en uoverskuelig temporalitet til endringsmønsteret, hvordan dette er forstått, og hvordan det er representert.

Stranden som topos

Kunsthistoriker Christiana Payne har vektlagt hvordan stranden er en utbredt topos på 1800-tallet både i litteratur og i malerkunst, og pekt på de nære forbindelsene mellom dem. Stranden tilbød et rikt motivgalleri både på grunn av strandlivets økende popularitet på denne tiden, men også grunnet de mange hverdagslige motiver det tilbød (2016: 21f). Før Edvard Munch og Hans Heyerdahl tok til å male badende i det som den gang het Kristianiafjorden på begynnelsen av 1900-tallet, hadde stranden vært en yndet topos å gjøre nytte av for malere som Eilif Peterssen, Nicolai Ulfsten og Kitty Kielland, som fremstilte mange sider ved den norske strandens hverdagsinventar: båter trukket opp, garnfiske og taresanking med hester, men også folketomme strender og endeløse horisonter.

Også litteraturen gjør strandens hverdagsliv til emne. Johan Bojer fremstiller i *Den siste viking* (1921) hvordan stranden er et sted for hverdagsligheter som tangbrenning, og er samlingssted og velkomstarena for hjemkomne lofotfiskere. I Olav Duuns *Juvingar* (1918) er det et familieanliggende når faren i husholdningen skal sette robåten på vannet: «Ho vart med nedtil stranda, med heile ungeflokken etter seg, tok i båten med han og sette ut» (1989: 28). Slik antar strand-toposen betydning av hverdag og utkomme, ikke forlystelse, utvikles motivisk bredt, og bidrar til at forestillinger om stranden får et mangfoldig uttrykk, som settes i omløp fra slutten av 1800-tallet og utover i det påfølgende århundret.

Hva kan litteraturvitenskap tilby til studiet av strender? I tillegg til at fiksjoner anvender strender som steder for handling, fremmer litteraturviter Tobias Döring at stranden er mer enn bare en setting: «We should go beyond such an approach and explore beaches not only as a site or place, that is, a *topos* in the literature; we should also explore beaches as a *trope*, that is to say, as a figure and operator of a specific rethorical plot» (2016: 110). Det innebærer at stranden er forstått som et tradert litterært sted med bestemte funksjoner. Denne vurderingen følger Ernst Robert Curtius' forståelse av begrepet, i tillegg til at stranden hos Döring også antar karakter av kronotop. Stranden blir et sted å utfolde handling og for møter av ulike karakterer.

En tredje som har drøftet topos i sammenheng med stranden, er Jan Rosiek. I en undersøkelse av stranden i dansk lyrikk stiller han spørsmålet om hvorvidt stranden er en topos, og bemerker at det i hvert fall dreier seg om «et sted og et motiv, men det krever en mere systematisk undersøgelse at afgøre, hvor stranden placerer sig i spændet mellom sted, motiv og topos» (2015: 115). Etter nærmere ettersyn vedgår han at «Stranden er et sted og et motiv [...] men dens mange varianter i litteraturen har næppe tilstrækkelig mange fælles elementer til at kvalificere det som topos i retorisk forstand» (sst. s. 153) – vel å merke en motsatt vurdering enn Dörings.

Både Payne, Döring og Rosiek drøfter hvorvidt og hvordan stranden som topos er et litteraturvitenskapelig begrep. Om enn meningene er delte, synes det å være enighet om at stranden er en topos som favner bredt og gir flere analytiske muligheter. I dette kapitlet brukes begrepet om den litterære stranden som sådan, men også hvordan fremstillinger av stranden har gitt rom for og fremstilt bestanddeler og elementer som har topos-karakter. Begrepsmulighetene for å analysere stranden som topos og strand-toposens mange forbindelser er for oss snarere en ressurs enn et hinder.

Locus amoenus – en særlig topos

Et sted å starte er å undersøke hvordan en topos som den moderne badestranden befinner seg i forlengelsen av og uttrykker en moderne variant av *locus amoenus*. Curtius har redegjort for hvordan denne toposen utviklet seg i og videre fra den romerske antikken. Det greske ordet for sted, ‘topos’, ble på latin ‘locus’, og etymologisk kjennes ‘amoenus’ fra ‘amor’. Curtius identifiserer locus amoenus hos blant andre Theokrit, Vergil og Petronius, som alle skildrer det som skjønne og skyggefulle steder, et landskap hvor ett eller flere trær, en frisk eng og en kilde eller bekk er gjentakende komponenter. Fuglesang og blomster hører gjerne med, og de mest utførlige fremstillingene tilfører en beskjedne bris. Locus amoenus er et nytelsens sted, ikke nyttens (2013: 192ff). Variasjoner ut fra disse bestanddelene kom ifølge Curtius til å utgjøre forbilde for senere litterære «gode steder» i middelalderlitteraturen.

Tradering og gjenbruk av locus amoenus innebærer tilpassningsevne ut fra tilgjengelige uttrykksregistre og skiftende estetiske og ideologiske regimer. Som en følge av et mer komplekst erfaringsmangfold, kan det gode stedet sies å ha blitt mer sammensatt etter den latinske diktningen. Det betyr at i en senere tid er ikke toposen *bare* et godt sted, det som kan kalles dens «farefulle side» er kommet til, slik som når Ariostos Orlando (1516/1532) blir «furioso», skjer det nettopp på et locus amoenus (Meiner og Borum 2019: 7). Toposens

plastiske karakter gjør det plausibelt å argumentere for at den moderne badestranden befinner seg i forlengelsen av og som en oppdatering av locus amoenus, hvor vi også skal se at det farefulle eller forstyrrende elementet ofte følger med i en eller annen form, og derfor gjerne forsøkes finkjemmet ut fra gitte tiders idealer og preferanser.

At stranden kan fremstilles som et godt sted, bidrar til å forstå hvorfor termer som 'paradis' eller 'idyll' ofte forbindes med den moderne bruken av disse kyststedene. For oppdagelsesreisende med sjøveien har stranden gjerne utgjort det første møtet med et ukjent sted, samtidig som at stranden har vært et sted å projisere egne forestillinger og lete opp bekreftelser på disse. Kulturhistorikerne Lena Lenček og Gideon Bosker har pekt på hvordan kolonisorer til ulike tider har anvendt stranden for å etablere sin idé om paradis (1998: xxi). En av de mest kjente og innflytelsesrike er Louis-Antoine de Bougainville, som i 1768 ankom Tahiti. Han fremstilte møtet med de 'gode ville' i reiseberetninger som både trekker på den greske mytologiens nymfer og bibelens fremstilling av livet etter syndfloden, reiseberetninger som finner nedslag i det intellektuelle Paris, «som er med til at opbygge et billede af Tahiti som et naturligt samfund der var uberørt af civilisationens onder» (Eliassen og Fastrup 2013: 219ff). Slik kan forestillinger om livet ved stranden etableres som en kontrast til det siviliserte og et fristed å lengte etter. Litteraturviter Frits Andersen påpeker at dette er ideer som siden den gang og frem til i dag har vært gjeldende (2018: 54). Undertittelen på Lenčeks og Boskers kulturhistoriske studie *The Beach* er illustrerende nok *The History of Paradise on Earth*. Döring har på sin side bemerket at stranden gjerne figurerer i fremst i assosiasjonsrekken når de karibiske øyene nevnes, og foreslår at det er fordi de lenge har vært markedsført som paradisiske nytelsessteder (2016: 107). Slik viser de forskjellige bidragene til opparbeidningen av stranden som et locus amoenus, hvor eksemplenes innbyrdes dialog illustrerer hvordan forestillinger etableres og stadig finner uttrykk i nye medier. Denne topos kan sies å ha preget den senmoderne forståelsen av hva en strand er og skal være, hva slags funksjon stranden kan ha og lagt forutsetninger for gjøremål og oppførsel.

Den heterotopiske stranden

I undersøkelsen av hva som utmerker stranden som et locus amoenus, kan det være nyttig å trekke veksler på Michel Foucaults begrep *heterotopi*. Det er et begrep som åpner for å identifisere transittsteder og steder for praksiser som ikke uten videre lar seg ordne innenfor samfunnets fastere rammer, og som gjerne har særlige skikker og seder knyttet til seg. Foucault eksemplifiserer med biblioteket, motellet og saunaen, men også kafeen, kinoen og stranden

(1994: 755). Noe av det som gjør at stranden kan kalles en heterotopi, er at strender ofte utgjør en kontrast til steder preget av «normal» orden, som i form av moderne badestrand tillater flere væremåter som ikke vurderes som anstendige på andre samfunnsarenaer. Det bidrar til at stranden kan oppfattes og oppleves som et fristed.

Heterotopi-begrepet er ikke uten affinitet med Erving Goffmans omtrent samtidige begrepspar «frontstage/backstage» (1959), som er anvendt for å analysere hvordan bestemte steder eller situasjoner tillater å slakke på normer som forventes opprettholdt på andre arenaer og i bestemte opptredener: «Feriesteder synes også å tillate en viss likegyldighet med fasaden, slik at ellers konvensjonelle mennesker kan opptre offentlig i antrekk de ellers ikke ville gå med i andres nærvær» (1992: 106). Slik kan dress og slips være påkledningen frontstage og badebukse antrekket backstage. En slik bekledding er en av årsakene til at stranden fordrer og gjør mulig oppførsel som tilknyttes heterotopiens kutymmer. Varierende krav til påkledning gjør badestranden til et avvikende sted i forhold til hva som gjelder i matbutikken på den andre siden av veien, hvor det blir opp til den enkelte og samfunnet å forhandle den korte distansen mellom *comme il faut* og usømmelig. Det gjør også stranden til et annet sted, motsatt «normale steder».

I sin diskusjon av stranden som heterotopi, peker Rosiek på at «Stranden er som æstetisk fænomen forbundet med fritiden og dermed adskilt fra disse normale rum. Den kan, med *visse forbehold*, betragtes som et ‘andet’ rum, og iblandt dem, som en heterotopi. Stranden er en særegen blanding af offentlig og privat» (2015: 117, min uth.). Dette er gode iakttagelser og en holdbar reservasjon, slik Foucault eksemplifiserer med, men ikke elaborerer på hvordan stranden kan forstås som en heterotopi. Spennet mellom offentlig og privat er også å bemerke. Ettersom strender i Norge er en del av kystallmenningen, havner bruken av stranden også rent juridisk imellom disse polene. Benyttelsen av stranden er i privat øyemed, men det offentlige tilrettelegger og sørger for renhold og fasiliteter som badeflåter, pিরer og promenader for allment bruk. Dog forhindrer ikke det private aktører å utgjøre en del av strandens uttrykk, for eksempel ved nærings- eller boligutbygging, eller mindre forretningsdrift, så som iskrembarer og restauranter.

Strandens heterotopiske karakter er også å gjenfinne i etymologien. Det norske ‘strand’ er sigende nok beslektet med ordet ‘rand’. Et fransk ord som betegner strand, ‘plage’, brukes også for de blanke områdene på tekstsider, som vi på norsk kaller ‘marg’. Stranden er, som kysten for øvrig, et marginenes sted. John R. Stilgoe bemerker margens forbindelse til moderne – heterotopisk – strandoppførsel:

Consider a typical summer day. Total strangers sleep nearly naked next to one another, [...] children scream from jellyfish stings, [...] fiberglass motorboats run aground or collide with windsurfers, lobstermen haul pots just offshore, marine ecologists collect samples, [...] joggers run barefoot mile after mile, overweight men suck in their beer bellies and stride toward the surf, elderly women collect plastic litter, old-timers beachcomb with metal detectors and shovels, young women smile in bikinis briefer than sunglass lenses, [...] Where else is a zone so marginal in every way? (1994: 10f)

Her er hverdagsstrandens teinefiskere og de vann- og solbadende fremstilt side om side. Stilgoes brede vifte med strandpraksiser illustrerer mangfoldet av maner og oppførsel som kan finne sted på stranden. Her kan løssluppenhet realiseres i møte med den enkeltes akseptable grenser, for å løsne på tøylene som ellers strammer ved samfunnets mer organiserte steder.

En egenskap ved heterotopien er at den gjerne kan stille sammen tilsynelatende inkommensurable innretninger og gjøremål. 'The British Seaside', slik den utfoldet seg på den første delen av 1900-tallet, er i så måte eksemplarisk: skjønnhetskonkurranser, kasinoer, musikkpaviljonger, hoteller, tivolier og pিরer – alt sammen som en del av pakken 'stranden'. Humangeograf Fred Gray har bemerket hvordan strandstedene måtte tilby noe mer enn bare natur, og at det derfor ble utviklet en rekke fritidsaktiviteter, underholdningstilbud og helsetjenester, som til sammen utgjorde en ny industri, som la til rette for å erfare «the *edge* of the *normal* environment and, at times, society» (2006: 45f, min uth.). Observasjonen tangerer det marginale og liminale, hvor kanten innehar en dobbel betydning i egenskap av å både være på kanten av kysten, som igjen muliggjør oppførsel «på kanten». Stranden er et mot-sted og et fristed, en heterotopi.

Som et locus amoenus får stranden også egenskaper av kronotop, hvor tiden konsentreres om ett sted. Et poeng for Foucault er at der hvor det 19. århundre var historiens og tidens epoke, er det *stedet* som er av særlig interesse for det påfølgende sekelet. Skjønt, på tross av Foucaults bemerkning om sitt århundredes opptatthet av sted fremfor tid, «får heterotopien alligevel betydning for tiden, idet man går derind for en tid. Rum opdeler tid. Heterotopi medfører heterokroni. Kirkegården, museet, biblioteket, golfbanen eller feriebyen, hvor andre regler gjelder for en tid» (Fogh Jensen 2005: 91f). Når vi går på badestranden er vi ikke bare på et annet sted, men vi oppholder oss der med en annen tidsoppfatning, en suspensjon muliggjort fordi stedet har andre sosiale rammer som tillater backstage-oppførsel, som samtidig etablerer «backstage-tid». I så måte blir også forbindelsen til toposen locus amoenus tydelig – det behagelige stedet som en motsetning til det siviliserte samfunnet.

Fra badested til badestrand

Når vestlig strandhistorie skal trekkes opp, er det vanlig å starte med Brighton og dr. Richard Russell. Alain Corbin har påpekt at det før 1750 finnes få beskrivelser av ønsker om å oppholde seg ved vannet og la seg treffe av bølger (1994: 53). I 1752 fikk Russell utgitt sin *Dissertation on the Uses of Sea Water in the Diseases of the Glands*, som ble en standardreferanse i all omtale av det neste hundreårs kurbad ved sjøen. Utgangspunktet var at naturen er helbredende per se, men at sjøvann hadde overlegne kvaliteter jamført med ferskvann. Av den grunn ble også drikking av saltvann tilskrevet flere påståtte helsegevinster (Gray 2006: 21).

Utover 1800-tallet utvikles og utbres stranden som et sosialt og kulturelt sted, hvor rekreasjon, bading og spasering blir uttrykk for et stadig friere levevis. 'The British Seaside' ble snart en fast bestanddel i den engelske nasjonalidentiteten, med kjente strender i Blackpool, Kent og altså Brighton, hvor pirer og promenader, underholdningsattraksjoner og hoteller ble populære og ikoniske landemerker. I en lett satirisk tone, i den ikke ferdigstilte romanen *Sanditon* (1817), skildrer Jane Austen fremveksten av badestedene på denne tiden. Det er verdt å stanse opp ved romanen fordi den artikulere hvordan kyststrekker som tidligere har vært kjent som ugjestmilde, hvor skip har strandet og vrakgods flytt i land, nå omtales som et moderne locus amoenus, utrustet fra naturens hånd for å gjøre godt:

The finest, purest sea breeze on the coast, acknowledged to be so, excellent bathing, fine hard sand, deep water ten yards from the shore, no mud, no weeds, no slimy rocks. Never was there a place more palpably designed by nature for the resort of the invalid, the very spot which thousands seemed in need of! The most desirable distance from London! (2009: 8f)

Det er nå den moderne badekulturen tar til. Sjøluften vurderes som kystens friskeste, stranden er rensket for besudlende elementer, og vannet fremstilles som rent og innbydende å tre ut i. Et trekk ved den klassiske locus amoenus er distanse fra sivilisasjonen, her i en oppdatert versjon, hvor *Sanditon* befinner seg i behørig avstand fra hjertet av det britiske imperiet, langt unna folkemengder, støy og forurensende industri. På samme tid legger badelivet fundamentet for nye næringer tilknyttet velvære og sunnhet:

The sea air and sea bathing together were nearly infallible, one or the other of them being a match for every disorder of the stomach, the lungs or the blood. They were anti-spasmodic, anti-pulmonary, anti-septic, anti-bilious and anti-rheumatic. Nobody could catch a cold by the sea, nobody wanted appetite by the sea, nobody wanted spirits, nobody wanted strength. [...] If the sea breeze failed, the sea bath was the certain

corrective; and where bathing disagreed, the sea air alone was evidently designed by nature for the cure. (sst. s. 13f)

Til sammen og hver for seg tilskrives havluft og bad i sjøen helsebringende evner med en imponerende rekkevidde, det være et register av lidelser eller bare for å behage. Å oppholde seg ved vannet fremmer appetitten, frembringer ro, forhindrer sesongforkjølelse og styrker kroppen, det fremstår som både kurerende og forebyggende.

Ved den norske kysten ble badestedene først etablert ved Oslofjorden. Moss Badeindretning oppføres i 1835, og etter hvert ble Sandefjord Bad og Hankø Bad og Kystsatorium innstiftet på hver side av fjordmunningen. Det primære formålet var bading, men også drikking av brønnvann med særlig mineraltilfang var en gjenganger. Forestillingen om det styrkende ved å drikke sjøvann, slik dr. Russell oppfordret til, kan senere i forbifarten skimtes i Bojers *Den siste viking*. Fiskeren Henrik Rabben kunne «ta ausekaret fullt av sjø og supe en slump av det opp i nesa, og det gjorde han fordi det var godt for helsa, sa han» (1977: 27). Å innta saltvann har trådt inn som forestilt kondisjonsstyrkende, også utenfor badestedene, i andre landsdeler, i en senere tid.

Bjørnstjerne Bjørnson var mindre imponert over badelivets helsefremmende sider, og henvender seg i 1869 til dem «som vil sette i stand sitt nervenet, og som dertil heller bør velge en styrkende sjøreise enn det kvalme badeliv» (1975: 183). Den dubiøse manetkuren vitner om at badelivet i sannhet tok styrking av nervene på alvor, hvor en badetjener gned undersiden av brennmaneter på badegjesten. Svien og smertene spredte seg med nervesystemet, og effekten og uroen behandlingen skapte, ble sammenliknet med sterke elektriske støt, som var vurdert som et gunstig middel mot så ulike plager som flatulens, hodesmerter og lammelser. Manetbehandlingen var en tysk medisinsk oppfinnelse og var frembudt i Norge fra 1840-årene og utover i 1920-årene (Apenes 1991: 22f). Badelivet handlet således ikke kun om bading, men også andre antatte helsefremmende tiltak.

Handlingen i Jonas Lies *Adam Schrader* (1879) er lagt til det fiktive badestedet Humlevig, som synes å befinne seg ved Oslofjorden. Lie tegner tilløpene til norsk badekultur innen den utbres på offentlige og felles steder, og som roman knytter den tematisk an til den badestemmingen Jane Austen hadde skildret i England på motsatt side av århundret, da de små badestedene begynner å få et rykte. Harald Bache-Wiig skriver om badestedsmiljøet i alminnelighet på denne tiden: «Livet på slike steder liknet det vi dag kaller 'ferie', men hadde en annen bakgrunn og ideologi. Kurbadet fokuserte på kroppens sunnhet, og det foreskrev en underlig blanding av spekelse og disiplin på den ene siden, nytelse og atspredelse på den andre

for å oppnå denne sunnhet» (2007: 85). Bache-Wiig får frem det fortjenstfulle poenget at *Adam Schrader* «tematiserer erfaringer som litterært først kom i fokus i tida rundt århundreskiftet» (sst. s. 82). Hovedpersonen Adam arbeider som kopist i hovedstaden, og grunnet sin grublende karakter, anbefales han av sin lege å oppsøke et badested. Adam finner frem til Humlevig, som både bød på «Saltvandsbade og Jernvand som Drikkekur fra en nærliggende nyoppdaget, liden, høist procentholdig Kilde» og «afvekslende Vindretninger» (1920c: 209). Lie skildrer ikke badingen som sådan, det fortelles kun at det er blitt badet. Adam selv kan ikke svømme, så trolig er det snakk om karbad eller kalde avrivninger, og av verbets medisinske betydning fremgår det at 'å bade' her også kan bety å trekke frisk luft ved vannet eller å drikke mineralrikt vann.

Først og fremst er det *miljøet* på badestedet som fremstilles. Det bærer preg av en særlig sosial omgangsform, som gjør at oppholdet kan likne det Bache-Wiig forbant med en senere tids forståelse av ferie, men med et helsebringende tilsnitt, i alle fall forstått slik. I Humlevig er det strenge regimer for leggetid, bespising og badetider, og den sosiale etiketten legger vekt på fasader, kurtisering og intriger, hvor hierarkier og roller er tydelige mellom badelegen og pasienten, menn og kvinner og badestedet og nærmiljøet. Humlevig fremstilles som en særlig lukket sosialitet, som «danner ligesom en Verden for sig selv med indbyrdes Meningsbrydninger, Interesser og en fælles Horisont» (sst. s. 250). I egenskap av denne lukketheten antar badestedet i romanen heterotopisk karakter og kronotopisk funksjon. Heterotopisk grunnet sin lukkethet og aparte samværsform, men også som et motstykke til hovedstaden, et sted man kan tre inn for en kort tid. Avertissementet som gjør Adam oppmerksom på Humlevig, vektla blant annet «dets Afsidshed» (sst. s. 209). Sverre Lyngstad har foreslått at badestedet i *Adam Schrader* kan være valgt som miljø for å skape maksimal temporal og romlig konsentrasjon (1977: 54). Det er et godt forslag. Ikke bare fordi tiden konsentreres om ett miljø, og med det får plotfunksjon ved å utfolde et sted for møter og hendelser. En slik kronotop etablerer også en avgrenset mentalitet som holder «pasientene» opptatt med problemene som angår stedet, hvor få elementer utenfra kan forstyrre samværet. Dermed gis det først og fremst rom for å utspille interne konflikter personene imellom.

Snart utvikles vannkanten som et sted for velvære og adspredelse, som i mindre grad institusjonaliseres som badeanstalter, men heller skapes av individer i fellesskap. En episode i Amalie Skrams *Lucie* (1888), en hovedstadsroman som tematiserer skrale ekteskap og kvinnesak, gir en antydning om dette. Den gifte Lucie Gerner drar i sommervarmen ut til Malmøya i indre Oslofjord for å besøke sin fortrolige venninne, Karen Reinertson. Idet hun ankommer øya, sitter Karen og søsteren Henny i sine morgendrakter og prater kvinnesak Lucie

ikke har hørt maken til, «og Hennys hår hang løst nedover ryggen, fuktig etter badet» (1992: 115). Innen middagen samme ettermiddag oppfordres Lucie av Henny til å bli med på et bad, og de to skifter om – Lucie i et badehus, som det var hele 27 av på øya i 1888 (Lorenz 1997: 23). Kronotopisk og plotmessig kan det tenkes at Skram *behøver* å sende Lucie til Malmøya for at hun skal oppleve de to søstrene og bli kjent med deres holdninger. Dog synes det ikke tilfeldig at badingen og vått utslått hår er forbundet med tidens kvinnesak. Badingen fremstiller et kvinnefellesskap, samtidig som det våte håret ikke bare er et uttrykk for frihet, men også en markør som kan sies å peke mot strandens senere forbindelser til nakenhet, kropp og erotikk. I likhet med *Adam Schrader* får vi kun vite at det skal bades og er blitt badet, men kapitlet peker mot at badestranden som et allment sted å utfolde seg, står for dør.

Badestranden blir en topos i den norske romanen

Nordstrand bad ved Malmøya anlegges i 1900, og på begynnelsen av 1930-tallet etableres to andre offentlige badeanlegg i indre Oslofjord, Ingierstrand Bad og Hvalstrand Bad. For nå å ta Ingierstrand bad som eksempel, ble det bygget i 1932–34, etter modell av søreuropeiske anlegg, og én intensjon var utvikling av sosialdemokratiet. Ifølge kunsthistoriker Wenche Findal skulle «De norske fjorders riviera» gi lys og grønne friluftsområder til folk flest. «I 1934 skrev *Morgenposten* at nå hadde Norge endelig fått sitt *Deauville*. Selv om Ingierstrand manglet såvel den franske badebyens fasjonable ry som dens berømte veddeløpsbane, var det ingen løgn at Ingierstrand nå var Oslofjordens mest mondene badested» (1997: 6ff). Badeanlegget tilrettela for storinnrykk, med parkeringsplasser, dampskipskai og flystripe. Det hadde en omkleddningspaviljong med 700 garderober, og bød på fasiliteter som restaurant, iskremkiosk, stupetårn og svømmelærerinne.

På samme tid som byggingen av badene trer også badestranden inn i romanen, men fortrinnsvis *utover* Oslofjorden. Slik blir badestranden et motstykke til hovedstadslivet og tar til som et moderne locus amoenus. Betegnende nok kan fem romaner som foregår i et overlappende tidsrom på og like etter den første halvdel av 1900-tallet vise til en slik sommermodus: Johan Borgen, *Lillelord* (1955); Sigurd Hoel, *Syndere i sommersol* (1927); Gunnar Larsen, *I sommer* (1932); Sigurd Hoel, *Fjorten dager før frostnettene* (1935) og Axel Jensen, *Line* (1959).

Handlingen i Borgens *Lillelord* er lagt til de tidligste årene av 1900-tallet, og er en hovedstadsroman så godt som noen. Overklasseunggutten Wilfred og moren har tradisjon for å dra ut til hytta på Hurumlandet. Denne sommeren har Wilfred sin erotiske oppvåkning, og

badehuset og stranden legger til rette for at dette kan utfolde seg: «*Badehuset* ble stedet hvor alt kunne skje denne sommeren full av beskt begjær. [...] alt talte sitt hissende språk; den smale løybenken, trukket med voksduk, til å hvile på etter badet med et frottéhåndkle som underlag. Alt rommet muligheter» (2003: 117). Bare at det finnes et badehus synes å være eggende nok for den unge gutten, som med sine fantasier stimuleres i en liminal livsfase.

Wilfred vil helst være for seg selv, men blir etter press med de andre unge for å bade: «Det ble et lurveleven med badedrakter og badebukser. Barna hadde ikke brukt noe videre av den slags når de var alene før. Nå merket de plutselig at de var blitt store» (sst. s. 140). Påkledning for bading er noe forholdsvis nytt, og det å ikle seg badetøy markerer en uttreden fra den autentiske barndommen, og gir en forsmak på voksenlivet – en størrelse Wilfred tar steg mot da han i det videre redder badevennen Tom fra drukningsdøden. Slike nestenulykker kan være én måte å identifisere hvordan nye former for locus amoenus til nye tider stadig har en skyggeside hengende ved, det vi kalte det gode stedets «farefulle side».

I Hoels *Syndere i sommersol* fungerer en utpost litt lenger sør ved Oslofjorden som rekreasjonssted for hovedstadens intellektuelle. Her blir stranden et sted for å oppsøke restitusjon og arbeidsro i oppkvikkende distanse fra storbyen, for bading i vannet og under solen:

Vi lå på sandstranden i timevis hver dag. Vi ble brune i huden, det luktet svidd fett av oss. Sanden var kritthvit og fin å ligge i. Solen bakte, vannet småskvalpet, det luktet tang fra vannkanten. Merkelig, den lukten som vi ville ha rynket på nesen av i byen og skjelt ut for den skjære kloakk og råttenskap, den virker frisk og fin herute, ren som selve havet. (1962: 27)

Tiden løper av sted på stranden, som er blitt et overraskende godt sted, som et annet sted enn hovedstaden. Det er godt å ligge på sand under solen, hvor også bruning av huden er blitt et aspekt å regne med ved den moderne badestranderfaringen.

I Larsens *I sommer* (1932) bades det på strender på Bygdøy og Snarøen, men også i denne romanen trekker akademiker-hovedpersonen utover på vestsiden av Oslofjorden for å rekreatere, her ved et badehotell på en skjærgårdsoy: «Rop og latter blev båret op fra sjøen da vi kom frem foran huset, det var vondt å se for solflimret, men det var en hel del som holdt på å bade fra fjellet nede ved badehuset. [...] Det var humoristiske og oprømte unge mennesker alle sammen der, de skrek og holdt leven og skjøv hverandre uti» (1932: 77). Badestranden er et godt sted, og strandlivet konnoterer ungdommelig levevis, sosialt samvær og munterhet. Den

navnløse fortelleren får også badet, og det med sin elskerinne, som var beveggrunnen for utflukten til sommer-skjærgården:

Vi visste om en kløft aller ytterst mot sjøen, og der badet vi. Det kom ingen, så vi behøvde ikke de ubehagelige badedraktene som filte over skuldrene. Brenningen slo oss i ansiktet, og etterpå kunde vi gli langsomt innover i det smule vannet i granittkløften, med spede lysfletninger silrende over hendene i vannflaten.

Når vi hadde badet, lå vi på maven på det samme stedet og så på den ytterste av alle blomstene som fantes. (sst. s. 109)

Badestranden som et moderne locus amoenus er hermed etablert som en realitet i den norske romanen, hvor stranden får plotfunksjon av å være et velegnet sted for kjærlighet. Det ellers påkrevde badetøyet er av, og de to får være alene i ly for den borgerlige verdens krav på den norske badestrandens signaturfundament, svaberget, som sågar inneholder snev av fauna. Siden antikkens locus amoenus er bekken byttet ut med sjøen, frisk vind med oppkvikkende bølger og skyggen med solen.

Skygge er et vesentlig element i antikkens locus amoenus. I nordlige egner kom solen snarere til å bli en kilde å trakte etter, og solbruningen ble en del av en moderne erfaring og utseende. Direkte utsettelse for sollys i kombinasjon med frisk luft og utendørs hvile, såkalt helioterapi, hadde lenge vært en akseptert behandlingsform ved kystsanatoriene, blant annet mot tuberkulose, og innen 1930-tallet var solens medisinske fordeler vidt anerkjent (Gray 2006: 31f). Snart inntok soling privatsfæren på stranden, ikke lenger betinget av kranklig konstitusjon, men som et utbredt uttrykk for sunnhet og god helse. Hovedpersonen i *I sommer* opplever en kveld å ha «litt feber etter solingen» (1932: 86), en familiefar på stedet var rød i ansiktet, «og det skyldtes for en stor del at han hadde vært så uforsiktig med solen igår» (sst. s. 92), og to damer og vurderes fra avstand: «De dreide og vendte ansiktet mot solen som om det skulle stekes på grill. De var ru og brunflashede i huden, og øienbrynene var svidd bort av salt og sol så det ofte var vanskelig å tenke sig hvorledes de egentlig hadde sett ut» (sst. s. 95). Som hos Hoel har solbruningen også her antatt kulinariske og overdrevne metaforiske karakteristikk, en type skjemt og satire Jane Austen anvendte for å fremheve strandens karakter av samtidsfenomen, en forekomst som på kort tid er blitt akseptert og allmenn. Det er virkemidler som vitner om at moderne stranderfaringer er i ferd med å forankres også i Norge.

Opplevelsen av stranden som et nytt sosialt sted med egne regler, en heterotopi, får kanskje sitt mest eklatante uttrykk i Hoels *Fjorten dager før frostnettene*. Her vies et helt kapittel til en dag på det nybyggede Ingierstrand badeanlegg. Kapitlets tittel, «Søndag utenfor

tidsregningen», signaliserer allerede hvilken status stranden har som «et annet sted». Hovedpersonen Knut Holmen drar dit sammen med sin elskerinne, Vera, og det gjør også en mengde andre, med bil, på sykkel og til fots. Etter å ha kommet seg inn på strandanlegget og navigert seg forbi iskrembar og trappeanlegg, kommer de to seg ut på svaberget, hvor veltrente, unge mennesker har bredt seg ut. Knut slås av hvor like alle med ett er, uten klær på kroppen: «Hvilken samfunnsklasse tilhørte alle disse menneskene? Det var ikke mulig å si det. De vedtatte klassemerkene hang igjen i garderoben. *Her ute gjaldt det andre regler*» (1975: 55, min uth.). Stranden erfares som et nytt offentlig sted, som utjevner rangsforskjeller som gjelder på vanlige steder, og det blir tydelig at det tillates andre bestemmelser. For Holmen muliggjør det å snu vante sosiale hierarkier på hodet:

Han hadde aldri sett generaldirektør de Wahl uten klær før. Nå sto han i en lyseblå badebukse som svulmet stramt over maven. I fulle klær virket han mektig og dominerende, som om han eide hele kloden og aktet å beholde den; nå så han ut som om han hadde slukt en globus og ikke kunne bli av med den igjen. [...] Hvem er generaldirektør her, og hvem er den yngste kontorist? Generaldirektøren med von reduseres til en eldre komisk herre med vom. Og yngste kontorist, hvis han er trenet og i orden, får alle de stjalne øyekastene – han er generaldirektør. (sst. s. 55f)

En satirisk topos er at de mektige avkles, her anvendes den i konkret forstand. Et forhold er at nakne kroppar viser frem direktøren uten den vante staffasjen, noe som gjør at Holmen mister respekten for ham. I dress gir pondusen et mektig uttrykk, men kun iført badetøy, ser han forspist ut, og blir dermed gjenstand for gjøn. Samtidig har det inntrådt en ny «staffasje», nemlig det å ta denne av og heller vise frem et veltrent korpus det kan vinnes anseelse med. Det som mangler i tittel og rang, kan nå veies opp med et nytt sett beregninger av hva som gjelder for en sunn og veltrent kropp, en vurdering som kom til å bli et fast innslag i fremstillinger av den moderne badestranden.

Slik kan den moderne badestranden ses i forlengelsen av det Mikhail Bakhtin kalte «veikronotopen», en plotkomponent Bakhtin identifiserte for å peke på de sosiale møtesteder som tilbys og fremstilles ut fra en gitt tid:

Her kan alle de mødes tilfældigt, som normalt er adskilt af det sociale hierarki og rumlig afstand, her kan alle tænkelige kontraster opstå og forskellige skæbner kolliderer og flettes sammen. Her kombineres rumlige og tidsmæssige rækker af menneskeliv og menneskeskæbner på en original måde og bliver komplekse og konkrete gennem de sociale afstande, som her overvindes. (2006: 161)

I et bestemt tidsrom i romanhistorien ankommer stranden som en ny sosial lokalitet, som får i stand møter som ellers ikke ville funnet sted. Stranden utjevner forskjeller, idet man både kler av seg og ter seg på uvant sosialt vis. Hva gjør disse utfoldelsesmulighetene med individet og det kollektive? Ett Holmen bemerket, er at de virker disiplinerende. Folk omgås stillferdig, uten larm og trengsel, og det finnes ikke søppel på bakken. «Det skjedde noe her. Norge var blitt et annet. *Denne delen av Norge iallfall*» (1975: 62). Oppdagelsen av nye måter å tenke sosiale konstellasjoner preger oppfatningen av nasjonen, og medmennesker vurderes på nye premisser. Når stranden etter hvert benyttes av flere, flates hierarkiene ut og det oppstår nye samværsformer. Familier kunne benytte stranden, samtidig som at flere slike konstellasjoner på samme sted skapte en ny arena for å omgås fremmede. Det understrekes at det er ved Oslofjorden at det moderne strandlivet utvikles offentlig, som er så oppkvikkende at det står i fare for å bli for meget, i alle fall om for mange får nyss om denne livgivende eliksiren: «Hadde noen tenkt over konsekvensene! At ikke disse badestedene ble forbudt ved lov!» (sst.). Stranden erfares som et locus amoenus, et godt sted å oppholde seg «utenfor tidsregningen» og som et motstykke til steder med andre former for krav – en heterotopi. Holmen gjør opp sine inntrykk for Vera:

– Solen opphever klasseforskjellen. Solen bygger opp et nytt samfunn – eller forsøker på det. Jeg ser på disse menneskene her. De er vakre, og vakrere blir de, og gladere, og friere og ordentligere mot hverandre, bare fordi solen skinner på dem. Men så kommer det en lang vinter ... Om vi bare hadde to måneder lengre sommer, så ble vi sunnere, friere, naturligere, modigere [...]. (sst. s. 63)

Badestranden ønskes velkommen i nord, hvor det gjelder å få klemst mest mulig ut av den i de månedene den kan realiseres. Stranden og smaken på livet i solen blir noe å strebe etter, og mer av den kan komme til å forandre og prege det nasjonale lynnet. Reaksjonen på og opplevelsen av strandlivet gir også en antydning til å forstå den videre utbredelsen av badestranden. Ikke minst indikerer utviklingen hvordan sydlige destinasjoner oppleves som tiltrekkende for nordmenn som må leve med – kanskje som en følge av badestrandens erfaringer som ideal – vurderingen av å bo i et land med en kort sommer.

På den andre siden av okkupasjonen kan et liknende persongalleri ses i Jensens *Line*. En episode på øya Vasser i ytre Oslofjord fremstiller stranden som en kompleks sosial arena som kan minne om den John R. Stilgoe trakk opp: «Der er det folksomt, spraglede parasoller og badeballer, brune skrotter, noen rosa, noen hvite, rop og leven. Blant annet legger jeg merke til

en mahogniracer som er dregget opp et stykke fra land. Den ligger der som en lav sportsbil med hjul og skjerner under vannspeilet» (1980: 229). Dette er en strand vi lett drar kjensel på, både i sum og enkeltdele, og karakteristikkene av hudfarger og solingens inntørkende konsekvenser, er en fortsettelse av den allerede utviklede satiriske fremstillingen. Videre har stranden etablert seg som et innforstått erotisk sted, hvor det gjøres et poeng av badedraktens beskjedne omfang: «Har hun ikke råd til et større plagg? En skollise over ryggen og et gult lommestørkle over baken. Og der setter hun de høyhælte korkskoene langt fra hverandre så jeg kan se vann og strand mellom lårene på henne» (sst. s. 231). Også det motemessige misforholdet uttrykkes med satirisk brodd. Ettersom det å vise seg uten klær ofte er blitt forbundet med fattigdom, skaper den nye formen for bekledding rom for tvetydighet. Gjenstander som forbindes med skotøy og neseputing, forskyves til å regnes for egne plagg. Og de som ikke er fortrolige med denne rådende moten, tolker den ut fra etablerte oppfatninger, noe som skaper asymmetri og potensielle konflikter. Ikke bare verdimesig, men også for hva angår badestranden som et nytt innslag i forhandlingen om offentlighet, fellesskap, privatliv og erotikk, og hvordan disse faktorene skal kunne kombineres.

Stranden er etablert som et sted for sunnhet, rekreasjon, restitusjon og intime møter, og en mulighet for å utspille andre væremåter. Det er fristende å spørre i hvilken grad denne utviklingen har preget prototyper og topoi til senere litterært strandliv, og med det fått anledning til å etablere ideelle sjabloner for prioriteringer og forståelse av norsk badeliv – for hvordan stranden kan se ut, men også hva slags oppførsel og samvær den legger til rette for. Kan det besvares med å rette oppmerksomheten mot hva som bringes med fra de etablerte forestillingene om stranden til den senmoderne norskekysten, hva som utgjør den norske badestranden i vår tid, og på samme tid hvordan stranden er fremstilt utenfor badingen som et hverdagens sted, et sted for å trekke seg tilbake, for tilhørighet og stillhet?

Den senmoderne norske badestranden

Tina Åmodts *Doris*. Brennmaneter, beachcombing og traderte strand-idealer

I det følgende skal vi se nærmere på tre bade- og strandscener i Tina Åmodts *Doris* (2018), som viser hvordan den norske litterære stranden ikke utspiller seg uten påvirkninger fra sirkulerte idealer og forestillinger, hvor også forholdet mellom forbilder og realiteter spilles ut mot hverandre. Åpningen av romanen fremstiller to livsverdener, som i hver sine elementer utfolder seg uvitende om hverandre: brennmaneten som driver over sandgrunnen, og den badende som

skal stupe i vannet fra en badeplattform på akterenden av en yacht. Tidevannet avgjør manetens ubesværede drift og ferd, uvitende om trusler fra oven.

Sjøvannet er lett forurenset, i vannet rundt maneten finnes rester av bensin, kloakk, badegjestenes hårspray og deodorant. [...] Akterut på båten står det en mann. [...] Her, på norskekysten, i en vik ved en øy som ligger nordenfor Lista, men sør for Stad, svømmer maneten rett mot skyggen denne mannen kaster over vannflaten. [...] Hver formiddag, også denne, tar han et bad. Uten først å kjenne på temperaturen samler Roy Arne håndflatene og stuper fra *Doris'* badeplattform. [...] Gjenskinnet fra sola blinker som fra et speil og gjør det, forklarer han til Doris etterpå, plent umulig å få øye på maneten. Men den er der, og idet han treffer, er den sjanseløs. Sjanseløs er Roy Arne også: De tynne, glassklare tentaklene slynges mot brystkassen, magen og lårene. [...] Omgitt av sprengt manetmasse svømmer han til overflaten og roper at han er truffet [...]. (2018: 7ff)

Brennmaneten utgjør locus amoenus' farefulle side, som minner om hvordan den moderne måten å anvende sjøen på som forlystelsesarena ikke fullkomment lar seg renske og tilrettelegge, slik det allerede var et ideal på stranden i Sanditon. Passasjen viser frem hvordan denne standarden har satt til side hvordan strandsonen ikke bare er et sted for menneskets utfoldelse. For maneten er strandsonen av en annen realitet enn for den stupende badende, en konflikt som har oppstått med nye måter å anvende sjøen på. Heller ikke denne fremstillingen er uten satire, i det å være «truffet» forbindes med skuddlinjer og strid, og brodden rettes mot hvordan den voksne anvender sjøen som en arena for egne behov, uten å ta høyde for at også andre skapninger gjør bruk av det samme arealet – for helt andre formål. Rachel Carson skriver om manetene at deres «tentacles spell danger for almost all sea creatures in their path and even for human beings, so powerful is the sting. Yet young cod, haddock, and sometimes other fishes adopt the great jellyfish as a 'nurse'» (1998: 88). At enkelte arter finner beskyttelse der hvor andre ser fare, minner om hvordan menneskets frykt for maneten kun er én vurdering blant andre. Brennmaneter søker helst dypt vann og sjøens svalere lag, så dens opptredener i grunnere vann skyldes havstrømmer, slik den i *Doris* forviller seg og mottar banestøtet av den badende. Brennmaneten blir tidlig et forstyrrende element i det nye locus amoenus. Da hovedpersonen og hans elskerinne i Larsens *I sommer* har kommet opp fra vannet ved sin bortgjemte plass, observeres det at «brennmaneter dasket leddeløst inn i kløften og lignet store, syltede ferskener. Det gjaldt å stupe utenom dem når vi skulde uti igjen» (1932: 110). *Doris'* far er ikke like observant. Kuriøst nok er det kun et drøyt hundreår mellom tiden hvor brennmaneten ble tillagt helse og helbred som behandling, til å havne i pinsel- og redselskategorien. I mellomtiden hadde

bading i forlystelsesøyemed inntruffet, og brennmaneten ble klassifisert ut fra andre forutsetninger.

Stupescenen viser frem et utsnitt av sommer-Norge, og utmaler et hverdagslig øyeblikksbilde, som på samme tid fremkaller lengre tidslinjer, større problemforhold og tvetydighet. Vannet er blandet opp med mindre tillokkende elementer, hvor det fremstilles hvordan locus amoenus ikke bare har én «farefull side», men to. Forurensingen bidrar til at vi kan både frykte sjøen, men også frykte *for* den og for det mangfoldige marine livet som utspiller seg i det, som en konsekvens av hvordan forbrukskultur og anvendelse av sjøen legger igjen spor som ikke enkelt kan øynes, men som det i økende grad rettes oppmerksomhet mot.

Senere i romanen tusler Doris ned til stranden, men ikke for å bade. «Doris går til sjøen. [...] Hun tar en kjepp, roter i drivgodset: mosegrønne glasskuler fra garn, isoporbiter, planker og måkefjær, ispapir og kabler, taustumper som ligner flisete, blå fletter» (2018: 44). Avfall med ulike maritime forbindelser er skylt i land, med både menneskelige og naturens bidrag, som potensielt sedimenterer bidrag til kystens palimpsest. I Doris' tilnærming indikerer preposisjonen «til» stans *ved* vannet, ikke *i*. Snarere dreier det seg om ørkesløs roting i strandkanten, en topos kjent som 'beachcombing', en term som har overtatt for den praksisen Robert Louis Stevenson i sin 1892-roman med samme navn kalte *Wrecker* – en som plukker fra hverandre vrakede skip for utkomme (Stilgoe 1994: 11). En beslektet forståelse av denne formen for strandrydding er den Knut Ove Eliassen utlegger om sjøfolk som mønstrer av skip i fremmed havn: «Rømt fra skipet var beachcomberne sivilrettslig papirløse, og de kom seg i praksis ikke videre; eksistenser i limbo, overlever de på hva de finner på strendene i nærheten av havnen» (2020: 192). Om strandede sjøfolk tilhører en forgangen tid, slik B. Traven i sin tid fremstilte det i *Das Totenschiff (Dødsskipet)*, 1926), eksisterer beachcomberen i en ny historisk inkarnasjon ved at skandinaviske rederier strander sine fartøy til opphugging på Indias sandstrender, hvor stadig nye generasjoner får anledning til å plukke fra hverandre vrakgods, men nå i en omfattende og organisert forretningsvirksomhet på stranden.¹⁹

Den barnlige beachcombing derimot, og utforsking av rask og avfall som flyter i land, er en topos med forbindelser i kystromanen, og kan kalles en oppøving og mulighet for barnet til å skape orden i tilværelsen og lære om det ukjente. I Olav Duuns *I eventyrene* (1921) kommer syvåringen Odin til nye eventyrlige omgivelser: «stranda frammed, med grasslettene og tangbeden og kvitsanden og alt det rare som der fanns, han sprang og fann, sprang og fann, – han fann beine tå ein fisk ein staden! Han fór heim med det med ein gong – hadde dei sett

¹⁹ «High by the beach». The Economist, 7. mars 2019, s. 59

maken?» (1989: 469) For de voksne er nok funnet av fiskebeinet av mindre interesse, men for barnet blir stranden et sted for inntrykk og erfaringer å vokse på, og for store oppdagelser. Strandrotingen blir et tilbakevendende tidsfor driv for Odin. Han vet hva han skal kikke etter, men også at stranden kan by på det uforutsette. «Ein dag fer han frammed strendene og ser etter rakster, for det hadde vore nordvesten eit tak. [...] Han finn ei flaske med einkvart på, og da blir han glad, for dette var kanskje olje til lampa?» (sst. s. 509) Hjemme henrykkes de voksne over innholdet, for det viser seg å være førsteklases fransk brennevin: «Odin sukka bortpå benken: han skulde ha funne ei heil tønne med slik olje til dem!» (sst. s. 510) At Odin har forsynt sine foresatte med ettertraktete drikkevarer, går ham over hodet, men som en følge av strandrotingen opplever han mestring ved å ha gledet sine forsørgere.

Det forurensede vannet og drivgodset som Doris senere roter i, røper at sjøen har vært et sted for hverdag – kosmetikk, kloakk og rester av drivstoff –, også i form av maritimt arbeid, med tau og garnfiske med blåser, remedier eller gods som kan ha gått tapt i uvær eller falt over bord, slik vi kan tenke oss spritflasken Odin fant. Doris finner også en flaske nede i strandkanten blant det som er flytt i land: «Hun holder den forventningsfullt opp i lyset, men hun så feil, det er ingen flaskepost inni der» (2018: 44). Flaskeposten er et motiv Doris er fortrolig med; tomgodset blir raskt assosiert med flaskepost, men like snart detronisert fra spenningsmoment til avfall.

Selv de maritime overleverte forestillingene svikter i møte med realitetene, et forhold som spiller en rolle også mot romanens avsluttende del, hvor yachten med far og datter er i ferd med å legge til kai, og Doris skimter en lys sandstrand. Det følgende sitatet kan synes langtrukket, men rikholdigheten forsvaret innsatsen:

Hvite sandstrender er sjeldne i disse traktene, den har sannsynligvis blitt til etter at politikere har vedtatt å bruke en ikke ubetydelig del av kommunens budsjett på en konvoi av lastebiler fullastet med skjellsand. Eller kanskje den også er ulovlig. For Doris' familie har eid en strand. Faren anla en perfekt, hvit stripe nedenfor båtplassen da hun var ni eller ti. Doris elsket den. [...] Men så dukket det opp et anonymt leserbrev i avisen. Avsenderen skrev at det var en skam at kommunen ikke satte en stopper for dem som tok seg til rette ved å anlegge private strender på den måten. Ikke bare hadde det en privatiserende effekt, det kunne også skade det biologiske mangfoldet, små sandpartikler kunne virvles inn i gjellene på fisk, og dessuten var det fare for forurensing ved blakking: Spredningen av sanden kunne svekke lysets virkning på livet under vann. Like etter ble faren anmeldt. Og selv om det ikke skjedde noe mer, fjernet faren stranden. [...] 'Ingen skal få beskyldt meg for å drive med miljøkriminalitet', sa han. Og Doris sto i fjæra, prøvde å forstå. At den hvite sanden kastet en usynlig skygge. (sst. s. 183f)

Det bemerkes sjeldenheten av hvite strender i dette området, så hvorfor skal det anlegges lyse sandstrender hvor de ikke er forekommet naturlig? Et forslag til svar er at dette er en realisering av stranden slik den er blitt fremstilt som den eksemplariske og rene, slik vi så i Austens *Sanditon*, over Hoels *Syndere i sommersol*, og senere hvordan middelhavsturisme og representasjoner gjennom film- og fjernsyn den påfølgende halvdel av 1900-tallet økte tilgangen på dette locus amoenus. Ved Middelhavets strender er heller ikke strandoverflatenes «vinnende linje» gitt, masseturismens eroderte sandstrender må etterfylles, for nettopp å opprettholde likhetene til den forbillidlige stranden som senere reklame og film har bidratt til å skape og opprettholde (Richter og Kluwick 2016: 7). Frits Andersen gir et tankevekkende eksempel: Da Hollywood i 1962 dro til Tahiti for å lage spillefilmen «Mytteriet på Bounty», ble det bragt med flere tonn hvit sand. Matavai-strandens naturlige sorte vulkan-sand ble overstrødd siden et potensielt millionpublikum «forventede at se en riktig bountystrand med kridvidt sand» (2018: 13). Dette er dog ikke en problematikk kun henvist til filmindustri eller litteraturen, men er et ideal som fremdeles søkes realisert. Moss Avis fortalte i 2019 om et tidligere feriehus for lokale industriarbeidere, som nå er blitt et privat sameie på den strandkledte Jeløya i Oslofjorden, «Fikk kjempebot for Syden-strand». Det er lagt ut skjellsand uten kommunal godkjenning, noe som har ført til mulkt i sekssiffer-klassen, samt påbud om at «skjellsanden må fjernes på en skånsom måte og leveres til et godkjent deponi». En representant fra kommunens tekniske utvalg karakteriserer inngrepet som «miljøkriminalitet» – en anklage Doris' far opplevde – og påpeker videre at «Jeløy har mange strender og at man ikke behøver å pynte dem».²⁰ For Doris' far er ikke stranden god nok slik den allerede er. Den idealiserte estetikken realiseres, om enn uten reelt forelegg, et fenomen sosiologen Jean Baudrillard i sin tid omtalte som *simulakrum*: Fiksjon har skapt en virkelighet hvor den idealiserte modellen legger føringene for landskapet, her bokstavelig talt, uten å ha et reelt henvisningsgrunnlag. Traderte forestillinger preger fremdeles hva en strand kan være og forstås som. Vi får ikke oppklart hvorvidt den stranden Doris skimter, er kunstig, men det interessante er at assosiasjonen og hvordan minnet om stranden hentes opp og vurderes, og at barndommens gleder kontamineres i møte med korrigerende realiteter.

Doris holder seg også med andre overleverte forestillinger, som stranden som et sted for erotikk. Hun forestiller seg å finne sommerflørtten «Jimmy på en øde strand» og at han der «griper henne rundt handleddene og presser henne ned i sanden» (2018: 19). Og sammen med

²⁰ Moss Avis. 2019. «Fikk kjempebot for Syden-strand». 21. mai, s. 6

en omgangsvenn på yachtferie har hun «kjørt gummibåt med kikkert forbi enslige nudister på øde strender» (sst. s. 37). Annetsteds opptrer en assosiasjon hos Doris: «På klessnoren oppunder kalesjen henger bikinien, slapt som de brukte kondomene som ligger strødd over skogbunnen bak nudiststranden» (sst. s. 86). Strandens forbindelser til nakenhet og seksualitet lever videre som forestillinger i et ungt sinn.

Forbindelsen mellom kropp og badeliv kommer også til uttrykk i samtalen om sommerhudfarge mellom far og datter, hvor faren spør om ikke Doris skal komme ut for å «få litt sol på kroppen?» (sst. s. 58) Doris er «vant til å få høre hva han synes om at hun er så blek. Selv er Roy Arne, på tross av sine lyseblå øyne og bartens rødblonde skjær, brun, så brun at Doris lenge har hatt en mistanke om at han tar solarium om vintrene» (sst.). Det å få sol på kroppen er nærmest en forventning og et krav, og kan ses i forlengelse av oppvurderingen av sollysets virkninger, slik hovedpersonen i Hoels *Fjorten dager før frostnettene* forkynte. Det er kommet til å bli en del av et kollektivt over-jeg, som peker mot at det ikke sømmer seg å sitte inne når det omsider er vær til å oppholde seg ute. Med tiltakende fritid ble det å la seg brune av sola et ideal, samtidig som at sosiale markører legger føringer for hva slags soling som er i samsvar med skikk og bruk:

I en tid, hvor kun de rige slapp for at arbejde udendørs, var hvid hud et skønhedsideal, i en tid, hvor kun de rige kunne holde lange ferier, blev solbrun hud et skønhedsideal. I dag har de fleste råd til at blive solbrune, men for meget solbrændthed forekommer vulgært og vidner om manglende kundskab om solens sundhedsskadelige virkninger. (Prieur og Sestoft 2006: 53)

Symbolsk dominans fluktuerer med varierende bruk av stranden. Hvem som bruker den, legger føringer for hva som til ulike tider regnes for både skjønt og sømmelig, og om det er helsefremmende, helseskadelig eller sosialt belastende. Men krav til kroppslig forskjønnelse har ikke kun å gjøre med solfarging av huden. Etter et bad fra båten kan vi lese om Doris: «Hun har ikke dusjet, hun liker å ha salt i håret, *slik får du beach girl-looken*, står det i det billige jentebladet hun pleier å kjøpe [...]. I hvert nummer er det en erotisk novelle. Ingen *beach girls* har kort hår» (2018: 64). Foreningen av utseende, erotikk og påvirkning av preferanser peker mot Lenčeks og Boskers observasjon om at stranden siden 1980-tallet har gitt ekshibisjonisme et nytt innhold. Kulturhistorikerne peker på hvordan badetøy skal vise frem særlige kroppsdeler fremfor å skjule dem, en utviklingstendens som allerede kunne skimtes i spennet fra Johan Borgens *Lillelord* til Axel Jensens *Line*. Fra slutten av 1900-tallet er stranden ikke i første rekke et sted å være naturlig, men et sted for å vise frem tidens skjønnhetsideal, godt hjulpet av strenge

spise- og treningsregimer (1998: 270). Fred Gray har pekt på at kroppsfokus langt fra er nytt, men har vært en konstant ved den moderne stranden siden skjønnhetskonkurranser på den amerikanske østkysten og i England på 1920- og 30-tallet, til wet t-shirt-konkurranser på 1990-tallets middelhavstrender (2006: 70). Dette er stranden slik den kjennes fra populærkulturen, som i dramafjernsynsserien «Baywatch», hvor strandlivets hverdag og dramatikk, veltrente kropper og badedrakter var i fokus, globalt kringkastet gjennom store deler av 1990-tallet.

Det er blitt produsert, opprettholdt og sirkulert bestemte uttrykk både om hvordan stranden bør se ut, men også hvordan det sømmer seg å se ut på stranden. Disse idealene har hatt normativ effekt på unge som voksne, enten det dreier seg om sommerhudfarge, hårfasong eller strender. Slik har populærkulturindustrien satt sitt preg på våre væremåter på stranden.

Agnar Lirhus' *Historien om oss og Liten kokebok*. Hverdagens badestrender

Romanen *Historien om oss* (2013) fremstiller en sosial badestrand. Her etablerer hovedpersonen Martin seg på sitt oppvekststed, den strandkledte Jeløya i byen Moss, beliggende sør i Oslofjorden, en øy vi husker fikk påpyntet en av sine strender. Videre er det verdt å minne om at Moss hadde landets første badested, så badestrender er en viktig del av byens historie og identitet. Da Martins samboer Marianne mingler med kollegene i sin nye jobb, får hun vite at det «beste med Moss er strendene» (2013: 305). Martin har vokst opp ved stranden og ønsker også at den skal være et sted for egen familie når han nå vender tilbake.

Etter å ha vært på boligvisning en varm sensommerdag, tusler paret ned mot vannkanten: «Stranda var en slette av gress, brun og solsvidd, med en gul rand av sand mot det turkise vannet. Til venstre lå båtforeninga, Sjekta: tre skinneganger med morkne traller, flisete vaiere og et mylder av forfalne småbåter» (sst. s. 14). Boligfeltet befinner seg tett bak strandbreddens gresslette, og videre skimtes en tynn forstrand før vannkanten. Slitasjen på båter og opptaksutstyr vitner om at stranden lenge har vært et samlingssted for småbåtfolk og et sted for båtopptaking. Martin observerer senere stranden som badearena:

Unger overalt, og mødre og fedre på strandstoler og madrasser. Noen guttunger prøvde å vippe badeflåta rundt. Og utenfor badebøyene freste det små motorbåter; Dromediller, GH-er og Zodiac-er, etter dem hang det hengslete kropper, de sto på vannski og wakeboard. Ved buskene spilte ungdommene volleyball. (sst. s. 20)

Billedutsnittet fremstiller en senmoderne strand med en rekke likheter til den Axel Jensen skildret i *Line*, og som John R. Stilgoe fremhevet som vår tids mest marginale og på samme tid

komplekse sted. Det er tett med folk og båter i sjøen, i tillegg til en rekke moderne forlystelsesremedier og -aktiviteter, både til vanns og på land. Vippingen av badeflåta vitner om at testing av barnlig mot, rampestreker og ungdomslek på vei mot voksenlivet, fremdeles pågår, slik vi så sider ved det i Gunnar Larsens *I sommer*, noe som understreker kontinuiteten ved badestranden som en moderne topos i Oslofjorden.

Martins tilbakevending til stranden og oppvekststedet kan ses i møte med filosofen Edward S. Caseys påpekning om at steder situerer minner, men at et gitt sted også henter frem *bestemte* minner, på bekostning av andre erindringspotensialer (2000: 189). Dette ser vi i Martins møte med en markant bygning på stranden:

Lenger borte reiste et hvitt tårn seg mot himmelen. Derfra hadde vi hoppet og stuft, fisket makrell, torsk og berggylter som vi trampet flate på brygga. [...] det var det samme om sola stekte eller det øsregnet, vi klatret opp i brannstigen på utsiden av tårnet samme hva, telte til tre og kastet oss ut. Sånn holdt vi på til Forsvaret skulle kvitte seg med tomter de ikke kunne vedlikeholde. Kommunen fikk tilbud om å kjøpe plassen for én krone, men isteden var det en nyinnflyttet forretningsmann som kjøpte Torpedostasjonen. De neste årene ble det bygd og planert, skrappt og malt, og da Marianne og jeg kom ned på stranda, syntes jeg Torpedostasjonen var hvitere enn noen gang. (2013: 14)

Kronotopisk knytter stranden her sammen flere tidsforhold. Stupingen er et element i strandtoposen som fremstilles som lek og et godt minne, ikke som kollisjon med naturen. Gjensynet med det hvite bygget og barndommens frie tid og utforsking av eget mot setter i gang en minneprosess hvor aktiviteter og tidspunkter hentes frem, som bringer med seg flere trinn av stedets utvikling, og som på samme tid speiler større nasjonale forflytninger. De private minnene fra barndommen blir en anledning til å reflektere over større historiske og nasjonale endringer. Fra militær fasilitet, via et utfasende forfall når den kalde krigen var blitt historie, noe som muliggjorde lek og fritidsaktiviteter, og dernest til privat eierskap. Tårnet utgjør en sentral komponent i strandens uttrykk over flere tider og aktiviteter, hvor Martin knyttet an til det på et bestemt tidspunkt som var hans barndom. Den tilknytningen var kun mulig å utvikle på denne måten i den korte tidslommen mellom utfasing av forsvarsaktivitet og oppussingen. Sider ved dette kommer tydeligere frem i refleksjoner om denne lekeplassen, tanker som tilhører den voksne Martin: «Jeg tenkte at det hvite tårnet alltid hadde vært en del av dette stedet, og at jeg først mye seinere hadde skjønnet hva tårnet og brygga faktisk var, en torpedostasjon: et forsvarsverk. Vi skiftet og løp ut i vannet uten å kjenne på temperaturen»

(sst.). Martins refleksjoner fremkaller en samtidig side ved oppveksten som ikke den gang var tilgjengelig for ham, men som nå kan artikuleres.

Med henvisning til Winston Churchills berømte tale om at England skal forsvares fra strendene, har John R. Gillis bemerket at strender i lange tider har vært nasjonenes og forsvarers tykke hud (2012: 180ff). Militariseringen av norskekysten nådde et foreløpig høydepunkt under annen verdenskrig, skjønt grunnet den kalde krigen – som Norge geografisk og politisk var plassert midt i – tok det lang tid før kystens befestninger ble utfaset. Men gradvis endret den norske kysten karakter, fra å være verdsatt for militære formål til å bli et av klodens mest fredfulle steder, attraktive for rekreasjon og som bosted. For Martin er barndommens lek og lykkelige uvitenhet uatskillelig fra nasjonale militære strategier, men kontamineres og justeres først i voksen alder. Refleksjonen om tårnets opprinnelige funksjon er nærmest et lite rift i den stedsbruken som Martin nå gjør seg av stranden, men er likefullt til stede hos den reflekterte, tilbakevendte voksne, om enn kort, innen han springer ut i vannet.

Gillis har pekt på at et kjennetegn ved den badestranden som utviklet seg på 1900-tallet, var dens karakter av et tilfluktsområde fra en verden preget av stigende tempo. Strandkanten ble derimot erfart som et sted hvor tiden stoppet opp, et verdens nye favorittsted for å gjøre ingenting, og ingenting var tenkt å foregå der, hevder Gillis, i spennet mellom fortid og fremtid (sst. s. 152f). I Hoels *Syndere i sommersol* kom dette nåtidige ingenting til syne: «Vi lot solen skinne på oss, kjølte oss av i vannet når vi ble for varme, og la oss til tork på sanden når vi ble for våte. Himmelen og sjøen var blå, og gresset var grønt, og sanden var varm. Og ingen problemer var for store for oss» (1962: 31). Likheten til Martins og Mariannes gjøremål på stranden innen de reiser tilbake til Oslo, er treffende:

Resten av dagen døde Marianne og jeg i den avtagende varmen, vi leste avisene i filler, den varme luften ble en del av oss, fönvindene og saltet i vannet skrubbet tankene våre rene for alt slagg, alt unødvendig, og alt som ble igjen, var dagens ekstase. Vi var på stranda til solgjestene hadde reist hjem, helt til kveldsbaderne kom syklende flere timer seinere, etter at sola hadde blitt mild og rød og utflytende. (2013: 23)

Sitatet forteller at badestranden ved Oslofjorden etter hundre år fortsatt er et locus amoenus i den norske romanen, hvor et besøk kan ha en rensende og avkoplende funksjon fra livet i hovedstaden. Strandens karakter gjør det mulig å sette til side opplevelsen av tid. Funksjon av kronotop får stranden hos Hoel i egenskap av å tilby en ny tidsopplevelse på et nytt sted å erfare, mens i *Historien om oss* er funksjonen at det i romanen i flere tider vendes tilbake til stranden: i minner og fortid, nåtid, og ved etablering og med det fremtid.

Om badestranden i *Historien om oss* fremstilles som en egen sosial realitet, gir stranden i *Liten kokebok* (2016) et annet uttrykk for den norske stranden som badearena. Både med tanke på dens utseende som de innslag av dyreliv den rommer og den hverdagslige bruken den inviterer til – på mange måter som en mer prosaisk utgave enn den estetisk idealiserte. Som i *Doris* er også i *Liten kokebok* menneskets mislighold av naturen et viktig aspekt ved strandtoposen, i kraft av tekstens insistering på at kysten og stranden er deler av større økosystemer. Dette alvoret kommer frem i romanens første skildring av stranden:

Et fiskeskjelett skyller inn og ut i fjæra. Haugene av tang er fulle av avrevne krabbeklør, knuste østersskjell, hodeskallen til en fugl, knust og ribbet for kjøtt, og sørpete maneter. En colaflaske. En boks det kan ha vært agnsild i. En hettemåke stuper etter småsild ved revet som er gult av rur. (2016: 91)

Den panorerende scenen fanger opp vannets bevegelser og vaskende avfallsrester, som i likhet med den stranden *Doris* rotet ved, skriver inn og sedimenterer menneskelige og biologiske slanter i kystlandskapets palimpsest. Forbrukskultur har avsatt spor som ikke lett lar seg fjerne. De biologiske levningene er i flertall, men måkens tilsynelatende overtak fra oven illustrerer også hvordan overleverte ferdigheter om matfatet enkelt kan tape mot sikker lidelse og død ved å sette til livs søppel.

Der hvor de fem 1900-tallsromanene som fremstilte stranden som et locus amoenus foregikk om sommeren, slik også var tilfelle i *Doris* og *Historien om oss*, gjøres det ikke her tydelig når på året scenene utspilles. Verken det eller de fysiske realitetene forhindrer stranden fra å være et sted for velvære og hverdagslighet, men kan her synes å ha antatt en noe mer sober aksent enn det vi så ved fremstillingene av stranden i mellom- og etterkrigstiden. Badestranden har mistet sin nyhetsverdi, og distansen synes å ha gitt rom for å fremstille andre verdier og sanseopplevelser. Når hovedpersonen går for å bade, ser vi hvordan det holdes lunk på alvoret over, hvor vi leser hele sideavsnittet, for med det å gi et inntrykk av romanens prosalyriske stil:

Han tar av klærne og vasser uti. Sjøen flør, iskaldt vann strømmer mellom leggene, kulda napper i huden. Føttene synker i mudderet. Han klatrer over beltet av fjæresteiner, fulle av rur, og kaster seg uti. Luftbobler sippler ut av nesa og prikker over kinnene. Hjernen snurrer i hodeskallen, alt graviterer, han er et egg på drift i havstrømmene, en larve, yngel, en revne av luft skyter ned i sjøen, et hvitt lyn; en livløs flyveøgle synker ned mot mørket i smaragdgrønt brus. Bunnan er dekket av en brunrød suppe, som blader på skogbunnan om høsten, før vannet blir tjukt som slim: en koloni av maneter. En slags bille padler forbi, med gjennomsiktig skall og dansende følehorn. Ildtunger skyter ut fra

strendene, bølger av brennende støv og røyk ruller ned fra åssidene. Understrømmen trekker ham utfor marbakken. Han virvler bakover og får et glimt av overflaten før lyset forsvinner: en oransje brann på himmelen. Her nede ser han blink fra ribbemaneter. Regnbuesprakende morild. En brunrød elektrisitet i beltene av alger. Grønnglimt. Hvitglimt. En kjempe svømmer forbi, like mørk som mørket i dypet, en hval eller en hai. De er lysglimt bak sporden. (sst. s. 99)

Dette er ikke et locus amoenus og stranden slik vi har sett at den kan se ut, inneholde og oppleves som. Fremfor strandens sosiale og heterotopiske karakter, handler det om sjølivets mange forgreninger: Steinene er dekket av krepsens kalkboliger, det er maneter, alger og mudder og kaldt vann omslutter menneskekroppen, uten at det fremstilles som forstyrrende, ubehagelig eller noe farefullt. Det er fristende å kalle dukkerten for en gjennomsnittlig norsk badestrandopplevelse, samtidig som den er hyperrealistisk i sanselig karakter. Mennesket innplasseres som en del av en helhet, skalert ned ved å liknes med det enda ikke utviklede biologiske, det som skal bli ut av egget. Øglen minner om at det vi kjenner som natur, har hatt andre skapninger tidligere, andre dyr som har vegetert i de samme elementene. På samme måte kan det apokalyptiske omslaget likne en revne som peker mot en potensiell fremtid: Ilden, støvet og røyken, og like etter trekkes «han» utfor en bakke i sjøen og ser det marine livet fra nye vinkler. Scenen kan leses som et innsnitt og øyeblikksbilde i de sammenhenger og uoverskueligheter som bare kan fanges i bruddstykker ved hjelp av forestillingsevne, eller plasseres i vitenskapelige skjemaer som lovmessigheter, hvor mennesket tar del i det som er forstått som naturens metronomer. Og til forskjell fra Doris' far, kolliderer ikke badegjesten brutalt med dyrelivet, men er snarere observant, innlevende og en del av det.

Filosofen Hans Kolstad har påpekt at «Vår varighet er delaktig i en større varighet, som er naturens. Det er denne delaktighet i en felles, universell varighet som gjør at vi kan ha en intuisjon av naturens varighet. Idet intuisjonen griper vår egen varighet, griper den også noe som er en del av et større hele» (2007: 213f). En innarbeidet måte å forstå natur og innramme tid på er i repetitive og forutsigbare mønstre, for eksempel årstider, blomstringer, flo og fjære og fiskestimer. Innrammingene er like fullt menneskets, overført på naturen, som forblir uaffisert av slike klassifiseringer, men på ingen måte uberørt av vår samhandling med den. Romankronotopisk viser passasjen en vurdering av badestranden som er annerledes enn for snaue hundre år siden, med oppmerksomhet mot de helhetene mennesket inngår i, fremfor mot mennesket selv.

Om scenen var en oppvisning av undergang, en artikulering av natursårbarhet, er hovedpersonen allerede på romanens neste side tilbake på stranden, i en scene som på ny viser refleksjoner over menneskets plass i naturen:

Da han kommer ned til stranda, vasser han rett ut i vannet, over skarpe steiner, kråkeboller og knuste skjell, ut til den fine sanda. [...] Sanda løfter seg som eksplosjoner i et månelandskap. En krabbe piler av sted. Han stryker hånda over tareskogen. Da han kommer opp, tørker han seg ikke, han setter seg i sola og ser vannet fordampe på huden. Hvite saltraviner stiger opp mellom dunhårene, som landet steg opp av sjøen her, kontinentalplater og bergarter i voldsom kamp, før jordskorpa ga tapt og la seg til ro og ble til det vi tror er sannheten. I sør ser han noen blåhvite skyer over fjorden. (2016: 100)

Stranden er en topos for aktsomhet overfor naturen, ikke bare for fotbladens skyld, men også fordi den vekker en oppmerksomhet om hvordan man kan ta del i naturens helheter. Kanskje gir det mening å vurdere badescenene som en oppdatering av hva en sublim erfaring ved kysten kan være, i form av fremstillinger av livet og kreftene som befinner seg under vann sammen med kontinentalplatens kamp, og individets og menneskehetens plass i denne sammenhengen. Saltets avleiring liknes således med de større komponenter av geologiens stridigheter, hvor mennesket er deltaker og tilskuer for en periode.

Toposen 'den senmoderne badestranden' fremstiller strender som locus amoenus, parallelt med at det reflekteres over hvor lenge nytelseslivsstiler kan fortsette, uten å ta økt høyde for de strendene levemåtene utfoldes på.

Den senmoderne hverdagsstranden

Brit Bildøens *Landfastlykke*. Barndomsstranden på industriens grunn

I *Landfastlykke* (2001) kan opplevelsen av stedsendringer leses med stranden som innfallsvinkel. Øya som hovedpersonen vender tilbake til er i ferd med å få broforbindelse, noe som vil få tett forbundne konsekvenser. Når broen er ferdigstilt, er øya rustet til å være vertskap for et terminalanlegg som skal ta imot gass fra Nordsjøen, en konstruksjon som skal bygges på stranden, et sted som har vært åsted for næringsvirksomhet tidligere, hvor ruinene i en senere tid ble lekeplass. Kronotopisk tar stranden i romanen opp i seg fire tider: En fortidig hvalstasjon, en senere lekeplass, hovedpersonens tilbakevending i nåtid og et industrianlegg i fremtiden. Disse tidsdimensjonene preger handlingen. Vi ser nærmere på to strandscener: En hvor hovedpersonen Mona er alene, og en hvor hun oppsøker stranden med venninnen, Live. I det

ene tilfellet er stranden et sted for ettertenksomhet og naturopplevelse, i den andre en scene for et møte, og en utveksling av synspunkter og virkelighetsoppfatninger.

Monas møte med stranden artikulere fire interessante forhold: Det har nylig vært noen på stranda, skjellene som har flytt i land beretter om bevegelser over tid, sjøens sykliske bevegelser muliggjør at Mona kan gå tørrskodd over til en holme, og stillheten der gjør at hun kan finne hvile og et sted for kontemplasjon:

[...] nokon har nettopp vore der, for eit namn er teikna i sanden, og det er pynta med skjel rundt. Det er fjøre, sjøen har trekt seg så langt tilbake han kan komme, og namnet vil bli ståande i enda nokre timar. Mona trakkar forsiktig rundt. Ho går heilt til enden av stranda og ser at det er ein av dei skjeldne gongene ho kan gå tørrskodd over til holmen. Eit sandbelte strødd med skjel og bitte små sneglehus dannar ein molo mellom stranda og den vesle holmen. Det er mest blåskjel, men også ein del av dei store, vifteforma kamskjela og nokre lange knivskjel, dei blir førte hit med straumen frå begge sider og avsette på den vesle sandbanken. [...] Det knasar under skoa når Mona trør over. Ho finn seg ein steinsofa i lesida på holmen, lener seg attende og lukkar augene, høyrer kor stille det er. (2018: 124f)

Stranden benyttes til rekreasjon på flere måter, selv om det er tidlig vinter, og dermed langt fra badesesong. Molo- og sofa-metaforene forteller om hvordan menneskelige bilder preger anvendelse av stranden og hvordan den tas i bruk. Å legge igjen sin tilstedeværelse på stranden, er et motiv vi kjenner igjen fra Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719). Robinson tror seg alene på øya hvor han er skipbrudden, inntil han ser spor fra et menneske i sanden. Men der hvor Robinsons impuls er å rømme tilbake til sin trygge bopel, er Mona observerende. Å skrive seg inn i sanden og dekorere med skjell er en uskyldig aktivitet, en kontemplerende form for lek som kan foregå i et her og nå, utenfor fortid og fremtid. Samtidig er det markering som trolig bærer med seg vissheten om at den vil forsvinne, selv om det her er gjort med innsats og flid. Det som har utspilt en funksjon for naturen, kommer til nytte i form av lek og kreativitet.

I den semiotiske terminologien til Charles Sanders Peirce, faller innskrivningen innunder *indeks*-begrepet, og er basert på kausale relasjoner: Noen har vært her. I Pierces teori er den estetiske dimensjonen innbakt. Vi sanser, men meningen er ikke gitt som tegn – den må identifiseres ut fra bakgrunnen vi sanser. Sammen med Monas stedsbruk, kan det argumenteres for at sporet bidrar til en større sosialitet og noe uuttalt kollektivt – selv om det gjerne kan være det individuelle som sammenlagt forestår det: Noen har etterlatt seg spor i sanden og Mona kjenner igjen aktiviteten. Innskrivningens minner om at kystens «vinnende linjer» er forgjengelige, hvor tidevannet opererer som et naturens viskelær, bevegelser som anskueliggjør

forandringer i landskapet med tidsspenn som strekker seg forbi den enkelte. Stranden er her endestasjon, et sted hvor det flyter i land legemer som blir en del av strandens sedimentering, spor fra sjøens bevegelser som forteller om arts mangfold og uoverskuelige tidshorisonter.

Stranden er i utgangspunktet ikke et stille sted, men snarere et sted for vannets vasking, badeliv, båttrafikk eller tåkelurer, eller om det er havets egne «orgetone frå dei ytste avgrunnar» som slår inn «mot strandi og krasar seg sund i kvit foss, med dunk og dyn og lange brak», slik Arne Garborg i *Fred* skildret Nordhavets ankomst til strendene på Jæren (1992: 7). Men stranden er også et sted for å oppsøke en form for stillhet. Når Mona hører stillheten, er det et naturpoetisk oksymoron. Dersom stranden opphører å være et sted for å samle skjell og sanse bølgenes lyder, forsvinner også muligheten til å bli kjent med stedets lydlige mangfold. Snarere vil stedets lyder indentifiseres med et nytt industrianlegg, en lydkilde med uante uttrykk.

Etter at Mona har opplevd denne formen for hverdags-locus amoenus for seg selv, tar hun med seg venninnen Live til stranden. Vi får ikke vite om det er den samme stranden, men Monas anliggende er å tydeliggjøre hva som står på spill når stillhet, lek og naturutforskning står i fare for å forsvinne som en mulighet ved stranden:

Utan å spørje Live køyrer Mona ut til nordenden av øya, der den gamle kvalstasjonen låg. Om kommunen får det etterlengta ilandføringsanlegget for gass, er det her anlegget skal ligge. [...] Ho parkerar heilt nede ved stranda og slår av motoren. Så rullar ho ned vindauget så dei kan høyre bølgiene skumme og risle over den kvite sanden. Hugsar du alle dei fine hjarteskjela vi pla finne her? spør Mona. [...] Og så spennande det var når vi var små og kunne gå på oppdagingsferd i fabrikk. Ikkje mykje att av den no. Nei, det er ikkje anna att av den store fabrikk enn rustne rør og tankar som naturen driv og prøver å dekke over. (2001: 138f)

Bølgenes lydvariasjoner på ferden inn mot sanden er et blandingsforhold som vil endres av et industrianlegg, en sjøens dialektvariasjon i møte med stranden, hvor det også kan tenkes at bølgene vil manipuleres grunnet trafikk på sjøen. Bølger vil fortsette å slå mot land, men vil låte annerledes ettersom de ikke lenger vil flyte inn over sanden, men støte mot deler av en anleggskonstruksjon.

Siden hvalindustrien ble nedskalert og ikke lenger hadde behov for mottaksapparat, har bygningsmassen forfalt. Slik har denne stranden også i en tidligere tid vært et sted for arbeid, og vil bli det på ny under nye forutsetninger. Fangsten er fremdeles fra sjøen, men grunnet teknologi og mangfoldet av aktivitet på anlegget, er det ikke sikkert at graden av lokal sysselsetting vil bres ut i samme grad som tidligere, ettersom et gassanlegg krever kompetanse som nødvendigvis vil fordre tilreisende arbeidere. På den annen side kan utbyggingen stimulere

økonomien på måter som ikke har noen historisk parallell, for eksempel etablering og utvikling innen sekundær- og tertiær-næringer, så som transport, logistikk, rekreasjon, bevertning, losji og boligbygging. Slik sett går det an å tenke seg at nye arbeidsplasser på stranden har forgreninger på en mer omfattende skala enn tidligere, hvilket igjen fører til at lokale sammenhenger forsvinner og blir borte.

Kanskje var det synet av skjellformasjonen som minnet Mona om at stadig nye generasjoner tar stranden i bruk på en liknende måte som hun og Live gjorde som unge. Den nedlagte fabrikken muliggjorde en form for utfordrende utforskning som ikke hadde vært mulig noen generasjoner tidligere, da virksomheten var operativ. Den forlatte fabrikken kan tenkes og forstås som natur og et delvis strandens inventar, fordi den lenge har vært en del av landskapet, og nå som den er på vei til å dekkas av vekster. Barndomsstranden blir et lag i strandens immaterielle palimpsest, en innskriving som kun er avlesbar for dem som har hatt barndommen sin der, nedtegnet mellom tider hvor stranden har vært et sted for arbeid.

Snart havner de to vennene i en meningsutveksling som uttrykker ulike virkelighetsoppfatninger, i spennet mellom idealisme, kritisk vurdering, usikkerhet og realiteter:

Det står ingenting nokon stad som seier kor mykje anlegget vil ruve i landskapet her, kor mykje lys det vil kaste, døgnet rundt, kor mykje bråk det vil bli. [...] Sjølv kan eg berre la vere å reise hit meir dersom dette anlegget kjem. Eg kan konservere dei gode minna om korleis det var her. Men du skal leve med forandringane, ungane dine skal vekse opp her, og det kjem til å bli heilt, heilt annleis enn det var da vi voks opp, Live.

[Live:] Det blir annleis uansett. Det blir i alle fall ikkje nokon stad å vekse opp dersom det ikkje skjer ei utvikling med Fårøy. (sst. s. 139f)

Stranden vil få et annet uttrykk og nye assosiasjoner, og det synes umulig å forespeile og overskue hvordan anlegget vil prege stranden. Venninnene reflekterer ikke over hvordan hvalstasjonen tidligere både har ruvet, støyet og kanskje spredd lukt på stedet, selv om det går an å tenke seg at mottaket hadde en annen arbeidsrytme enn hva et gassanlegg vil ha. Det vil involvere en større økonomi og være ledd i en mer omfattende næringsindustri, noe som nødvendigvis også borger for drift over større deler av døgnet. Det tyngste argumentet synes i alle tilfeller å være eksistensgrunnlaget. Mona er ikke blind for at det heller i denne retningen, men motstand kan også bety nysgjerrighet og omsorg, noe som i neste omgang kan bidra til nyansering i debatt og en mer omfattende tilrettelegging for hvordan kystens strender skal få nye uttrykk.

Hverdagsstrand-toposen fremstiller kronotopisk hvordan stranden anvendes til ulike tider, fra industri, over lek og mot ny industri. Slik har Monas tidsbestemte tilknytning likheter til den Martin erfarte i *Historien om oss*, hvor torpedostasjonen var ledig på et bestemt tidspunkt. Men der hvor Martin anvendte stranden for bading, er det for Mona et sted å oppsøke for å hente frem fortiden, for ettertenksomhet, og med det også påminnes at stranden fremdeles er et sted for hverdagslig lek. Det gir stranden en egenverdi, og gjør oppmerksom på at den muligheten kan gå tapt for fremtidige generasjoner.

Oddmund Hagens *Utmark*. Stranden mellom endring og erindring

I *Utmark* (1996), den første av romanene i trilogien, fremstiller den tilbakevende fortelleren flere sider ved hvordan stedet er i ferd med å skifte ham, hvor kjente næringer byttes ut med nye og ukjente. På tross av at fortelleren er oppvokst her og stadig vender tilbake, kjenner han seg som en fremmed, en turist. Under et besøk erfarer han snart at det utspiller seg en konflikt mellom to fastboende, «han med hyttefeltet» og «han med garden», hvor førstnevnte ønsker å få «han med garden» med på å utvikle stedet for turisme. «Han med hyttefeltet» har – likesom Doris' far – bak seg en konkurs innenfor en annen ny næring i strandkanten, fiskeoppdrett, og har derfor i stedet valgt å stile mot hytteturisme. Selv om denne turistnæringen er på vei til å etableres på fortellerens barndoms steder, uttrykker han et pragmatisk ønske om at «han med hyttefeltet», nå femti år, skal klare seg denne gangen. Men flere på stedet er skeptisk til å ha turister tett innpå halve året, og ved en samtale under fire øyne legger «han med garden» frem for fortelleren hvordan planen til «han med hyttefeltet» er å bygge ut en

[...] lenger strandlinje, og han kunne tenkt seg å sette i stand kanonstillingane og bunkersane og ha det som ein ekstra attraksjon, det var slik han la det fram, og du veit vel kva det betyr, betyr ingen ting anna enn at eg kunne slutta med garden og starta med turistar, 15 turistar på båsen, seier han og ler, utskifting kvar veke, annakvar, nei så fan, seier han, det er nok med kyrne, nok drit etter kyrne. (1996: 75)

Sporene på stranden etter okkupasjonen og de mange nærværende restene etter Atlanterhavsvollen, sammenslutningen av skanser og batterier langs europeiske kyster bygget under annen verdenskrig, viser at stranden står til anvendelse for stadig nye ideologier som i sitatet plasseres i en tenkt opplevelsesøkonomi. Valget mellom gårdsdrift og fritidsindustri viser sider ved strandutvikling langs den senmoderne kysten, i spennet mellom ideologi, økonomi, individuelle ønsker og muligheter. To strandtopos kolliderer: Hverdagens og den frie tidens. Tonen fra «han med garden» viser dog at dette spennet ikke ønskes slakket med det første, og

at det å bevege seg fra én næringsvei til en annen ikke ansporer fristelse, om enn realitetene ved dem har overlappende trekk: Arbeid synes å være arbeid, og møkk er møkk. Men fortelleren følger snart opp, og plasserer seg selv inn i dette spennet:

Så enkelt er det, dei kranglar om kva dei skal leve av her ute, kva det er verd å satse på, turistar eller kyr, og det er ikkje så enkelt likevel, [...] sjølv du som har vakse opp på denne plassen er gjort om til turist [...].

Slik er det, seier han på garden, var enklare før, gjekk an å leve her før, seier han, veit ikkje lenger, alt blir så forandra, ikkje til å kjenne igjen, blir stengt ute frå si eiga utmark, det er det som skjer, kan ikkje gå der lenger utan å kjenne seg framand, uønska, det er rart, var da her vi voks opp [...]. (sst. s. 75f)

Fortelleren som har hus og oppveksten sin på stedet, opplever tilbakevendingen *som* turistens. «Turist» kan tolkes som en affektiv utladning, som et uttrykk for en rammende fremmedhetsfølelse, kanskje også fordi han har få muligheter til å bidra med innspill om stedets utvikling. Han har selv kunnet reise tilbake på egne premisser, men står nå i ferd med å havne i samme kategori som 'de andre'. På tross av at han er en tilreisende for korte perioder har han en annen form for tilknytning til stedet som den ferierende ikke har, et segment det uansett ikke er ønsket å identifisere seg med.

Også gårdbrukeren kjenner seg fremmed overfor krav som kolliderer med det som har vært og er, og synes å arbeide med å artikulere opplevelsen av det som er i ferd med å skje. Det blir trangere, det oppstår konflikt om næringsutvikling, om arealer og om hva stranden kan benyttes til. Å bli med over til nye økonomiske og ideologiske rammer er et flyttelass det oppleves vanskelig å bli med på. Fortelleren uttrykker oppgitt: «Du veit han har rett, og du kan ikkje støtte han, du er nabo med dei begge, bor midt imellom, vil leve i fred når du er her» (sst. s. 76). Han er enig, men har ikke interesse av å velge side, og har mer enn nok med sitt eget prosjekt, fremfor å bli del av en konflikt.

Avslutningsvis i romanen går fortelleren en sonderende spasertur:

Du finn jakka, snadda og fyrstikker, går ned til sjøen, utover langs stranda, der du alltid gjekk som unge, utover langs stranda, tilbake over utmarka, du vil gå denne turen før du reiser, berre gå langs sjøkanten, høre det lette suset av sjøen som flør og fell, ingen ting anna, denne rolege rytmen av vatn mot berget, steinane, sanden i fjæra, det var her du voks opp, her du gjekk og leita etter noko du aldri fann, noko du venta å finne, ein eller annan stad måtte det finnast, så kvifor ikkje leite langs stredene, så mykje som vart skylt i land, og ein dag ville du kanskje finne det mellom to steinar i strandkanten [...]. (sst. s. 95f)

Her dukker den samme topos som i *Landfastlykke* opp, hvor stranden er et sted med sanselige kvaliteter, et sted for å reflektere over nåtid og fortid, lytte til trofaste lyder og se kjente formasjoner. Samtidig er en del av hverdagsstrand-toposen knyttet opp mot de endringer stedet står overfor, og får trekk av den kronotop Bakhtin har kalt «terskel-kronotopen», som kan dreie seg om steder med avgjørende betydning for romanpersonen. For Bakhtin er terskelen alltid metaforisk eller symbolsk, men finner like fullt sted på en lokasjon (2006: 166). Slik får stranden her funksjon av å være et sted for å dvele, som på samme tid bokstavelig talt er et sted hvor noe står på spill.

Som kronotop er hverdagsstranden et viktig tematisk romansted. Den forbinder nåtid med en fortid med mange lag opp gjennom barndommen. Stranden kan sies å være et sted for eksistensiell beachcombing i to tider, som voksen og som barn, hvor det allerede den gang pågikk en eksistensiell leteaksjon. Nåtiden knyttes til barndommen og dennes utsyn mot verden og erfaringer gjennom kjente rytmer og lyder mot strandlandskapet. Hverdagsstranden er et sted å vende tilbake til, spasere på og lete opp ro, men er også et ambivalent sted. Den er et gjenkjennelig sted å oppsøke, samtidig som at stranden er en påminnelse om at letingen også tidligere var fruktesløs. Med tilrettelegging for turisme, bearbeiding av strandsonen, tiltakende avgrensning av området og utbygging med hytter, er det mye som tyder på at stranden som en slik form for hverdagslighet har utfordrende kår.

Oppsummerende

Hva slags handlinger og refleksjoner gir den litterære stranden rom for? Stranden er et sted å utfolde møter og handlinger og har dermed plotfunksjon. Når badestranden ankommer den norske romanen, utvikles den som en moderne variant av toposen locus amoenus, et godt sted for møter utenfor storbyens kjerne. Ikke bare muliggjør badestranden en ny naturerfaring, den tilbyr også en samværsform som er heterotopisk. Dermed gis det rom for å fremstille enkelte av de nye sidene ved badestranden som satirisk, bilder på oppfatninger av en fremmed kultur som etter hvert ble en del av den norske kystkulturen.

Den senmoderne badestranden som topos bringer med seg trekk fra den etablerte locus amoenus og viser hvordan badestranden fremdeles er et godt sted, hundre år etter ankomsten. Badestranden fremstilles fremdeles med enkelte satiriske trekk, samtidig som det er trådt inn en oppmerksomhet overfor menneskets plass i naturen, og hvordan bruk av sjøen og stranden også har satt materielle spor. Den senmoderne hverdagstranden kommer ikke ut av

badekulturen, men fra steder som har vært anvendt som rekreasjon på andre måter, steder for lek, restitusjon og refleksjon. Her har det vært næringer som rundt 2000-tallet befant seg overfor endringer, det være utvikling av offshore-industri eller utfasing av landbruk til fordel for mer turismeorientert næring. Endringene og konstansen ved toposen stranden gir anledning til å lese disse representasjonene kulturhistorisk og kronotopisk, som portretter av gitte tiders samtid, og hvordan det responderes på forandringer ved den norske kysten, individuelt som kollektivt.

Avslutning. Fragmenter av den norske kysten

Roland Barthes' forelesningsrekke *Comment vivre ensemble* har vært modell for denne avhandlingen. Barthes valgte ut et knippe tekster, fortrinnsvis romaner, for å undersøke sitt tema. Det gjorde han ved å fremstille en rekke topoi som hører inn under temaet 'å leve sammen'. På bakgrunn av de tematiske føringene fra Havlandet Norge-prosjektet, ble det for denne avhandlingen på en liknende måte valgt ut seks samtidsromaner som kan kalles kystromaner. Disse seks romanene er blitt analysert gjennom fem topoi under det overordnende tema, kysten. Disse fem topoi, som samler analysene om steder og praksiser ved kyst-Norge, har gitt anledning til en mer utførlig samtale om innholdet og varianter innenfor disse topoi som er inndelt i mindre topos-analyser. Det har gjort det mulig å identifisere hvordan samtidslitteraturen knytter an til og stiller seg i forlengelsen av en rekke litteraturhistoriske topoi, og med det analysere hvordan fremstillinger av det litterære kyst-Norge har beholdt faste trekk og endret seg.

En stilisert setning fra en kystroman kunne vært slik: «Etter fisketuren passerte båten fyret, for så å bli trukket opp på stranden og plassert i naustet». Dette lille narrativet har en begynnelse, et midtparti og en avslutning. Det etablerer en kronotop som plasserer fem steder i en bestemt sammenheng som kan kalles mimetisk og avbilder et særlig taskescape, et litterært rom som både risser opp en egen verden og åpner for begivenheter og plot. De fem topoiene som er studert i detalj i denne avhandlingen, har således åpenbare konvergeringspunkter i måten de brukes til å fremstille konkrete praksiser og steder ved den norske kysten. Avhandlingens fem topos-analyser er et forsøk på å dele opp disse nært sammenknyttede elementene i kystlandskapet, for med det å undersøke hva de består av i egenskap av litterære «steder», hvordan de som topoi har fungert og endret seg, hvordan nye elementer er blitt tilført opp gjennom litteraturhistorien, materielt som sosialt, og hvordan den enkelte topos, dens dynamiske karakter til tross, beholder karakteristikk som gjør den til et anvendelig redskap for å analysere den norske litterære kysten og dens historie.

Litteraturen om kysten rommer i prinsippet et stort antall topos. Det innebærer at studien kunne inneholdt femten topos-kapitler fremfor fem. Ernst Robert Curtius bemerket dilemmaet i sin store studie: Dersom det gis for mange eksempler, blir studien uleselig, for få eksempler svekker argumentasjonen (2013: 380). At de fem topoiene i denne avhandlingen er utviklet til å videre undersøke flere komponenter ved hver topos er et forsøk på å balansere det blandingsforholdet Curtius artikulerte. I tillegg er det hele veien forsøkt å opprettholde forbindelsen til Havlandet Norge-prosjektets tematiske føringer. Derfor er det tenkt at de fem topoiene fremstår som sentrale, ettersom de samler seg om vesentlige aktiviteter i kystens livspraksiser.

Avhandlingens kartlegging av bruken og gjenbruken av toposene, deres litterære transformasjoner, har avtegnet et litterært landskap i tid og rom i perioden 1870–2018, med vekt på tiden etter 1945, som med det har bidratt til å artikulere hva norsk kystkultur har vært forstått som og kan karakteriseres som. Ettersom vi nå har kommet til veis ende, er det rimelig å spørre: Hva slags kunnskap har avhandlingen frembragt om endringer og konstans i kyst-Norge? Studiet av kystromanen har pekt forbi estetiske og litteraturvitenskapelige forhold, og knytter an til omfattende samfunnsmessige endringer og aktuelle problemstillinger som peker på sider ved hva Norge som kystnasjon har vært og er, og hvorfor 'kystkultur' er et omskiftelig begrep.

De fem topoi

Mange slags fartøy er anvendt og fremstilt i sammenheng med ulike sosiale praksiser, det være yachten til feriebruk eller ferga i hverdagen, trolig er det vanskelig å tenke seg en båt uten samtidig å se for seg de teknologier som holder den flytende og driver den frem. «Å kunne bevege seg på vann», som Roland Barthes pekte på, er et konstant trekk ved den norske kysten, men med hva slags fartøy og til hvile formål har variert og varierer helt opp til vår tid. Båter har bidratt til å prege genre, slik sjøromanen vokser seg stor på et bestemt tidspunkt, når flere oppholder seg til sjøs enn tidligere. Av en rekke årsaker oppholder færre seg til sjøs i dag enn på slutten av 1800-tallet: Emigrasjonen fra Europa tilhører i stor grad fortiden, moderne skip er mindre arbeidsintensive – færre arbeider til sjøs – og reiser foregår med bil langs kystveinettet eller med fly. Topoi som 'å ta til 'sjøs', 'sjøsyke' og 'forliset' er litterært inventar som er tradert fra en variert maritim kultur, heri sjøromanen og over til samtidslitteraturen, skjønt de klinger i tiltagende grad gammelmodig eller anakronistisk. Om de er konstanter, og kan gjenfinnes fra Jonas Lies realisme til Tina Åmodt og samtidslitteraturens realisme, så er de det med

variasjoner. De mange fartøy har også vist seg å ha funksjon av kronotop, i det de samler og konsentrerer handlingsunivers og med det skaper avgrensede sosialiteter, enten det dreier seg om frakteskutene Jonas Lie fremstilte, fergene som Knut Hamsun og Brit Bildøen avtegnet i kystlandskapet eller yachten som Åmodt sentrerte romanhandlingen i *Doris* rundt. Bruken av de ulike båter, de steder og sosialiteter som til enhver tid knyttet an til dem, har preget kystsamfunn så vel som individene som har knyttet seg til disse stedene i ulike livsfaser.

Fisket ved den norske kysten har endret seg siden siste del av 1800-tallet og frem til i dag, dermed også de topoi som er tilknyttet fiskets mange moduser. Yrkespraksisene omkring det gamle fiskeriet er redusert, by- og kystfiskerne har blitt marginalisert av industritråleren, og dermed er også en særlig sosialitet, hverdagslighet og kollektiv erfaring nesten borte. Det har endret mange småsteder ved kysten. En linje kan følges i romanen fra fiskerbonde og fiskevær, over trålfiske og til fiskeoppdrett, noe som innebærer og medfører økende industrialisering grunnet ny teknologi, som legger til rette for og utfører mye av det arbeidet og de praksisene som tidligere ble tradert sosialt og fysisk. I en tidlig fase medførte det muligheter for skolegang og mindre fysisk strev i enkelte landsdeler, men også at kunnskapstradisjoner ble brutt. Ikke desto mindre fremstiller samtidsromanen hvordan læringssituasjoner tilknyttet fiske innen familiære relasjoner fremdeles forekommer, men nå fortrinnsvis som en fritidsaktivitet, ikke som arbeid.

Toposanalysene har vist at fiskeren og det tradisjonelle fisket i vesentlig grad er nedtonet i samtidslitteraturen, samtidig som at fiskerinæringen er blitt synlig med en ny topos: Tetthet av sjarker er byttet ut med volum av ringnøter – en variasjon i fisketoposen. Når brorparten av norsk fiskeproduksjon er fra fiskeoppdrett, hvor nærheten til arbeidet gjerne går gjennom datamaskiner og automatisk føring, aner vi snart hvorfor arbeidet ved næringen ikke er utbredt romanstoff. Selve oppdrettet berører færre hender, i alle fall fysisk, og er uten det tradisjonelle fiskes drama og kamp med naturkreftene. Snarere har vi sett samtidens kritiske vurdering og oppfatning av næringen – ikke fra mottakene og slakteriene, men utenfra. Fiskeoppdrett som topos er utviklet som en politisk og økokritisk ressurs, og med det er næringen blitt et nytt inventar i kystromanen.

Det skrives ikke romaner om fiskeoppdrett fra innsiden av stedene og miljøene den foregår i. Det kan tyde på at fiskeriromanen og litterære fremstillinger av fisket, befinner i utvikling, i verste fall i avvikling. Arbeidsinnvandring til næringen kan være én årsak til at dette arbeidet ikke fremstilles som del av en levende og tilgjengelig norsk kystkultur; men kanskje er den på vei til å bli det. Frem til det er det en mulighet at romaner om arbeid med fiskeoppdrett eller på et fiskemottak i Norge på 2000-tallet vil skrives fra en annen nasjon, og med det fortelle

en hittil uuttalt side ved hva kyst-Norge er i dag, og som en toposanalyse av den norske kystromanen ikke har kunnet fange opp.

Fyrets fysiske utforming og funksjon har utviklet det til et symbol, og med det bidratt sterkt til at det er en konstant i litteraturhistorien, fra antikkens Pharos og frem til den norske kystleias automatiserte fyr i dag. Som topos har vi sett hvordan den moderne varianten av fyret utvikles med fyr-utbyggingen på 1800-tallet, noe som både forsterket og bidro til å utbre symbolkarakteren. Fyrene redder flere skip som er kommet ut av kurs og kommer i takt med økende utbredelse til å angå stadig flere. Fyrvokting blir en profesjon og fyrstasjonene blir et sted for arbeid og en bestemt tids taskescape, og med det utvikles også en særlig sosialitet på fyrene i det de blir steder å bo for familier. I romanen fra Alexander L. Kielland og fremover antar fyrstasjonene dermed karakter av kronotop. De blir et velegnet og ofte avgrenset sted å spille ut en handling, i tillegg til at fyrenes ofte avsondrede beliggenhet gjør dem til kontraster mot fastland eller byer. Det gjør dem også attraktive, slik Virginia Woolf fremstilte fyret som tiltrekkende og et sted som skaper en ny utfartsdestinasjon. Denne attraksjonen må ses i forbindelse med fyrets karakter av symbol og arketype, slik forfatteren i Kjell Askildsens *Omgivelser* hadde erfart det i barndommen og kunne realisere som voksen. Denne dragningen er ikke blitt mindre etter at fyrene ble avbemannet og tilgjengelige for stadig flere i form av venneforeninger og tilrettelegging for overnatting. Fyrene lyser fremdeles, men hvordan de anvendes utenom det, har variert de seneste hundre og femti årene.

Variasjon er dermed en konstant ved fyr-toposen, samtidig som de en gang for alle har endret kysten. Fyrets karakter av topos er en påminnelse om kystlandskapets skiftende sosiale realiteter, men også materielle foranderlighet. Den ørnedødeligheten som Jonas Lie fant det relevant å fremstille i sammenheng med etableringen av fyrstasjonene langs kysten og som også Virginia Woolf registrerte som en del av hverdagen ved fyret, gir klangbunn til samtidens debatt om utbygging av vindturbiner langs kyst-Norge. Den opplagte forbindelsen er at de også er vertikale konstruksjoner som ruver i kystlandskapet, og som derfor havner i konflikt med fugleterritorier og fugletrekk. Byggingen av fyrene var et spørsmål om sikring av kapital og liv – en seier for ingeniørvirksomheten og for dem som hadde sitt utkomme til sjøs. For hva angår utbyggingen av vindturbiner, synes det førstnevnte aspektet å veie tyngst, om enn det siste nok kan letes frem under motebegreper som ‘det grønne skiftet’ eller ‘klima’, og heri presset på fornyende former for energiutvinning. Et åpenbart problem er at det kollektive siktemålet for slike løsninger trår over grensen for individet, dets historie og identitetsforankring til steder, men også fellesskapets på bekostning av privat profitt – steder som blir gjort utilgjengelige, samt visuell og auditiv forurensing. Utenlandsk eierskap i vindkraftprosjekter i Norge er på 65

prosent (Totland 2021: 209). Det innebærer også at kysten blir global på nye måter, fra fyrenes sikring av norske og utenlandske skip til sikring av norsk og utenlandsk fastlandsindustri. Høyreiste konstruksjoner reises fremdeles ved kysten, men det er ingen som bor i dem og de er lite attraktive som turistmål – i alle fall enn så lenge. De gir heller ingen umiddelbar gevinst slik fyrtårnene i sin tid gjorde, idet de innebar økt sikkerhet for både lokale og langveisfarende. Slik synes det kollektive utbyttet fra vindturbinene vanskelig å få øye på, til forskjell fra det som på 1800-tallet kunne øynes for fyrene.

Samtidig er turisme blitt en næring det satses på, statlig initiert, og stillhet er blitt en salgbar vare i en stadig trangere verden. Er kysten like attraktiv med vindturbiner? De er nye legemer i det norske kystlandskapet, som skaper motstand lokalt og som vil sørge for en opprettholdelse av fugledød. Norges banks fem seddelvalører hadde lundefuglen som motiv side om side med fyrstasjoner, fiskerinæring, offshore-næring så vel som det åpne havet. Det påminner om en tilsiktet balanse, om enn det er opp til både forvaltningsorganer og den enkelte å lete frem denne balansen i fellesskap. Hvorvidt turbiner og andre nye legemer vil utvikles som topos i litteraturen fremover, gjenstår å se. Sannsynligheten for at det i likhet med toposen fiskeoppdrett eventuelt blir som en kritisk ressurs, er ikke usannsynlig. Det kan heller ikke regnes som urimelig å tenke at vindturbinene en gang blir stående som ruiner langs kysten, en tids vertikale «vinnende linjer», som senere tider vil anvende på helt andre måter, til formål som vanskelig kan overskues.

Til sammenlikning med fyrtårnet er naustet en heller beskjeden topos i det litterære kystlandskapet; det høyreiste og lysende utgjør en kontrast til det lave, lukkede og vindusløse. Naustene har og har hatt en mangesidig rolle som et alminnelig og lite fremtredende sted i fjæra. Kanskje er det nettopp derfor de gir innganger til å forstå hvordan hverdagsliv har utspilt seg langs kysten, og hvordan mange av de praksiser som knytter an til naustet har forsvunnet og med det hvordan naustet har fått nye litterære funksjoner. Fra sagatid over realisme, nyrealisme og frem til i dag har det tjent litterært som topos, et opplagt inventar med varierende funksjoner, enten det er som kulisser eller som et sted for arbeid. Slik blir naustet et karakteristisk taskescape, enten det er for å bøte garn, være en lagringsplass for båter og redskaper eller i form av rorbu og provisorisk hjem. Ved at romanpersoner anvender naustene på forskjellige måter i ulike livsfaser, blir naustet også en kronotop, et sted som knytter flere tider sammen. Slik fremstilte Kåre Fasting naust-kronotopen, da som et særlig taskescape. Eller det kan være som i Jon Fosses roman, hvor naustet i romanen kun har funksjon av fritid, men på ulike tider, som samtidig lar skinne igjennom at naustet i en annen tid har hatt marine funksjoner. Som heterotopi blir naustene også steder for gjøremål som best foretas i det skjulte, om det er for lek eller

hemmelige møter som initierer mot voksenverdenen, et kystens gjemmested, som kan utgjøre møtesteder i egenskap av sin tilgjengelighet i fjæra.

Da småskalafisket minket og mange av de mindre samfunnene ved kysten opplevde fraflytting, ble atskillige naust stående uten den hverdagslige bruken de hadde blitt bygget for. Mange ble stående til forfalls, andre kom til å få nye funksjoner, som anneks eller refunksjonalisert som rorbuer, skipperhus og hytter. På mange mindre kyststeder innebærer en slik utvikling av turistnæring kulturell endring og nye former for sosialitet, noe som åpner for konflikt med steders etablerte kultur og overleverte levemåter. Turisme er en statlig villet næringsvei å satse på etter modell av andre nasjoners oppmerksomhet overfor hvordan kulturhistorien kan generere omsetning. Det handler om å stimulere økonomien og plassere Norge på kartet, men like viktig synes det å opprettholde distriktssamfunn langs kysten.

Fiskerbonden ble allerede for hundre år tilbake betraktet som en fortidslevning, og yrkeskombinasjonen kom til å bli splittet. I vår tid kan kombinasjonsdrift identifiseres på nye måter, slik som «han med hyttefeltet» i Oddmund Hagens romanunivers, som stadig må pønske ut nye måter å livnære seg, det være med hyttebygging, kro, marina, fiskeoppdrett, fritidsfiske eller utbygging av strender med bunkersruiner. Likheten består i sesongvariasjoner og ustabilitet, en forskjell er kanskje en ytterligere fragmentering av kravene til kunnen, som spres over flere områder. Den tekniske mestringen av naturen er av en annen art enn for hundre år tilbake, dermed kan det motsatt sies å ha blitt en ferdighet å mestre kulturen, en offensiv som krever oversyn over de mange former for aktiviteter som til enhver tid inngår i den kulturelle tilbudssfæren. Sedimenterte som taskscape er fortidens levevis gangbar valuta for innsalg av en tid som er ugjenkallelig forbi. Samtidig blir mange naust stående i egenskap av å være kystlandskapets bi-personer, en vedvarende estetisk kulisse, små rom som har gitt muligheter for utfoldelse, en topos ladet med en rekke litterære verdier. Som en kulisse i kystlandskapet må vel derfor naustets estetiske etterliv kanskje også kunne sies å være en nyttefunksjon.

På mange av de samme hverdagsstrendene som naustene stod, ankom badestranden som en del av norsk kystkultur på begynnelsen av 1900-tallet. Kulturelt og sosialt ankom badestranden fra fremmede kulturer, noe som satt idealer i omløp og kom til å prege ikke bare hvordan stranden skal se ut, men også hvordan vi skal eller kan se ut og oppføre oss der. Slik utvikles badestranden parallelt med at fritid og feriegoder utbres, og arbeid i økende grad blir regulert. Stranden ble et gunstig sted å tilbringe den frie tiden, noe som la til rette for nye samværsformer, på tvers av etablerte sosiale forhold. Hundre år senere må det kunne kalles et formidabelt sosialt eksperiment, hvis oppslutning i etterkant bekrefter strandens suksess. Samtidig ble stranden også et sted for intime samværsformer, et møtested og for romantikk, et

sted hvor det kan tillates opptredener med badestrandens etablerte samværsformer og kutymmer, det vi har analysert som strandens heterotopiske karakter.

Badestrand-toposen ble snart et locus amoenus, et godt sted. I utviklingen av denne topos er det kommet til et farefullt eller ubehagelige element. Stranden som locus amoenus bærer med seg skyggesiden i overført betydning, det som forstyrrer harmonien. Med tanke på at badestranden spilles ut under de samme materielle forholdene som hverdagsstranden, et steinete eller sandkledt kystlandskap og grunn sjø, blir brennmaneten i én tid en plage for fiskeren, i den neste for den badende, tang og sjøgress er under én tids idealer urene elementer, på hverdagsstranden er de derimot en ressurs. Det påminner om at ideologier, estetiske preferanser og økonomier til enhver tid preger kystlandskapet. Badestranden er fremdeles et godt sted, men toposen 'den senmoderne badestranden' samler også oppmerksomheten overfor hvordan mennesket ter seg sammen med naturen på måter som ikke fremstilles i det foregående århundre, da badestranden oppleves som en nyhet. Toposen 'den senmoderne hverdagsstranden' er fremdeles preget av arbeid, hvor nye næringer blir de primære, som også legger til rette for en rekke sekundær- og tertiærnæringer. Oddmund Hagens Utmark-romaner viste frem nettopp hvordan service- og reiselivsbransjen tar over for gårdsdrift. Friluftsliv, turisme og hyttebygging brer om seg på strender og utmark, hvor på samme tid stedstillhørighet og tilknytning står sterkt. Et annet eksempel er hvordan Brit Bildøens *Landfastlykke* minner om at offshore-industrien ikke bare en fjern og utilgjengelig realitet i Nordsjøen og Norskehavet, men manifesterer seg på og blir en del av den norske kystens strender, slik disse strendene også tidligere har vært steder for næring tilknyttet sjøen.

Begrepene

I egenskap av båters mange typer og bruksområder, fiskets tusenårige praksis og særlige variasjoner de seneste hundre og femti årene, fyrets symbolske status og vekslende moderne bruk, naustet som kystens mest alminnelige sted og endelig strandens mange anvendelsesområder, gjør dem til litterære steder, *topoi*, som kan etablere og folde ut fiksjonsuniverser og med det fremstille stadig nye tiders oppfatninger av og erfaringer med norskekysten. Når disse *topoi* anvendes i nye tekster og sammenhenger om det litterære kyst-Norge, kan det identifiseres en lengre «samtale» om et motiv eller et tema som en ny kystroman dermed befinner seg i forlengelsen av. Den samtalen behøver ikke være bevisst; men å skrive om et fyr gjøres ikke uten kjennskap til foregående litterære fyr. Samtidig behøver ikke det å plassere seg i denne samtalen og tradisjonen være intendert. Badestedet og stranden slik de ble

fremstilt i den norske romanen på slutten av 1800-tallet og i mellomkrigstiden har en rekke paralleller til Jane Austens *Sanditon*, men romanen kan ikke ha vært modell, ettersom den først ble utgitt på 1920-tallet. Det er et av *kronotop*-begrepets kvaliteter, det peker på hvordan romanen tar opp i seg en gitt tids forhold til tid og rom og dermed hvordan romanen fremstiller steder og miljøer som det til bestemte tider på en eller annen måte er vurdert som betydningsfullt å fremstille.

Samtidig finnes det en sterk bevissthet om hvordan romantradisjonen er en forutsetning for samtidslitteraturen. Elena Ferrante er blant dem som har uttalt hvordan litteraturhistorien er en rikholdig redskapskasse: «Eg ser på den litterære tradisjonen som eit einaste stort depot, der skrivaren går og finn det ho eller han har bruk for» (2018: 302f). Slik retoren lette opp sine steder, leter forfatteren opp sine. I litteraturens hage er det alltid moden frukt, dermed er det opp til den enkelte å plukke de som er kjent for å være gode, bruke dem slik de er, eller plassere frukten i en ny oppskrift, skjære den opp, dynke den eller skrelle frem og synliggjøre ubrukte nyanser. Å forholde seg aktivt til tradisjon er ikke bare et imperativ, slik T. S. Eliot formante i essayet «Tradition and the Individual Talent» (1918), men å forholde seg til et reservoar med en virkningshistorie. Fyret som topos bærer med seg en estetisk bagasje, så vel som symbolsk. Topoi blir dermed en ressurs som kan anvendes for å fremstille et bestemt miljø eller et problem. Slik traderes og sirkuleres topoi. Nye oppstår, de forgrenes ut av etablerte, og gamle slipes om for å tilpasses nye bruksområder. Det innebærer også at bruken av dem, slik kronotop-begrepet gjør tydelig, er preget av en gitt tids erfaringsrom.

Carsten Meiner og Frederik Tygstrup har pekt på hvordan denne egenskapen ved topoi legger til rette for å fremstille en gitt tids fenomen, om enn toposen tidligere er brukt i en annen setting. De kaller det for «den dobbelte topik» (2017: 48ff). Et eksempel: Ettersom fyret har en innarbeidet symbolkarakter, blir det et gunstig litterært sted å knytte opp mot lengsel, slik Virginia Woolf og Kjell Askildsen fremstilte. Det kan forbindes til religiøs fanatisme og lys i overført betydning, slik Morten Bjerga fremstilte i *Fyrtårnet*, eller hvordan den symbolfunksjonen fyret fremdeles innehar gjør det til et ønsket sted å tilbringe den frie tid, slik Oddmund Hagen viste i *Stemmer, steg*. Og når Doris går opp til fyr-høyden for å sende en SMS, forteller ikke det bare at fyret er avstengt og på vei mot å bli en samtidsruin, det sier noe om prioriteringene til det samfunnet hvor fyret er blitt en estetisk kulisser. Et fyr er ikke bare et sted i et kystlandskap, men bærer med seg kulturhistorisk tyngde, som i egenskap av topos kan investeres i et romanunivers.

Dermed forstår vi at topos og kronotop ikke er uatskillelige begreper, de er utmyntet av to litteraturhistorikere, Ernst Robert Curtius og Mikhail Bakhtin, som hadde ulik innfallsvinkel

og forskjellige siktemål med sine studier. Curtius var opptatt av tradering, men også hvordan gjenbruken preget toposene videre – uten at han elaborerte på dette forholdet; det var ikke hans primære interesse. Bakhtin interesserte seg derimot for hvordan bestemte tider har funnet særlige steder å være viktige, og hvordan disse stedene ofte er preget av hendelser som anskueliggjør bestemte tidsforhold, sosiale eller mentale. Teoretisk er det slik sett opplagt at de to begrepene tangerer hverandre på en rekke måter. Naustet er en topos som går tilbake til *Morkinskinna* og *Soga om fosterbrørne*. På én måte plasserer det Jon Fosses *Naustet* i en nær tusenårig episk tradisjon. På den annen side er naustet i Fosses roman det stedet som knytter an til de sentrale handlingselementer og til flere tider. Slik er naustet også en kronotop.

Som det primære begrep for denne studien ble topos valgt, både fordi det har en virkningshistorie og fordi det, ved hjelp av kronotop-begrepet, identifiserer bestemte tiders anvendelse av en topos. Bakhtin bemerket i 1973 at enhver kronotop kan inneholde en mengde kronotoper, og at studiet av tid og rom i romanen så vidt har tatt til (2006: 169ff). Sammen med Curtius' avgrensning fra latinsk antikk til middelalder, er det en oppmuntring til videre utforskning av hvordan de to begrepene kan utfylle hverandre. Slik sett kan det også tenkes at mange av de topoi i denne studien også kunne vært kalt kronotoper, men topos-begrepet har øyensynlig bidratt til en tydeligere begrepsinnramming. Topos kan ha vist seg som mer robust enn hva kronotop ville vært som primær-begrep, ettersom Bakhtin vektlegger tid mer enn sted. Topos-begrepet har dermed forhåpentligvis vært behjelpelig med å fremstille en tydeligere analyse med henblikk på analyseobjektet, den norske litterære kysten.

Hverdagsaspektet kommer mindre til syne hos både Curtius og Bakhtin, mens for Erich Auerbach er det et vesentlig anliggende å anskueliggjøre ulike tiders fremstilling av hverdag. Slik Auerbach har latt begrepet *mimesis* være et underliggende premiss for sin store studie, har begrepet likeledes befunnet seg i bakgrunnen i denne avhandlingen, uten at det er gjort aktivt bruk av. Det er allikevel et håp om at analysene av roman-empirien, på tross av i topos-karakter av utsnitt, har vist hvordan kystromanen fra 1870–2018 er preget av hverdagslighet og de prosaiske forhold som er den realistiske romanens kjennetegn.

Auerbachs begrep *ansats* har videre gjort det mulig å identifisere og fremstille særpregede topoi for denne studien, slik som 'den senmoderne hverdagsstranden', 'fyret som et sted for oppvekst og tilbaketrekning' og 'fiskeoppdrett'. De er ikke topoi i Curtius' anvendelse av begrepet, men er ansatser som like fullt kan analyseres for å identifisere innhold som preger hver av de fem overordnede topoi. Sammenstillingen av topos, kronotop og ansats, sammen med Roland Barthes' forelesningsmodell, er dermed et verktøy som er smidd for å

analysere endringer og konstanser i kystromanen, uten at sammenstillingen av begreper behøver å avgrense seg til et slikt emne.

Kystkulturens «vinnende linjer», i går, i dag, i morgen

På hvilken måte er kystromanen en kartlegging av kysten? Topos-analysene har pekt på romansteder og praksiser i tid og rom, romaner som har tatt opp i seg og fremstilt sider med levd liv ved den norske kysten, og dermed uttrykt hva kystkultur har vært og er. Toposene har etablert en historisk serialitet som brer seg over de delene av Norge vi kaller kysten, hvilket innebærer at flere tider eksisterer samtidig. Kartleggingen av den litterære kysten og kystkulturen er dermed ikke bare den som gjenfinnes i kystlandskapetets overflate og vinnende linjer, men også vertikalt, som de innskrevne og sedimenterte lagene av levd liv og tidligere vinnende linjer, som palimpsest. Det innebærer at kystkulturen og representasjonene av den utgjør en sammensatt historie, som på ingen måte utvikles samtidig og mot ett mål. Kanskje er det én årsak til at det synes enklere å karakterisere hva kystkultur er med et historisk perspektiv.

Den norske litterære kysten har vist at begrepet kystkultur er mangfoldig, og inneholder en rekke konstanter i endring. Det innebærer en akkumulering av begrepsinnholdet, ettersom kysten stadig preges av nye steder, praksiser og installasjoner. Vilhelm Krag betegnet i sin tid kystkultur som en fortidig merkantil geskjeft, Norsk Sjøfartsmuseum kom til å vektlegge sjøfartshistorie, naust og hverdagslivet ved kysten som kystkultur. Innholdet som begrepet fylles med, endres stadig, og slik sett er det i dag uproblematisk å inkludere badestranden som en høyst livlig del av norsk kystkultur, i alle fall sommerstid. Men slik og som de foregående pregningene, er kysten kanskje aller mest en 'kulturkyst'. Blir det så ytterligere problematisk dersom vi spør om hverdagsinventar som vindturbiner, yachter, fiskeoppdrettsanlegg, bilferger, containerhavnanlegg og moderne shipping utgjør deler av kystkulturen i dag? Vurdert opp mot den norske kystens hverdagslige mangfold i 2021 synes det ikke ueffent, samtidig som vi påminnes hvordan 'kystkultur' synes å passe best på fenomener som kan betraktes på avstand, eller som i alle fall er forhandlet frem over tid og fra ulike instanser, og som ikke vekker anstøt hos dem som skal prege begrepet.

Med fare for å underkastes Norges banks fortelling om Norge som kyst og havnasjon, er det fristende å minne om den åpne horisonten og de krusninger på havoverflaten som baksiden av 1000-kroneseddelen fremviste og tittelen som ledsaget motivet på valøren, «havet som bringer oss videre». I kapitlet «Hva er en kyst?» undersøkte vi 'kystens perspektiv som topos'. Der var «evighet» og «uendelighet» betegnelser som gikk igjen fra de seneste tohundre

årene for å sette ord på den åpenheten som kan skues fra kysten og assosiasjonene utsynene bringer. Når åpningen mot sjøen er forstått og fremstilt med slike karakteristikk, er det mye som tyder på at Alison Landsbergs begrep om «kollektive horisonter» er virksomt for å betegne selv en moderne konstant ved kysten. Hva annet som skal komme til syne i kystlandskapet, sosialt som materielt, synes åpent. Det som dog synes for sikkert, er at tilsynekomstene ikke vil bli upåvirket av sedimenteringen av kystens historie, de praksiser den bærer med seg og av representasjonene av dem. Slik kommer båter, fiskeri, fyrstasjoner, naust og strender til å være fragmenter av den litterære norske kysten, også i tiden fremover.

Litteratur

- Adorno, Theodor. 1998. *Estetisk teori* [ty. orig. 1970]. Overs. Arild Linneberg. Oslo
- Alm, Paul. 1944. *Dette er norskekysten*. Oslo
- Andersen, Per Thomas. 2012. *Norsk litteraturhistorie*. 2. utg. Oslo
- Andersen, Håkon With, John Peter Collett, Gard Paulsen og Iver Tangen Stensrud. 2014. *Building Trust. The history of DNV 1864–2014*. Lysaker
- Andersen, Frits. 2018. *Sydhavsoen*. Aarhus
- Apenes, Georg. 1991. *Hankø bad. «... et Mindernes Herbarium»*. Oslo
- Askildsen, Kjell. 1979. *Omgivelser. Kulisser* [1969, 1966]. Oslo
- Assmann, Aleida. 2010. «Canon and Archive». *A Companion to Cultural Memory Studies*. Red. Astrid Erri, Ansgar Nünning og Sarah B. Young. Berlin
- Auden, W. H. 1950. *The Enchafèd Flood or The Romantic Iconography of the Sea*. London
- Auerbach, Erich. 2002. *Mimesis. Virkelighetsfremstillingen i Vestens litteratur* [ty. orig. 1946]. Overs. Per Paulsen. Oslo
- Auerbach, Erich. 2008. «Verdenslitteraturens filologi» [ty. orig. 1952]. Overs. Helge Jordheim. *Verdenslitteraturens filologi*. Oslo
- Austen, Jane. 2009. *Sanditon* [1817/1925]. London
- Bache-Wiig, Harald. 2007. *Med lik i lasten? Subjekt og modernitet i Jonas Lies romanunivers*. Oslo
- Bakhtin, Mikhail M. 2006. *Rum, tid & historie* [rus. orig. 1937–38/1973]. Overs. Harald Hartvig Jepsen. Århus
- Barthes, Roland. 2000. *Fragmenter av kjærlighetens språk* [fr. orig. 1977]. Overs. Knut Stene-Johansen. Oslo
- Barthes, Roland. 2002. *Mytologier* [fr. orig. 1957]. Overs. Einar Eggen. Oslo

- Barthes, Roland. 2009. *Den gamle retorikken* [fr. orig. 1970/2002]. Overs. Knut Stene-Johansen. Oslo
- Barthes, Roland. 2013. *How to Live Together. Novelistic Simulations of Some Everyday Spaces* [fr. orig. 1977/2002]. Overs. Kate Briggs. New York
- Baudelaire, Charles. 1993. *Dagbøker* [fr. orig.]. Overs. Tore Stubberud. Rakkestad
- Bergström, Carl Olof. 1949. *Jonas Lies väg till Gilje*. Örebro
- Beyer, Harald. 1952. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo
- Beyer, Edvard. 1995. *Norges litteraturhistorie. Fra Ibsen til Garborg*, bind 3. Red. Edvard Beyer. Oslo
- Bibelen. 2011. «Johannes åpenbaring», bibel.no (lastet 28.6.21)
- Biedermann, Hans. 1992. *Symbolleksikon* [ty. orig. 1989]. Overs. Finn B. Larsen. Oslo
- Bildøen, Brit. 2001. *Landfastlykke*. Oslo
- Bjerga, Morten. 1999. *Fyrtårnet*. Oslo
- Bjorvand, Harald. 2010. «Der Mensch und die Mächte der Natur. Bemerkungen zu Sprache und Botschaft des Eggja-Steins». *Zentrale Probleme bei der Erforschung der älteren Runen*. Red. John Ole Askedal mfl. Frankfurt
- Bjørkhaug, Birger og Sven Poulsson. 1986. *Norges fyr, bind 1. Fra svenskegrensen til Stad*. Oslo
- Bjørnson, Bjørnstjerne. 1975. «En ny feriefart» [1869]. *Samlede verker*, bind 2. Oslo
- Bojer, Johan. 1977. *Den siste viking* [1921]. Oslo
- Borgen, Johan. 2003. *Lillelord-trilogien* [1955–57]. Oslo
- Baar, Knut L. 2011. *En ny opplysningstid*. Masteroppgave i tverrfaglige kulturstudier. NTNU
- Carson, Rachel. 1998. *The Edge of the Sea* [1955]. Boston
- Carson, Rachel. 2014. *The Sea Around Us* [1951]. London
- Casey, Edward. 2000. *Remembering. A Phenomenological Study* [1987]. 2. utg. Indiana
- Christensen, Arne Lie. 1995. *Den norske byggeskikken*. Oslo
- Christensen, Arne Lie. 2002. *Det norske landskapet*. Oslo
- Christiansen, Per R. 1999. *Namdalens historie 1600–1837. Mellom skogen og havet*, bind 2. Namsos
- Cohen, Margaret. 2006. «The Chronotopes of the Sea». *The Novel*, bind 2. Red. Franco Moretti mfl. Princeton
- Cohen, Margaret. 2010. *The Novel and the Sea*. Princeton
- Corbin, Alain. 1994. *The Lure of the Sea* [fr. orig. 1988]. Overs. Jocelyn Phelps. Berkeley

- Couto, Mia. 1994. *Søvnjengerlandet* [port. orig. 1992]. Overs. Kari og Kjell Risvik. Oslo
- Curtius, Ernst Robert. 1973. *Essays on European Literature* [ty. orig.]. Overs. Michael Kowal. New Jersey
- Curtius, Ernst Robert. 2013. *European Literature and the Latin Middle Ages* [ty. orig. 1953]. Overs. Willard R. Trask. Princeton
- Dahl, Christian. 2017. «Topos og motiv. Et forskningshistorisk rids». *Kultur & klasse* 123, s. 23–36
- Dahl, Willy. 1970. «Fra syntaks til ideologi». *Tekstopplevelser*. Red. Willy Dahl. Oslo
- Dahl, Willy. 1981. *Norges litteratur 1: Tid og tekst, 1814–1884*. Oslo
- Dass, Petter. 1997. *Nordlands Trompet* [1739]. Oslo
- Davis Jr., Richard A. og Duncan M. Fitzgerald. 2004. *Beaches and Coasts*. Malden
- Diriks, C. F. 1969. *Fyrdiriks tegner og forteller* [1924]. Oslo
- Dobie, Thomas G. 2019. *Motion Sickness. A Motion Adaptation Syndrome*. Cham
- Duun, Olav. 1989. *Juvikfolke* [1918–23]. Oslo
- Döring, Tobias. 2016. «Caribbean Beachcombers». *The Beach in Anglophone Literatures and Cultures* [2015]. Red. Ursula Kluwick og Virginia Richter. London
- Egner, Thorbjørn. 1962. *Hav og hei. Thorbjørn Egners lesebøker, femte bok*. Oslo
- Eliassen, Knut Ove og Anne Fastrup. 2013. «Tahiti i Paris. Opdagelsesrejser og imperialisme i *Supplement au voyage de Bougainville*». *Europæisk litteratur 1500–1800. Verden. Fra Columbus til Napoleon*. Red. Knut Ove Eliassen, Anne Fastrup og Tue Andersen Nexø. Aarhus
- Eliassen, Knut Ove. 2017. «Sjøreisen, det frie hav og endeløsheten. De maritime topois teknologihistorie». *Kultur & Klasse* 127, s. 151–72
- Eliassen, Knut Ove. 2020. «Strandens topologier». *Kultur & Klasse* 130, s. 177–208
- Elkins, James. 1995. «Marks, Traces, ‘Traits’, Contours, ‘Orli’, and ‘Splendores’. Nonsemiotic Elements in Pictures». *Critical Inquiry* 21, nr. 4, s. 822–60
- Enzensberger, Hans Magnus. 1984. *Norsk utakt* [ty. orig. 1984]. Overs. Lasse Tømte. Oslo
- Eynden, Jo van der. 2010. «Lyssettingen av Norges sørkyst». *Skagerrakkysten. Natur – Kultur – Historie*. Red. Johan Christian Frøstrup og Rune Nylund Larsen. Arendal

- Fasting, Kåre. 1950. *Havet ga* [1935]. Oslo
- Ferrante, Elena. 2019. *Frantumaglia* [it. orig. 2016]. Overs. Kristin Sørsdal. Oslo
- Findal, Wenche. 1997. «Fjordbad i funksjonalismens ånd – store anlegg for kort sesong». *Byminner* nr. 2, 1997. Oslo
- Fink, Hans. 1992. «Om grænsers måde at være grænser på». *Grænser*. Red. Frederik Stjernfelt og Anders Troelsen. Aarhus
- Fischer, Palle. 1980. *Den store badedag*. København
- Fjalestad, Jakob (overs.). 2007 [1935]. *Soga om Gunnlaug Ormstunge*. Oslo
- Fosse, Jon. 2016. *Naustet* [1989]. Oslo
- Foucault, Michel. 1994. «Des Espace Autres». *Dits et écrits. 1954–1988*, bind 4: 1980–1988. Utg. Daniel Defert mfl. Paris
- Frank, Søren. 2013. «Maritime rytmer. En analyse af livet ombord på skibet». *Stedsvandring*. Red. Malene Breunig mfl. Odense
- Freud, Sigmund. 1992. *Ubehaget i kulturen* [ty. orig. 1929]. Overs. Petter Larsen. Oslo
- Frisvoll, Svein. 2015. «Korleis analytisk fange staddanning mellom meining, makt, materialitet og menneske?». *Med sans for sted. Nyere teorier*. Red. Marit Aure mfl. Bergen
- Frye, Northrop. 2006. *The Secular Scripture and Other Writings on Critical Theory, 1976–1991*. Red. Joseph Adamson og Jean Wilson. Toronto
- Fulsås, Narve. 2003. *Havet, døden og vêret. Kulturell modernisering i Kyst-Noreg 1850–1950*. Oslo
- Fulsås, Narve. 2011. «Kystkulturen – forsømt i konstruksjonen av nasjonal identitet?». *Heimen* nr. 48, s. 311–20
- Førde, Einar. 2002. *Utsyn. Innkast mot gravalvoretts diktatur*. Oslo
- Gadamer, Hans-Georg. 2003. «Sannhet i humanvitenskapene» [ty. orig. 1957]. Overs. Helge Jordheim. *Forståelsens filosofi*. Oslo
- Gadamer, Hans-Georg. 2010. *Sannhet og metode* [ty. orig. 1960]. Overs. Lars Holm-Hansen. Oslo
- Garborg, Arne. 1992. *Fred* [1892]. Oslo
- Geelmuyden, Hans. 1946. *Åpent hav*, bind 1 [1945]. Oslo
- Gilbert, Emily. 2005. «Common Cents. Situating Money in time and place». *Economy and Society* 34, s. 357–88
- Gillis, John R. 2012. *The Human Shore. Seacoasts in History*. Chicago

- Gillis, John R. og Franziska Torma. 2015. «Introduction». *Fluid Frontiers. New Currents in Marine Environmental History*. Red. John R. Gillis og Franziska Torma. Cambridge
- Goffman, Erving. 1992. *Vårt rollespill til daglig* [eng. orig. 1959]. Overs. Kari og Kjell Risvik. Oslo
- Gray, Fred. 2006. *Designing the Seaside. Architecture, Society and Nature*. London
- Greve, Anniken, 1999. «Dette bestemte stedet; om stedets krav på egen identitet». *Stedet som kulturell konstruksjon*. Red. Brit Mæhlum mfl. Trondheim
- Grieg, Nordahl. 1948. *Skibet går videre* [1924]. Oslo
- Grytås, Gunnar. 2009. *Våte graver. Forlis i Troms*. Oslo
- Gundersen, Karin. 2010. *Roland Barthes. Teori og litteratur*. Oslo
- Hagen, Oddmund. 1996. *Utmark*. Oslo
- Hagen, Oddmund. 2002. *Stemmer, steg. Ein drøm*. Oslo
- Hagen, Oddmund. 2007. *Vinterbarn*. Oslo
- Hagen, Oddmund. 2007b. *Utmarktrilogien*. Oslo
- Hamilton-Paterson, James. 2007. *Seven Tenths. The Sea and its Thresholds* [1992]. London
- Hammer, Svein. 2016. *Fra evig vekst til grønn politikk. Samfunnsutvikling i brytningen mellom tre diskurser*. Oslo
- Hamsun, Knut. 2007. *Benoni. Rosa* [1908]. *Samlede verker*, bind 6. Utg. Lars Frode Larsen Oslo
- Hamsun, Knut. 2009. *Ringens sluttet* [1936]. *Samlede verker*, bind 16. Utg. Lars Frode Larsen Oslo
- Hansen, Trond J. 2018. *Naust. Sjøhusene langs kysten*. Bryne
- Heaney, Seamus. 1966. *Death of a Naturalist*. London
- Heaney, Seamus. 2002. *Finders Keepers. Selected Prose 1971–2001*. London
- Hesiod. 2014. *Theogonien. Arbeid og dager. Skjoldet* [gr. orig.]. Gjendikt. Aslak Rostad. Oslo
- Hippokrates. 2000. *Om legekunsten* [gr. orig.] Overs. Eirik Welo. Oslo
- Hobbs, Carl. H. 2012. *The Beach Book. Science of the Shore*. New York
- Hoel, Sigurd. 1962. *Syndere i sommersol* [1927]. Oslo
- Hoel, Sigurd. 1975. *Fjorten dager før frostnettene* [1935]. Oslo
- Hoem, Edvard. 1980. *Kjærleikens ferjereiser* [1974]. Oslo
- Homer. 2012. *Iliaden* [gr. orig.]. Overs. P. Østbye. Oslo

- Hundstad, Dag. 2014. «Kystkultur. Et begrephistorisk perspektiv». *Hundre år over og under vann. Kapitler om maritim historie og arkeologi i anledning Norsk Maritimt Museums hundreårsjubileum*. Red. Elisabeth S. Koren og Frode Kvalø. Oslo
- Huysen, Andreas. 2006. «Nostalgia for Ruins». *Grey Room* 23. New York
- Haarberg, Jon. 2017. *Nei, vi elsker ikke lenger. Litteraturen og nasjonen*. Oslo
- Ingold, Tim. 1993. «The temporality of the landscape». *World Archaeology*, s. 152–174
- James, P. D. 2005. *The Lighthouse*. New York
- Jansson, Tove. 2018. *Pappan och havet* [1965]. Helsingfors
- Jensen, Anders Fogh. 2005. *Mellem ting. Foucaults filosofi*. København
- Jung, C.G. 1966. *Jeg'et og det ubevisste* [ty. orig. 1963]. Overs. Hedvig Wergeland. Oslo
- Jæger, Henrik. 1886. *Illustreret norsk litteraturhistorie*, bind 2. Kristiania
- Khalili, Laleh. 2020. *Sinews of War and Trade. Shipping and Capitalism in the Arabian Peninsula*. London
- Kielland, Alexander L. 1975. *Garman & Worse* [1880]. *Samlede verker*, bind 1. Oslo
- Klemsdal, Tormod. 1982. «Norges strand- og kystformer». *Langs Norges kyst*. Red. Karl H. Brox mfl. Oslo
- Klemsdal, Tormod. 1999. «Kystlandskapets landformer og naturmiljø i Norge». *Kyst-Norge i endring. Næring, bosetting og kultur i kystlandskapet*. Rapport fra Norske Geografers Forenings årskonferanse 1998. Red. Olav Fjær og Geir Vatne. Trondheim
- Knutsen, Nils M. 1979. «Jul. Sundsvik – sterk realist fra Helgeland». *Jul. Sundsvik. Slitets folk*. Oslo
- Knutsen, Nils M. 2006. *Knut Hamsun og Nordland. Den lange veien hjem*. Tromsø
- Knutsen, Nils M. 2019. *Petter Dass. Prest. Pedagog. Humorist*. Tromsø
- Kolle, Nils mfl (red.). 2014a. *Norges fiskeri- og kysthistorie, bind 1. Fangstmenn, fiskerbønder og værfolk*. Bergen
- Kolle, Nils mfl (red.). 2014b. *Norges fiskeri- og kysthistorie, bind 3. En næring i omforming, 1880–1970*. Bergen
- Kolle, Nils mfl (red.). 2014c. *Norges fiskeri- og kysthistorie, bind 4. Havet, fisken og oljen. 1970–2014*. Bergen
- Kolle, Nils mfl (red.). 2014d. *Norges fiskeri- og kysthistorie, bind 5. Over den leiken ville han rå – Norsk havbruksnærings historie*. Bergen

- Landsberg, Alison. 2003. «Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture». *Memory and popular film*. Red. Paul Grainge. Manchester
- Larsen, Gunnar. 1932. *I sommer*. Oslo
- Larsen, Gunnar. 1938. *Bull*. Oslo
- Larsen, Gunnar. 1948. *Sneen som falt i fjor*. Oslo
- Lauvstad, Hanne. 2006. *Helicons Bierge og Helgelands schiær*. Nordlands Trompets tekst, repertoar og retorikk. Avhandling for dr.art.-graden. Universitetet i Oslo
- Leira, Torkjell. 2020. *Kampen om regnskogen. Norge i Brasil*. Oslo
- Lenčec, Lena og Gideon Bosker. 1998. *The Beach. The History of Paradise on Earth*. New York
- Lenth, Lars. 2015. *Brødrene Vega*. Oslo
- Lie, Jonas. 1920a. *Den Fremsynte. Fortællinger og Skildringer. Tremasteren «Fremtiden»*. Samlede digterverker, bind 1. Utg. Paula Bergh. Kristiania
- Lie, Jonas. 1920b. *Lodsen og hans Hustru. Faustina Strozzi*. Samlede digterverker, bind 2. Utg. Paula Bergh. Kristiania
- Lie, Jonas. 1920c. *Thomas Ross. Adam Schrader. Grabows Kat*. Samlede digterverker, bind 3. Utg. Paula Bergh. Kristiania
- Lie, Jonas. 1920d. *Rutland. Ole Bull. Gaa paa!* Samlede digterverker, bind 4. Utg. Paula Bergh. Kristiania
- Lie, Jonas. 1920e. *Otte Fortællinger. Stemninger. Kommandørens Døttre*. Samlede digterverker, bind 6. Utg. Paula Bergh. Kristiania
- Lie, Jonas. 2009a. *Brev*, bind 1. Utg. Anne Grete Holm-Olsen. Oslo
- Lie, Jonas. 2009b. *Brev*, bind 2. Utg. Anne Grete Holm-Olsen. Oslo
- Lillegaard, Leif B. 1983. *Sørgående hurtigrute savnet. Romanen om stormfuglen Polarlys*. Oslo
- Lirhus, Agnar. 2006. *Til øya*. Oslo
- Lirhus, Agnar. 2013. *Historien om oss*. Oslo
- Lirhus, Agnar. 2016. *Liten kokebok*. Oslo
- Lorenz, Astrid. 1997. «Badeliv og badehus på Malmøya». *Byminner nr. 2*, 1997. Oslo
- Lotman, Jurij. 2008. *Kultursemiotikk* [rus. orig.]. Overs. Brita Lotsberg Bryn. Oslo
- Lyngstad, Sverre. 1977. *Jonas Lie*. Boston

- Marcussen, Marlene og Søren Frank. 2014. «Jonas Lie mellom det maritime og det hjemlige. Stedets rolle i *Lodsen og hans hustru, Rutland og Gaa paa!*». *Kultur & Klasse* nr. 118, s. 205–226
- Meiner, Carsten og Frederik Tygstrup. 2017. «Fra normativ til historisk topos-forskning». *Kultur & Klasse* nr. 123, s. 37–53
- Meiner, Carsten og Peter Borum. 2019. «Introduction: The History and Theory of the *Locus Amoenus*». *Mutating Idylls. Uses and Misuses of the Locus Amoenus in European Literature, 1850–1930*. Red. Carsten Meiner. New York
- Meld. St. 16 (2004–05) «Leve med kulturminner»
- Meld. St. 22 (2012–13) «Verdens fremste sjømatnasjon»
- Monrad-Krohn, Dankert. 1997. *Norske fyr. Nasjonal verneplan for kyststasjoner*. Riksantikvarens rapporter 24. 1997 Oslo
- Mørch, Audun Johannes. 2003. «M. M. Bakhtin». Mikhail Bakhtin. *Latter og dialog. Utvalgte skrifter*. Oslo
- Nora, Pierre. 1989. «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire» [fr. orig.] Overs. Marc Roudebush. *Representations* nr. 26, s. 7–24
- Norberg-Schulz, Christian. 1986. *Et sted å være. Essays og artikler*. Oslo
- Norges offentlige utredninger. 2001. «Fortid former framtid. Utfordringer i en ny kulturminnepolitikk». Oslo
- Normann, Regine. 2005. *Krabvaag. Skildringer fra et lidet fiskevær [1905]*. Utg. Liv Helene Willumsen. Oslo
- Olderkjær, Ove Arne. 2004. *Norske fyr. En reise langs kysten*. Oslo
- Olwig, Kenneth R. 2008. «The «Actual Landscape,» or Actual Landscapes?» *Landscape Theory*. Red. Rachael Ziady DeLue og James Elkins. New York
- Payne, Christiana. 2016. «Visions of the Beach in Victorian Britain». *The Beach in Anglophone Literatures and Cultures [2015]*. Red. Ursula Kluwick og Virginia Richter. London
- Poe, Edgar Allan. 1994. *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket and Related Tales*. Oxford
- Prieur, Annick og Carsten Sestoft. 2006. *Pierre Bourdieu. En introduktion*. København

- Prytz, Øyvind. 2012. *Italo Calvinos litterære erfaringseksperiment*. Doktoravhandling, NTNU. Trondheim
- Richter, Virginia og Ursula Kluwick. 2016. «Introduction: 'Twixt Land and Sea: Approaches to Littoral studies». *The Beach in Anglophone Literatures and Cultures* [2015]. Red. Ursula Kluwick og Virginia Richter. London
- Ricoeur, Paul. 1979. «The function of fiction in shaping reality». *Man and World* 12, s. 123–41
- Rigney, Ann. 2005. «Plenitude, scarcity and cultural memory». *Journal of European Studies* 35, s. 11–28
- Ringgaard, Dan. 2010. *Stedssans*. Aarhus
- Ringgaard, Dan. 2017b. «Waterscapes». *Nordic Literature. A comparative history. Volume 1: Spatial Nodes*. Red. Thomas A. DuBois og Dan Ringgaard. Amsterdam
- Ritter, Joachim. 2003. «Landskab» [ty. orig. 1974]. Overs. Niels Grønkjær. *Æstetiske teorier*. Red. Jørgen Dehs. Odense
- Rolfsen, Nordahl (utg.). 1892. *Læsebog for folkeskolen, første del*. Kristiania
- Rolfsen, Nordahl (utg.). 1905. *Læsebog for folkeskolen, tredje del*. Kristiania
- Rosiek, Jan. 2015. *Danmark, Gurre, stranden. Steder i dansk litteratur*. København
- Rottem, Øystein. 1998. *Norges litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen, bind 3. Vår egen tid 1980–1998*. Oslo
- Rottem, Øystein. 2002. *Hurtigruta. En litterær reise*. Oslo
- Ryall, Anka. 1997. «Forord til norsk utgave». Virginia Woolf. *Til fyret*. Oslo
- Rye, Johan Fredrik. 2018. «Labour migrants and rural change: The 'mobility transformation' of Hitra/Frøya, Norway, 2005–2015». *Journal of Rural Studies* 64, s. 189–99
- Røed, Henning. 2020. *Et hav av muligheter. Hva skal vi leve av etter oljen?* Oslo
- Schimanski, Johan og Stephen F. Wolfe. 2017. «Intersections: A Conclusion in the Form of a Glossary». *Border Aesthetics. Concepts and Intersections*. Red. Johan Schimanski og Stephen F. Wolfe. New York
- Schøyen, Carl. 1931. *Nord i værene* [1915]. Oslo
- Scott, Gabriel. 1971. *Kilden* [1918]. Oslo
- Sebald, W. G. 2014. *Saturns ringer* [ty. orig. 1995]. Overs. Geir Pollen. Oslo
- Sejersted, Jørgen. 2002. «Ulykkesdiktning på 1600-tallet – noen norske eksempler fra 1627 til 1702». *Overdådighet og død i barokken*. Red. Hall Bjørnstad og Mette Nygård. Oslo

- Sejersted, Jørgen Magnus mfl. 2015. «Nordsjøen i norsk litteratur – en introduksjon». *Nordsjøen i norsk litteratur*. Red. Jørgen Magnus Sejersted mfl. Bergen
- Seljestad, Lars Ove. 2011. *Fjorden*. Oslo
- Sivilombudsmannen. 2021. «Sivilombudsmannens undersøkelser av dispensasjoner i strandsonen. Temarapport om dispensasjonsvedtak i strandsonen i Lindesnes, Kragerø og Askøy kommuner». Oslo
- Skram, Amalie. 1984. *Forrådt* [1892]. Oslo
- Skram, Amalie. 1992. *Lucie* [1888]. Oslo
- Skram, Amalie. 2015. *Hellemyrsfolket* [1887–1898]. Bergen
- Slagstad, Rune. 2001. *De nasjonale strateger* [1998]. Oslo
- Sletsjøe, Leif. 1969. *Lærebok i portugisisk*. Oslo
- Stene-Johansen, Knut mfl. 2016. «Innledning. Hvordan leve sammen? Roland Barthes og fantasien om et idioritmisk liv». *Å leve sammen*. Red. Knut Stene-Johansen, Christian Refsum og Johan Schimanski. Oslo
- Stevenson, D. Alan. 2002. *The World's Lighthouses from Ancient Times to 1820* [1959: *The World's Lighthouses Before 1820*, London]. New York
- Stilgoe, John R. 1994. *Alongshore*. New Haven
- Søberg, Morten. 2017. *Ekofisk, Eidsvoll. Eit essay om oljepengar og Grunnlova*. Oslo
- Sørbø, Jan Inge. 2018. *Nynorsk litteraturhistorie*. Oslo
- Taussig, Michael. 2000. «The Beach (A Fantasy)». *Critical Inquiry* nr. 2, s. 248–278
- Todal, Per Anders. 2018. *Havlandet. Historia om hava som skapte Noreg*. Bergen
- Totland, Anders. 2021. *Vindmøllekampen*. Oslo
- Turner, Victor. 1992. *Blazing the Trail. Way Marks in the Exploration of Symbols*. Arizona
- Tygstrup, Frederik. 2000. *På sporet af virkeligheden*. København
- Ustvedt, Yngvar. 2001. *Norges kyst i litteratur og maleri*. Oslo
- Uthaug, Geir. 2000. *Den kosmiske smie. William Blake. Liv – diktning – verdensbilde*. Oslo
- Vassenden, Eirik. 2007. «Hva er 'samtidslitteratur', og hvorfor leser vi den? Noen begrepshistoriske og fagkritiske bemerkninger». *Edda* 4, s. 357–71
- Vassenden, Eirik. 2015. «Nordsjøens topografier». *Nordsjøen i norsk litteratur*. Red. Jørgen Magnus Sejersted mfl. Bergen

Westphal, Bertrand. 2011. *Geocriticism. Real and Fictional Spaces* [fr. orig. 2007]. Overs.
Robert T. Tally Jr. New York

Woolf, Virginia. 2000. *To the Lighthouse* [1927]. London

Zwierlein, Anne-Julia. 2016. «'Gripping to a wet rock': Coastal Erosion and the Land-Sea
Divide as Existentialist/Ecocritical Tropes in Contemporary British and Irish Fiction».
The Beach in Anglophone Literatures and Cultures [2015]. Red. Ursula Kluwick og
Virginia Richter. London

Åmodt, Tina. 2018. *Doris*. Oslo

ISBN 978-82-326-5661-5 (trykt utg.)
ISBN 978-82-326-6248-7 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181 (trykt utg.)
ISSN 2703-8084 (online ver.)