

Mari Hoem Stokke-Bakken

Tre saltvannseventyr lest i et amfibisk perspektiv

Johan Bojers «Havmands-bryllupet»,
Regine Normanns «Havmannens sønn»
og Jonas Lies «Isak og Brønøpræsten»

Masteroppgave i Nordisk språk og litteratur

Veileder: Gerd Karin Omdal

Mai 2024

Mari Hoem Stokke-Bakken

Tre saltvannseventyr lest i et amfibisk perspektiv

Johan Bojers «Havmands-bryllupet»,
Regine Normanns «Havmannens sønn»
og Jonas Lies «Isak og Brønøpræsten»

Masteroppgave i Nordisk språk og litteratur
Veileder: Gerd Karin Omdal
Mai 2024

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



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag:

Oppgaven tar for seg tre norske kunsteventyr med havmotiv: «Havmands-bryllupet» (1901) av Johan Bojer, «Havmannens sønn» (1925) av Regine Normann og «Isak og Brønøpræsten» (1891) av Jonas Lie. Eventyrene leses med utgangspunkt i Søren Franks forslag om en amfibisk litteraturvitenskap. Denne tar for seg livet og materien under havoverflaten så vel som på landjorden, med både menneskelige og ikke-menneskelige perspektiver og med særlig fokus på økende utfordringer innen natur og miljø. Akademiske omtaler av både havlitteratur og fantastisk litteratur har hatt en tendens til å oversette det eventyrlige til noe virkelighetsnært, det akvatiske til noe terrestrisk. I analysene løfter jeg fram det ikke-menneskelige ved å fokusere på materialitet og rytmer framfor mening og moral. Samtidig ser jeg særlig på virkemidlet antropomorfisme, hvor dyr, planter og materie gis menneskelige egenskaper. Jeg diskuterer om dette virkemidlet bidrar til et mer antroposentrisk verdensbilde der mennesket er midtpunkt og formål, eller om det i motsatt fall kan fremme en gjensidig tilknytning mellom hav og menneske. Med utgangspunkt i Jane Bennetts teorier om vital materie belyser jeg hvordan alle tre eventyrene fremstiller havets vitalitet og handlingsevne. Analysene viser hvordan karakterene i eventyrene oppnår en intimitet med havet ved å gi slipp på deler av eller hele sin menneskelighet. Jeg konkluderer med at antropomorfisme, brukt forsiktig og kritisk, kan bidra til et mindre antroposentrisk verdensbilde, og fremme en intimitet med omgivelsene. I lys av Åsfrid Svensens teorier om fantastisk litteratur, argumenterer jeg for at fantastisk generelt, og kunsteventyret spesielt, har potensiale til å bryte ned og endre det bildet vi har av virkeligheten. Kunsteventyret som sjanger, og lesninger av dem i et amfibisk perspektiv, kan bidra til en nærhet og intimitet med havmaterien og minne oss på menneskets tilhørighet til og avhengighet av havet.

Abstract:

This thesis examines three Norwegian literary fairy tales with sea motifs:

“Havmandsbryllupet” [The Merfolk’s Wedding] (1901) by Johan Bojer, “Havmannens sønn” [The Merman's Son] (1925) by Regine Normann and “Isak og Brønøpræsten” [Isaac and the parson of Brönö] (1891) by Jonas Lie. The readings are based on Søren Frank's proposal for an amphibian comparative literature. This approach accommodates life and matter both below the sea surface and on land, with both human and non-human perspectives, focusing particularly on increasing challenges concerning nature and the environment. Academic reviews of both sea literature and fantasy literature have tended to translate the fantastical into something realistic, the aquatic into something terrestrial. In the analyses, I emphasize the non-human by focusing on materiality and rhythms rather than meaning and morality. At the same time, I specifically look at the literary device of anthropomorphism, where animals, plants, and matter are given human characteristics. I discuss whether this device contributes to a more anthropocentric worldview with humankind as centre and purpose, or if, on the contrary, it can promote a mutual connection between sea and humanity. Drawing on Jane Bennett's theories of vibrant matter, I illuminate how all three fairy tales depict the sea’s vitality and agency. The analyses show how the characters in the fairy tales achieve intimacy with the sea by letting go of parts or all of their humanity. I conclude that anthropomorphism, used carefully and critically, can contribute to a less anthropocentric worldview, and promote intimacy with the environment. In the light of Åsfrid Svensen's theories about fantastic literature, I argue that fantasy in general, and the literary fairy tale in particular, have the potential to break down and alter the image we have of reality. The literary fairy tale as a genre, and readings of them with an amphibious perspective, can contribute to a closeness and intimacy with sea matter and remind us of humanity's belonging to and dependence on the sea.

Takk

Takk til min kunnskapsrike veileder Gerd Karin Omdal for å forstå hvor jeg vil med prosjektet, for å introdusere meg for interessante teoretikere og for gode råd underveis i skrivingen.

Takk til mamma for å lese korrektur og for å være en støttespiller i alt jeg foretar meg.

Takk til Joachim, Agnes og Anton for meningsfulle distraksjoner.

En særlig takk til Agnes, 8 år, som med sin dype interesse for livet i havet og entusiasme for det eventyrlige har vært helt avgjørende for at oppgaven ble som den ble.

Til slutt en takk til Stokkøya, Frohavet og alt det rommer, inkludert skarven på skjæret utenfor vinduet mitt som har vært en viktig oppmuntret og pådriver gjennom hele skriveprosessen.

Mari Stokke-Bakken

Stokkøya, mai 2024

Innholdsliste

Innledning.....	1
Havet, mennesket og eventyret	1
Hvorfor en amfibisk lesning av saltvannseventyr?	2
Tidligere forskning.....	5
Teori og metode	7
Amfibisk litteraturvitenskap, blå humanisme og blå økologi.....	7
Rachel Carson som pioner	7
Sju deterritorialiserende begreper	8
To argumenter for en amfibisk litteraturvitenskap	9
Fire paradigmer	10
Materialitet og rytme.....	13
Slow violence, deep time og romanens begrensninger	14
Antropomorfisme og antroposentrisme	16
Greg Garrard – ulike måter å representere dyr på.....	16
Jane Bennetts nymaterialisme	17
Teori om fantastikk.....	21
Olav Solberg om eventyret	21
Fantastikk – begreper og kategoriseringer	22
En eskapistisk, produktiv eller entropisk litteratur?	24
Analyse.....	28
Johan Bojer: Havmands-bryllupet	28
Johan Bojer og eventyret	28
Opprinnelse og sjangerplassering	29
Oppsummering av eventyret	31
Karnevalisme og det groteske	32
Havets nærvær og handlekraft	34
En amfibisk offentlighet	36
En intimitet med havmaterien	38
Fra eventyrland til oljeland	39
Regine Normann: Havmannens sønn	41
Regine Normann og eventyret	41
Opprinnelse og sjangerplassering	42

Oppsummering av eventyret	43
Barneleseren og voksenleseren	44
Rytmer fra to verdener	46
Hvorfor rytmeanalyse?.....	52
Fugler uten navn	53
Jonas Lie: Isak og Brønøpræsten.....	55
Jonas Lie og eventyret	55
Opprinnelse og sjangerplassering	57
Oppsummering av eventyret	59
Den splittede sjelen	60
Plikt, frykt og det intime	62
Synet og sannheten	64
Trollskap i mange former.....	67
Lyden i havet.....	69
Diskusjon.....	70
Et blikk på litteraturhistorien	70
Romantiske motiver og andre strømninger.....	70
Saltvannsparadigmer	72
Antropomorfisme og antroposentrisme	74
Antropomorfismer og havmateriens agens	74
Et mindre antroposentrisk verdensbilde?	75
Litteratur og litteraturvitenskap for et geosentrisk paradigme	78
Sjel, vitalisme og vitenskap	78
Animisme og den samiske fortellertradisjonen.....	79
Et sideblikk til kunsteventyret som sjanger	81
Akademisk språk og metode i utvikling	83
Konklusjon	86
Litteraturliste	88

Innledning

Havet, mennesket og eventyret

I denne masteroppgaven vil jeg ta for meg tre norske kunsteventyr, altså eventyr som er inspirert av folkeeventyr, men som har en personlig form og en navngitt forfatter. Disse kunsteventyrene er «Havmands-bryllupet» (1901) av Johan Bojer, «Havmannens sønn» (1925) av Regine Normann og «Isak og Brønøpræsten» (1891) av Jonas Lie. De tre fortellingene har til felles at de har fantastiske og eventyrlige elementer og at havet er et sentralt motiv, og jeg velger derfor å gi dem samlebetegnelsen *saltvannseventyr*. Havet som materie og element vil dermed være sentralt i oppgaven, og jeg vil bruke økokritiske perspektiver, det vil si med et særlig blikk på hvordan havet fremstilles i lys av menneskehetens og klodens opprinnelse, nåværende tilstand og fremtidsutsikter. Jeg vil ta utgangspunkt i den danske litteraturprofessoren Søren Franks forslag om en «amfibisk litteraturvitenskap», som tar for seg verden både over og under havoverflaten, med både menneskelige og ikke-menneskelige perspektiver, og med særlig fokus på økende utfordringer innen miljø og natur.

De tre utvalgte eventyrene benytter seg i ulik grad av antropomorfismer – at ikke-mennesker skildres med menneskelige egenskaper. Et spørsmål som ofte dukker opp i økokritiske behandlinger av dette grepet, er hvorvidt antropomorfismer tjener til å redusere vårt antroposentriske verdensbilde, altså et verdensbilde hvor mennesket står som midtpunkt og formål, og har forrang over andre dyr og materie. Vil ikke det å tillegge dyr og materie menneskelige egenskaper bare øke vårt såkalte eierskap til verden? Vil det ikke hindre oss i å se dyrenes og materiens egenverdi, ut fra deres egne premisser? Eller kan det i motsatt fall bringe oss nærmere det ikke-menneskelige, ved at vi lettere kan identifisere oss med og kjenne nærhet til det som beskrives? Dette er utgangspunktet for min hovedproblemstilling i denne oppgaven: Hvordan tematiseres forholdet mellom antropomorfisme og antroposentrisme i tre utvalgte norske kunsteventyr med havmotiv? Og hvordan kan slike saltvannseventyr skape og opprettholde en gjensidighet og tilknytning mellom hav og menneske?

De tre kunsteventyrene har også en del ulikheter, som gjør at problemstillingen kan belyses fra ulike perspektiv. Selv om de er skrevet innenfor et ganske kort tidsintervall, fra 1891 til 1925, skjer det en del omskiftninger i denne perioden, både i samfunnet og

litteraturen. Jeg har likevel valgt å ikke ta for meg eventyrene i kronologisk rekkefølge. Det litteraturhistoriske aspektet vil jeg imidlertid se på i oppsummeringen av analysedelen. I stedet er rekkefølgen av analysene bestemt av innholdet i eventyrene, og av hvordan de fantastiske elementene i eventyret trer fram som kontrast til eller som en del av menneskesamfunnet. Johan Bojers eventyr «Havmands-bryllupet» (1901) foregår på Halten i Frohavet, og utover mot det eventyrlige landet Utfrovær. Fortellingen er dermed stedsspesifikk, men samtidig er det ingen mennesker her. Hav-mennesker, drauger og dyr med menneskelige egenskaper fins imidlertid i rikt monn. Regine Normanns eventyr «Havmannens sønn» (1925) tar utgangspunkt i menneskeverdenen, men når en kvinne gifter seg med en fremmed mann og flytter med ham til en holme langt fra folk, går vi gradvis inn i en annen verden, en mytisk verden hvor vi blir introdusert for stadig flere fantastiske elementer. Den menneskelige fornuften utfordres blant annet av fugler som grenseskikkelser mot det eventyrlige havet. «Isak og Brønøpræsten» (1891) av Jonas Lie foregår helt og fullt i et menneskesamfunn, og et sentralt spørsmål er hvor stor del av levningene etter den druknede broren til Isak som må komme til rette for at han skal kunne bli gravlagt i kristen jord. Når Isak setter fast øyet sitt i en fiskekrok, og øyet går til bunnen, oppnår han kontakt med verdenen på havbunnen, og i samarbeid med ei kveite og den døde broren får han løst opp i floken. Ut fra disse tre eventyrene vil jeg forsøke å kartlegge hvilke antropomorfe elementer som fins, og svare på hvorvidt disse elementene er med på å opprettholde et antroposentrisk verdensbilde, eller om de snarere fører til en større nærhet og intimitet med havet som element.

Hvorfor en amfibisk lesning av saltvannseventyr?

Havet er forutsetningen for alt liv, inkludert mennesket. I dyp tid, det vil si en tidsskala som går over millioner av år, kan vi spore menneskehetens opprinnelse tilbake til da de første amfibiene krøp opp på landjorden. I dag er havet fysisk utilgjengelig for oss, vi kan ikke lenger puste i det, det er ikke lenger vårt element. Havet er dermed både nært og fjernt, kjent og ukjent, som en fremmed planet rett utenfor stuevinduet.

Menneskets trang til å tolke havet, både forstå det og erobre det, og hvordan dette kommer til uttrykk i litteraturen, er noe som interesserer meg. På den ene siden er jeg motstander av at vi overdriver vår egen plass i det. Mennesket har allerede tatt ukritisk eierskap til store deler av landjorden, og er i ferd med å gjøre det same med havet. Temperaturstigninger, forsøpling og forsuring er utfordringer som i stor grad er menneskeskapt, og dette er noe av grunnen til at den geologiske perioden vi nå lever i blir kalt

for Antropocen, eller mennesketidsalder (se for eksempel Frank, 2022, s. 328). Denne formen for sakte vold mot jordkloden er vanskelig å behandle i den moderne antroposentriske romanen, og her ligger et potensiale i kunsteventyret som sjanger, noe jeg vil behandle nærmere i teoridelen. Saltvannseventyr kan bringe havet nærmere, og tematisere dyp tid og sakte vold på en måte som ser forbi menneskets små og store problemer i nåtiden. Jeg tror vi er nødt til å tone ned det antroposentriske verdensbildet for å møte de utfordringene innen klima og natur som kloden vår nå står overfor.

Eldre eventyr og myter kan på ulike måter gi uttrykk for mennesket sin frykt for og dragning mot havet gjennom historien. I mitt eget nærområde ble havdronninga Guri Kunna sagt å regjere over drauger og småfolk. Johan Bojers «Havmands-bryllupet» finner sted i dette mytiske landskapet, men har et annet litterært overskudd enn de fleste muntlig overførte myter fra området. Eventyret ble for meg en inngang til andre saltvannseventyr fra Trøndelag og nordover. Kunsteventyr, som bruker det mytiske materialet til å skape litterære opplevelser, har potensiale til å gi kroppslig og stedlig *nærvær* til det som fortelles om. Det er *nærheten* til havmaterien i disse eventyrene som gjør at en økokritisk tilnærming er relevant, til tross for at ingen av dem tematiserer dyp tid og sakte vold mot jordkloden eksplisitt. Økokritikeren Greg Garrard siterer den australske poeten Les Murray i sitt innføringsverk *Ecocriticism* fra 2012: «Presence is why we love what we cannot eat or mate with» (Murray, 1998, sitert i Garrard, 2012, s. 168). Jeg tror på at det å skape en større nærhet til havet gjennom litteratur og kunst er en av flere veier til å forstå betydningen og viktigheten av det, både lokalt og globalt.

Den danske litteraturprofessoren Søren Frank er inne på noe av det samme i sin artikkel «Her regerer havet: Siri Jacobsens Havbrevene og en amfibisk litteraturvitenskap» fra 2021. Her oppfordrer han til å lese mer av det han kaller «våde fabler», som tar for seg havene og deres rolle i historien. Grunnen til dette er at havet spiller en stadig større rolle i diskusjoner om økologi, klima og miljø. Han foreslår det han kaller en *amfibisk litteraturvitenskap*, «der i modsætning til en traditionel, antropocentrisk litteraturvitenskap evner at omfavne livet over og under vand, det menneskelige og det ikkemenneskelige. Denne evne er påkrævet i mødet med en litteratur, der skildrer en tiltagende våd og ustabil verden» (Frank, 2021, s. 82).

I tradisjonell litteraturvitenskap snakker man gjerne om det sublime i møtet med havet. I artikkelen «Havet som symbol og realitet» i boka *Nordsjøen i norsk litteratur* (2015), definerer Jørgen Magnus Sejersted det sublime slik: «Den doble følelsen av å stå himmelfallen eller skrekkslagen overfor en ustyrlig, overlegen og potensielt ødeleggende

makt – som man likevel overlever, mestrer, nyter fra trygg avstand» (Sejersted, Vassenden, & Hamm, 2015). I følelsen av det sublime ligger det likevel en avstand, havet er noe som både skremmer og tiltrekker, men det er noe grunnleggende annet, noe som er atskilt fra oss. Søren Frank har et annet perspektiv. I stedet for, eller i tillegg til, det sublime, vektlegger han det intime:

Forholdet mellom menneske og hav er på én og samme tid karakteriseret ved dyb intimitet og radikal adskillelse. Det er dog først og fremmest havet som adskillelse og grænse, der har været litteraturhistorikerens fokus. Men havet er også menneskets og historiens betingelse, en intim og integreret del af vores kultur og eksistens. (Frank, 2021, ss. 82-83)

Selv tar Frank for seg et nyere verk med en tydelig økokritisk agenda i denne artikkelen, og man kan spørre seg om hundre år gamle kunsteventyr har den same politiske slagkraften. Samtidig legger han vekt på at det finnes mange eldre våte fabler som venter på å bli lest på nytt med dette perspektivet, og han nevner blant andre *Odysseen* og *Grønlandingsagaen* som eksempel. I boka *A Poetic History of the Oceans* (2022), skriver han om ulike litteratur med havmotiv fra *Odysseen* og fram til i dag. Han skisserer en alternativ måte å lese litteraturhistorien på, og trekker fram både kjente og glemte verker som tar for seg forholdet mellom det akvatiske og terrestriske. Han prøver ut ulike metodiske tilnærminger i lesningene sine, både med utgangspunkt i det menneskelige, som menneskelige paradigmer og verdensoppfatninger, og det ikke-menneskelige, som rytmer og materialitet.

Jeg mener dermed det er belegg for å lese norske kunsteventyr med et amfibisk perspektiv, det vil si med blick for både det terrestriske, som hører landjorden til, og det akvatiske, som hører havet til. Et amfibisk perspektiv tar dessuten for seg både det menneskelige og det ikke-menneskelige, og står i motsetning til et antroposentrisk perspektiv. Intimiteten med havet, som Frank etterlyser, finner vi både i eventyr, sagn og kunsteventyr. Her kan vi lese om havmenn og havfruer, om dyr som lever i havet, og om grenseskikkelser og trollfolk som lever i ukjente riker utenfor horisonten. Frank sier: «Helt konkret har den amfibiske litteraturvidenskap blick for andet end menneskelige karakterer og menneskedrevne plot. Den fokuserer også på ikkemenneskelige aktører, på objekter og hyperobjekter samt på terrestrisk såvel som akvatisk liv» (Frank, 2021, s. 84). Jeg tror derfor dette kan bli en fruktbar inngang til fantastiske og eventyrlige fortellinger som har havet som sentralt motiv.

Med dette som utgangspunkt vil jeg diskutere i hvilken grad antropomorfisme er med på å bekrefte og forsterke menneskenes eierskap til verden, eller om det også kan virke i

motsatt retning, og bidra til en allianse og intimitet med det ikke-menneskelige. Som filosofen Jane Bennett antyder i boken *Vibrant matter* (2010): «We need to cultivate a bit of anthropomorphism – the idea that human agency has some echoes in nonhuman nature – to counter the narcissism of humans in charge of the world» (Bennett, 2010, sitert i Frank, 2021, s. 97). Jeg håper å kunne belyse dette ved hjelp av Søren Frank og Jane Bennett, i kombinasjon med teori om eventyr og fantastikk, som jeg vil komme nærmere inn på i teoridelen av oppgaven. Ut fra dette vil jeg diskutere om denne typen saltvannseventyr kan bidra til nye sannheter om havet, og menneskets tilknytning til og avhengighet av det.

Tidligere forskning

Det finnes lite forskning både på Regine Normann og eventyrene til Johan Bojer. Om Regine Normann er det Liv Helene Willumsen som har bidratt mest i nyere tid. Hun har skrevet doktorgradsavhandlingen *En narratologisk studie i Regine Normanns forfatterskap* (2002), biografien *Havmannens datter* (1997), samt vært redaktør for en jubileumsbok, *Regine Normann i hundre år* (2005). Om Johan Bojer er det enda mindre å finne. Den franske litteraturhistorikeren P.G. la Chesnais skrev en biografi i 1928, ellers er det noen spredte utgivelser fram mot i dag, men lite om eventyrene hans. Han har imidlertid skrevet litt om eventyr selv, i artikler vi kan finne i samlingen *Mennesker og landskap – 46 noveller, artikler og taler fra Bojersamlingen i Rissa bibliotek* (2003). Jonas Lie er den klart mest omtalte i forskingen, også Søren Frank har et kapittel om Lie i *A poetic history of the oceans*. Han nevner imidlertid ikke *Trold* eller noen av eventyrene her. Det er skrevet en rekke biografier om og studier rundt Lies forfatterskap. Blant disse er det særlig Hans Midbøes *Dikteren og det primitive* (1964–66) og Ingard Hauges *Jonas Lies diktning: tematikk og fortellekunst* (1970) som tar for seg *Trold* og eventyrdiktningen. Åsfrid Svensen har skrevet om eventyrene i *Trold* i artikkelen «Navnløs og havnløs elsk» fra boka *Sinn og samfunn. Fem artikler om Jonas Lies forfatterskap* (1983) redigert av Harald Bache-Wiig.

Når det kommer til forskning på eventyr og fantastiske fortellinger som sjanger, er det mer å hente til formålet mitt, og også her er Åsfrid Svensen aktuell. Hun har skrevet boka *Orden og kaos. Virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur* (1991). Her viser hun blant annet til skillet mellom *high* og *low* fantasy, hvor den første gjerne tar for seg en mytisk eller eventyrlig virkelighet, mens den andre typen forgår i en virkelighetsnær normalvirkelighet. Dette skillet er hentet fra Tymn, Zahorski og Boyers bok *Fantasy literature: A core collection and reference guide* (1979). I tillegg til disse vil jeg benytte meg av Rosemary Jacksons

Fantasy: The literature of subversion (1981), Gerd Karin Omdals *Grenseerfaringer – fantastisk litteratur i Norge og omegn* (2010) og Olav Solbergs bok *Inn i eventyret. Norsk og europeisk forteljekunst* (2017), for teori og begrepsapparat rundt det fantastiske og eventyrlige.

Innenfor områdene amfibisk litteratur og blå humaniora, vil jeg i tillegg til Søren Frank forholde meg til den amerikanske litteraturprofessoren Steve Mentz, som også Søren Frank viser til. Boka hans *Ocean* fra 2020 gir et fint overblikk over feltet og tar for seg både litterære, kulturhistoriske og miljørelaterte perspektiv. Søren Frank viser også til filosofen Jane Bennett når han tar for seg forholdet mellom det antroposentriske og det antropomorfiske. Boken hennes, *Vibrant matter* (2010, oversatt til norsk i 2022 med tittelen *Vital materie*), vil dermed også tjene som utgangspunkt for diskusjoner rundt dette. I tillegg vil jeg benytte meg av Greg Garrards innføringsbok *Ecocriticism* (2012), som tar for seg den samme problematikken.

Dette er dermed de viktigste kildene jeg vil benytte meg av i denne oppgaven. Andre navn vil nevnes underveis, men forskerne nevnt over er de jeg forholder meg tettest til.

Teori og metode

Amfibisk litteraturvitenskap, blå humanisme og blå økologi

Rachel Carson som pioner

Rachel Carson er et navn som ofte dukker opp i innføringsverk om økokritikk, bl.a. Richard Kerriges innføringsartikkel «Environmentalism and ecocriticism» i Patricia Waugh's *Literary Theory and Criticism. An Oxford Guide* (2006), og i innledningen til Greg Garrards innføringsverk *Ecocriticism* (2012). Hun er en pioner først og fremst på grunn av boka *The silent spring* (1962) som satte bruken av plantevernmidler under lupen. Boka fikk internasjonal oppmerksomhet, og førte til at plantevernmidlet DDT ble forbudt i de fleste land. Rachel Carson var imidlertid utdannet marinbiolog, og skrev tre bøker om havet før hun slo igjennom med *The Silent Spring*, nemlig *Under the Sea-Wind* (1941), *The Sea Around Us* (1951) og *The Edge of the Sea* (1955). Disse bøkene trekker inn både myter og antropomorfer, selv om de har et vitenskapelig utgangspunkt. Rachel Carson er dermed også en pioner innen blå økologi.

Da Carson skrev disse bøkene forutså hun hvordan blant annet overfiske kunne bli en stor trussel mot livet i havet. Dagens utfordringer med forsurening, forsøpling og temperaturøkning var ikke like lett å forutse. I et forord til en senere utgave av *The sea around us*, skrevet i 1961, har hun imidlertid en større bevissthet rundt trusselen mennesker utgjør. "It is a curious situation that the sea, from which life first arose, should now be threatened by the activities of one form of that life. But the sea, though changed in a sinister way, will continue to exist; the threat is rather to life itself" (Carson, 1961, sitert i Frank, 2022, s. 407). Menneskelig aktivitet er en trussel for artsmangfoldet slik det er i dag, og på denne måten er mennesket også en trussel mot seg selv. En omsorg for planeten, og en omsorg for havet, innebærer dermed også en omsorg for vår egen art. Det trengs en større anerkjennelse av at vi er avhengig av å leve i balanse med andre arter, og med dette en nedjustering av det antroposentriske verdensbildet. Et dypdykk i havet, med sine økosystem som i stor grad og inntil nylig har vært upåvirket av menneskelig aktivitet, er en måte å oppnå dette på.

Sju deterritorialiserende begreper

I forordet til den vesle boka *Ocean* av Steve Mentz, foreslår han noen grunnleggende begrepslige endringer, som vil gi oss en større forståelse for havet, dets betydning, egenskaper og væremåte. Sentrale begreper i vestlig terrestrisk terminologi har vært: *Felt* (field), *grunn* (ground), *progresjon* (progress), *stat* (state), *landskap* (landscape), *klarhet* (clarity) og *horisont* (horizon). Mentz foreslår å bytte *felt* med *strømning* (current). Det vi anser som ekspertise, er ikke et stabilt felt, men i stadig forandring. Ulike tenkemåter flyter inn i hverandre og utfylles, utfordres og forandres. Ordet *strømning* bærer dette i seg. Videre foreslår han å bytte *grunn* med *vann* (water). Grunn forutsetter at tingene er stabile, men det er de ikke. Jordens overflate er hovedsakelig vann, og til og med grunnen *under* landjorden er i bevegelse og forandring. Han ønsker å bytte *progresjon* med *flyt* (flow). Intellektuell tenkning bør orientere seg bort fra lineær progresjon, hvor alt hele tiden skal bli bedre eller sannere. I stedet bør man erkjenne en syklisk *flyt*, som innebærer mer sirkulære bevegelser, og der målet ikke nødvendigvis er å strebe mot noe bedre. Han foreslår dessuten å erstatte *stat* med *skip* (ship), for å motvirke nasjonalistisk tankegang, og for å vise at nasjonale enheter også kan være i bevegelse, og ha ulike former for møter og interaksjoner med andre nasjonale enheter. Videre foreslår han å bytte *landskap* med *havskap* (seascape), selv om han fortsatt problematiserer ordet «scape», siden synet er en av de minst brukte sansene blant skapninger under vann. Han ønsker å erstatte *klarhet* med *forvrengning* (distortion), og med dette anerkjenne at vannet bøyer lyset, og at vi aldri vil være i stand til å se tingene som de «virkelig» er. Til slutt tar han for seg begrepet *horisont*. Dette begrepet beholder han, men han utvider betydningen av det. Der ordet tidligere har betegnet kun overgangen mellom himmel og hav/land, ønsker han å inkludere andre overganger, for eksempel mellom hav og land, det vil si strender og kystlinjer, og i overført betydning: steder hvor nye perspektiver oppstår (Mentz, 2020, ss. xv-xvii).

Med disse sju deterritorialiserende begrepene kan vi bedre forstå hva strømmingen *blå humaniora* dreier seg om. «The blue humanities name an ocean-infused way to reframe our shared history» (Mentz, 2020, s. xviii). Men er ikke denne oppløsningen av faste holdepunkter og tydelige mål problematisk i akademisk sammenheng? Hvis alt handler om bevegelse, strømninger og perspektiver, har vi da ingen sannheter? Vi ser her at blå humaniora henger tett sammen med andre kulturkritiske strømninger, som kom både som følge av og som protest mot dekonstruksjonen, hvor grunnleggende sannheter ble plukket fra hverandre, og fast grunn under akademiske føtter ble til ustabil myrland. Siden har strømninger som

postkolonialisme, feminisme og økokritikk fått stadig større plass i litteraturteorien. Alle disse strømningene utfordrer det språket og de sannhetene som har konstruert vårt virkelighetsbilde fram til i dag – sannheter som er blitt brukt for å underbygge og forsvare skjeve maktforhold mellom nasjoner, folk, kjønn eller arter. Innen disse strømningene har oppløsningen av faste holdepunkter blitt en styrke og en øyeåpner, man har avslørt mekanismer som ligger bak disse sannhetene, og med dette vist at en annen virkelighetsforståelse er mulig. De har vist at virkeligheten vår ikke er stabil, men formes og skapes på nytt av våre tanker og beskrivelser av den. Steve Mentz' begreper anerkjenner dette på et språklig nivå, og kan dermed brukes i alle kulturkritiske strømninger, ikke bare den blå humaniora. For en god flyt i den litteraturteoretiske samtalen må man erkjenne at sannheter er flytende.

To argumenter for en amfibisk litteraturvitenskap

Havets betydning for menneskets historie har vært enorm, noe Søren Frank fremhever i boka *A poetic history of the oceans – literature and maritime modernity*: «The sea has played an immensely undervalued role in history, especially in the history of modernity» (Frank, 2022, s. 16). Han mener progresjon, rasjonalitet og individets frihet har vært for toneangivende i vår forståelse av moderniteten, og at disse faktorene ikke viser hele sannheten. Samtidig fordekker disse perspektivene den mest imperialistiske og voldelige siden ved vår historie, blant annet «oppdagelsen» av Amerika og voldelig frakt av slaver mellom kontinentene.

Etter siste verdenskrig er havet blitt en stadig mindre del av menneskets bevissthet. Om vi skal til et annet kontinent, tar vi fly, ikke båt. Det som forserer de store havområdene nå, er usynlige varer i usynlige containere på gigantiske containerskip. Mennesker flest i dag ser havet som verken hindring eller hjelpemiddel, men som rekreasjon. En svømmetur, en båttur langs kysten, en seiltur for den ekstra eventyrlystne, men bare for utfordringens skyld, ikke av nødvendighet. Søren Frank oppsummerer denne forandringen som «the forgetting of the sea» (Frank, 2022, s. 14). Uttrykket er hentet fra fotografen Allan Sekula, og hans film «The forgotten space» fra 2010, som blant annet tar for seg containerskipenes ensomme ferd mellom kontinentene. Det første argumentet for en amfibisk litteraturvitenskap er dermed fra et historisk perspektiv. Det tar utgangspunkt i havets enorme, men lite uttalte, betydning for historien, som til slutt kulminerer i *hydrofasi*, altså glemsel av havet.

Frank påpeker imidlertid at noe er i ferd med å skje. En stadig større bevissthet om havet som miljømessig vekkerklokke har oppstått de siste tiårene, og særlig tre faktorer er blitt viet stadig større oppmerksomhet: Økende havnivå som følge av global oppvarming,

plast i havene som følge av forsøpling, og havforsuring som følge av utslipp av CO2. Denne bevisstgjøringen er i grevens tid – og en bølge vi er nødt til å hive oss på, også innen litteraturvitenskapen. «Blue Humanities is born out of climate crisis and forecast of flooding» (Frank, 2022, s. 16), slår Frank fast. Dette kontemporære perspektivet er det andre argumentet for en amfibisk litteraturvitenskap.

Så hva har dette å si i lesninger av maritim litteratur? Frank påpeker at lesninger av det han kaller saltvannshistorier, ofte har vært preget av at det som foregår på havet er et uttrykk for «noe annet», slik at det «egentlig» handler om noe mer landfast og menneskelig. «In sum, a series of reading strategies has dominated the reception of maritime writers: 1) forgetting the sea, 2) prioritizing land over sea, and 3) translating maritime matters into familiar earthbound matters» (Frank, 2022, s. 25).

Frank presenterer grovt skissert to ulike måter å nærme seg maritim litteratur på. Den ene er menneskesentrert og historisk, men da med fokus på den oseaniske historien, og der verdier som kollektivt samarbeid, fysisk arbeid og overtro står sterkere enn individuell frihet, intellekt og religion. Den andre måten vender seg bort fra det menneskelige, og mot materien og rytmene som frembringer en annen måte å lese og forstå havlitteratur på. I mine analyser vil jeg først og fremst benytte meg av denne andre måten, som fokuserer på materialitet og rytme, før jeg i diskusjonen vil komme inn på hvilke historiske paradigmer disse tre eventyrene kan plasseres innenfor.

Fire paradigmer

I stedet for tradisjonelle eurosentrisk tidsinndelinger, som reformasjonen, opplysningstiden, den industrielle revolusjon osv., foreslår Frank en annen inndeling av historien, basert på menneskets forhold til havet. Han skisserer fire tidsepoker, i utgangspunktet vestlig orientert, som er basert på fire ulike maritime verdensbilder, eller paradigmer: teosentrisme (-1450), antroposentrisme (1450-1850), teknosentrisme (1850-1945) og geosentrisme (1945-) (Frank, 2022, s. 44). Epokene har flytende overganger, og vil falle på ulikt tidspunkt både mellom kulturer og innad i kulturer. Søren Frank forenkler denne tidslinjen ved å gi dem årstall og tydelige kjennetegn, for så å dekonstruere den ved å vise at en roman som Herman Melvilles *Moby Dick* kan leses i lys av alle fire verdensbildene. Når jeg viser til disse fire verdensbildene, vil jeg derfor i all hovedsak bruke begrepet paradigme framfor tidsepoke.

Teosentrisme brukes om den verdensoppfatningen hvor Gud eller ulike guder står i sentrum for hvordan vi tolker havet og verden. Innen dette paradigmet er det med stor

ærefrykt, og ved å gi oss over i gudenes makt, at vi tilnærmer oss havet. Havet er fylt med monstrøse skapninger, og er en hindring vi aldri forserer av glede eller lyst, men av nødvendighet. *Odysseen* er blant verkene som ble skrevet innenfor dette paradigmet. Odyssevs er ingen eventyrer, han skal hjem til Ithaka, og han møter både hjelp og motstand fra gudene for å komme seg dit. Innen den kristne tradisjonen har havet først og fremst representert kaos, noe demonisk og skremmende (Frank, 2022, s. 50), assosiert med urtidens kaos, og materialisert i syndefloden (Frank, 2022, s. 172). I nordisk mytologi har man ikke hatt den samme ærefrykten, noe som kan være med på å forklare hvorfor vikingene lå foran resten av Europa når det kom til sjøfart (Frank, 2022, s. 61). Det er for øvrig et tankekors at øyene midt i Stillehavet har vært befolket i over tusen år på dette tidspunktet, og i en annen sammenheng ville det vært interessant å se på blant annet polynesiske eventyr i forhold til den nordiske og europeiske tradisjonen.

Antroposentrisme, som verdensbilde eller paradigme innen oseanisk tenkning, kjennetegnes ved at mennesket stoler på sine egne evner til navigasjon og manøvrering, og dermed kan innta de store havene. Havet blir sett på som en naturkraft framfor en guddommelig kraft, og mennesket og havet er likestilt og må tilpasse seg hverandre. Havet blir «an enchanting passage luring glitteringly with promises of wonder» (Frank, 2022). I vestlig sammenheng er dette de store eventyrerne og oppdagelsesferdenes tid. Hvis man er sentraleuropeisk orientert, kan man tenke at Columbus markerer starten på denne perioden, men da har som nevnt skandinaviske vikinger seilt over havet i hundrevis av år allerede. Søren Frank inkluderer *Grønlandingsagaen* fra 1200-tallet i dette paradigmet. Paradigmet inkluderer både rasjonalisme og romantisk tankegang. I romantiske verker ser man en tilnærming til havet som en sublim kraft, både tiltrekkende og avskrekkende. Frank påpeker at også i senere litterære verker som omhandler sjøfart og hav, ser man en dragning mot denne perioden, selv om de er skrevet senere. «A counter-modernity seems to be at stake in some of the maritime authors, where the disenchanting world is being re-enchanting» (Frank, 2022, s. 100). Kanskje kan mine tre eventyr, skrevet mellom 1891-1925, sies å være uttrykk for dette, om enn i en annen forstand enn den Søren Frank snakker om. Like mye som å refortrylle perioden med seil, oppdagelser og eventyr, er det paradigmet med gudenes makt i og over havet, som refortrylles og remystifiseres.

Teknosentrisme markeres med den gradvise overgangen fra seilskip til dampskip, og modernitetens hang til å utvide, monopolisere og systematisere (Frank, 2022, s. 113). Det er ikke lenger mennesket selv som erobrer og overvinner havene ved hjelp av egenskaper som kløkt, mot og styrke. I stedet har man utviklet teknologi som i stor grad gjør jobben for oss.

Dampskipene befolkes av arbeidere med ulike arbeidsoppgaver for å utfylle teknologien, mange tilbringer hele havoverfarten i et maskinrom. Vitenskap og progresjon er også viktige stikkord innen dette paradigmet. Dette innebærer en ny kartlegging av verdenshavene, man deler dem inn i et rutenett, og gir dem koordinater. Fra å være en glitrende overflate og et sted for oppdagelser og eventyr, blir det et sted for systematikk og maskinell frakt av varer. Havet som naturkraft er ikke lenger noe likeverdig, men et overkommet og overvunnet stadium. Samtidig gjør den vitenskapelige holdningen at man orienterer seg mot tidligere ukjente og utilgjengelige deler av havet, nemlig havdypet. «The nineteenth century marks the dual discovery – horizontal and vertical – of the ocean» (Frank, 2022, s. 119). Jules Michelet's bok *La Mer* er et eksempel på den vertikale orienteringen. Boken befinner seg i grenseland mellom vitenskap og litteratur, da den tar utgangspunkt i vitenskapelige observasjoner og undersøkelser, men skildrer det i et poetisk språk.

Water, for every terrestrial being, is the nonrespirable element, the element of suffocation. Fatal and eternal barrier, which irrevocably separates the two worlds. Let us not be surprised if the enormous mass of waters that we call the sea, unknown and dark in its deep thickness, has always seemed frightening to the human imagination. (Michelet, 1861, sitert i Frank, 2022, s. 114)

Siden dypene ikke var like tilgjengelige som overflaten, kunne de bare kjennes indirekte, selv om teknologien akselererte mot ulike måter å undersøke havdypene på. For Michelet var havdypene dype, mørke, ukjente, obskure, men også: fulle av ukjent liv. Dette gjør havet til et sted for myter.

Det må presiseres at for meg i denne oppgaven vil både det antroposentriske og det teknosentriske paradigmet kunne omtales som antroposentrisk. I min bruk av begrepet handler det om hvorvidt mennesket ser på seg selv som overordnet dyr, natur og materie, uansett om det har teknologien til å hjelpe seg eller ikke. Antroposentrisme er dermed ikke en tidsepoke som vi er ferdige med, men en tenkemåte som er den regjerende i svært mange kulturer i dag, inkludert den vestlige.

I etterkrigstiden har det imidlertid gradvis formet seg et annet verdensbilde, hvor planeten vår står i sentrum. Frank kaller dette det geosentriske paradigmet. Man anerkjenner at jorda er et stort økosystem, som også er sårbart. Den maritime fiksjonen fra dette paradigmet peker i to retninger: Tilbakeskuende og nostalgisk, eller klimaorientert og dystopisk. «The former belief in human control over nature is now replaced by a realization of our impotence» (Frank, 2022, s. 145). Ifølge Frank ble dette paradigmet gjeldende etter

krigen, men spørsmålet er om Frank her tillegger mye vekt til en liten bistrømning av ideer. Selv om paradigmet gjelder innen deler av dagens kunst og litteratur, vil historien vise om dette bare er en marginal sidestrømning, eller om det er et paradigme som har hatt og vil ha nok reell innflytelse på politikk og styresmakter til å forandre verdensbildet vi nå har, som jeg mener fortsatt er mest preget av teknosentrisk og antroposentrisk tankegang.

Materialitet og rytme

I tillegg til å legge stor vekt på en ny oseanisk måte å lese både litteraturhistorien og menneskets historie på, viser Søren Frank også til andre måter å lese havlitteratur på som vender seg bort fra mennesket og mot «perspectives less human and more nonhuman, prehuman, and posthuman» (Frank, 2022, s. 44). Dette gjør han i to kortere kapitler om rytmer og materialitet.

I kapitlet «Rhythm» utforskes et sensitivt nærvær av naturens og tilværelsens ulike rytmer. Det som løftets fram er ikke litteraturens mening, men litteraturens nærvær, eller *presence* (Frank, 2022, s. 45). Frank benytter seg av rytmeanalyse som metode, introdusert av den franske filosofen Henri Lefebvre. Målet er å fremheve det konkrete og sanselige ved livet på et skip. Det finnes sykliske biologiske rytmer, som årstidene og flo og fjære, og det finnes lineære sosiale rytmer, som automatiserte bevegelser, rutiner og vaner. I tillegg finnes det estetisk-formelle rytmer, rytmer i kunsten, formelle retningslinjer. Nettopp i eventyr er slike rytmiske elementer et grunnleggende trekk.

Disse rytmene skal ikke tolkes, men gripes (Frank, 2022, s. 182). «A rhythm does not refer to anything but itself, which is also why it should not be interpreted» (Frank, 2022, s. 179) Dette genererer dermed en ny type kunnskap, en kunnskap som ikke handler om hermeneutisk og semantisk tolkning, men om forståelse, innsikt og innlevelse.

«Rhythmanalytical knowledge arises through the senses and the human body. It has less to do with what something means than with how something works and what effects something has on us and the other participants in the rhythmic constellation» (Frank, 2022, s. 199).

Frank problematiserer at rytmeanalyse i litteraturvitenskapen kan stå i fare for å bli for deskriptivt, gi for lite aha-opplevelse til den som utfører den eller leser den, og dessuten ha liten akademisk verdi. Han ønsker likevel metoden velkommen, ikke som erstatning for andre måter å lese litteratur på, men som ekspansjon av de akademiske diskursene. Dette krever andre evner hos akademikeren, som nærmer seg kunstnerens evner. «Academics are also allowed to bring back the world into our writings» (Frank, 2022, s. 201). Jeg tror også denne

måten å tenke på kan ha stor verdi, og jeg har et ønske om å prøve den ut på Regine Normanns «Havmannens sønn», hvor ulike rytmer er framtrede både på struktur- og innholds nivå. Målet er å få en følelse av hvordan en slik analyseform kan arte seg i praksis, samt å undersøke hva slags perspektiver som dukker opp om jeg lar eventyrets ulike rytmer tre i forgrunnen, framfor tradisjonelle analyseelementer som symbolikk og overordnet tematikk. Tanken om å fremkalle et nærvær i stedet for å lete fram semantisk mening er av essensiell betydning når man skal lese eventyr fra et amfibisk perspektiv.

I kapitlet «Materiality» dveler Frank ved de materielle sidene ved litterære framstillinger, noe som står i motsetning til et ensidig fokus på menneskelige relasjoner og hendelser. Her gjelder det å fremheve «the intense maritime entanglements between humans and nonhumans and between organic and inorganic» (Frank, 2022, s. 46). Materielle ting er ikke nødvendigvis livløse og uten agens, de har evne til å forandre, og påvirke handlingsgangen, uavhengig av menneskelig inngripen. Frank skriver om *Les Travailleurs de la mer* av Victor Hugo: «the insistent presence of nonhuman actants such as saltwater, rocks, crabs, and wind makes the novel one of the greatest meditations on a universe of vibrant matter» (Frank, 2022, s. 302). Kapitlet tar for seg spørsmål rundt antroposentrisme og innflytelse og agens hos ikkemenneskelig materie som jeg vil komme tilbake til i kapitlet om antroposentrisme og antropomorfisme.

Selv om en mindre antroposentrisk tankegang er et mål, advarer Frank mot å tenke for stort i økologiske termer, i historisk eller geografisk skala, slik at mennesket forsvinner fra perspektivet vi inntar. Da vil vi miste av syne den intimiteten som vi allerede har med materielle og ikke-menneskelige ting, og denne intimiteten må fremheves, ikke glemmes. Allianser og felles deltakelse i det økologiske prosjektet er det ultimate målet. Et større fokus på materiell og ikke-menneskelig agens, vil fungere som motvekt til «the narcissistic impulses inherent in human language and thought» (Frank, 2022, s. 303). Jeg vil vektlegge dette i alle mine tre analyser. Forholdet mellom livløs materie og vitalt liv, blir behandlet i Jane Bennetts bok *Vital matter* som jeg vil komme tilbake til.

Slow violence, deep time og romanens begrensninger

I det siste kapitlet om Antropocen, går Søren Frank nærmere inn på den geologiske perioden vi nå er inne i, og utfordringer knyttet til den.

The Anthropocene signifies two things: first, a new geological epoch (the Earth has moved out of its former geological epoch called the Holocene); second, human activity is responsible for this exit (humankind has become a global geological force). It has been pointed out that the Anthropocene is, paradoxically, “the sign of our power, but also of our impotence” (Bonneuil and Fressoz, *The Shock of the Anthropocene*, xi), “power” signifying that it is humans who have caused the transition, “impotence” acknowledging that some of the processes set in motion by human activity have accelerated beyond our control. (Frank, 2022, s. 328)

Her behandler Søren Frank noen av de utfordringene som er blitt mer påtrengende i nyere tid, og diskuterer hvorvidt litteraturen og litteraturvitenskapen kan gjøre noe med en stadig varmere klode, og eventuelt hva. Frank bruker begrepet «slow violence» om den volden som sakte, men sikkert utøves mot miljøet, i motsetning til plutselige katastrofer og dramatiske hendelser. Begrepet «deep time» brukes om en større tidsskala enn den vi vanligvis opererer med når vi skildrer individuelle menneskeskjebner. Innen litteraturen, og særlig innen den antroposentriske romansjangeren, er det vanskelig å tematisere denne sakte volden som foregår i dyptid. Forsinkede konsekvenser av menneskelige handlinger passer ikke med romanens konsentrasjon i tid og rom. En «seriøs» moderne roman har dessuten et ideal av sannsynlighet, realisme og individualitet, og skal ikke være for sensasjonspreget. Dette gjør sjangeren lite egnet til å ta for seg de problemene som har oppstått i Antropocen. Frank påpeker imidlertid at det er mulig å skrive om *deep time* og *slow violence*, ved enten å velge en annen sjanger enn den «seriøse» roman, eller fornye sjangeren. «De to utfordringer, som forfattere står over for – at omfavne en omfattende, akkumulativ fortid inneholdende forsinkede effekter samt at portrettere disse potensielt katastrofiske effekter i nutiden og fremtiden – udelukker ikke hinanden» (Frank, 2021, s. 86). Det er som nevnt i innledningen mulig at eventyr og fantastikk kan tematisere dyp tid og sakte vold på en bedre måte enn den «seriøse» romanen, selv om mine tre eventyr ikke eksplisitt gjør dette.

Antropomorfisme og antroposentrisme

Greg Garrard – ulike måter å representere dyr på

En ikke uvanlig holdning innen økokritikken er at antropomorfisme ikke er forenelig med å fremheve naturens annethet, og atskilthet fra mennesket. Det å tilegne ikkemenneskelig materie og andre livsformer menneskelige egenskaper, blir en måte for mennesket å ta enda større eierskap til natur og omgivelser på enn det allerede har. Greg Garrard hevder at begrepet har «until recently been used exclusively as a pejorative term implying sentimental projection of human emotions onto animals» (Garrard, 2012, s. 154). Men i dette utsagnet ligger også at denne holdningen er i forandring. Siden språket tross alt er skapt av mennesket, er det umulig å beskrive dyr og materie uten noen menneskelig «innblanding», samme hvor objektive vi har intensjon om å være. Kan det være en ide å omfavne det faktum at vi tross alt er mennesker og at vi trenger menneskelige begrep om ting, tanker, følelser og væremåter for å kunne forstå dem? I kapittelet «Animals» i boka *Ecocriticism* skisserer Garrard en typologi for ulike måter å representere dyr på i litteratur, film og vitenskap, basert på om man legger vekt på dyr og menneskers forskjellighet eller likhet.

Den tradisjonelle distinksjonen mellom mennesker og dyr, hvor mennesker har fornuft og forstand, mens dyrene ikke har det, kalles «mechanomorphism». Dette har vært en vanlig distinksjon siden Descartes' dualistiske grunnsyn på 1600-tallet. Å skildre dyr som mekaniske vesener som kun handler etter forutsigbare instinkter, har vært vanlig særlig innen vitenskap, og det har vært lite rom for å se individuelle forskjeller dyr imellom, og å se menneskelige egenskaper som språk og moral hos dyr. Mennesket blir dermed overordnet dyrene. I motsatt ende av denne akse, hvor dyr fortsatt betraktes som noe grunnleggende annet enn mennesker, men med et mer positivt fortegn, er betegnelsen «allomorphism». Denne holdningen omfavner «the wondrous strangeness of animals» (Garrard, 2012, s. 167), og kan være en måte å bringe dyr og mennesker nærmere hverandre på, uten å tillegge dyret menneskelige egenskaper. Tidligere siterte Les Murray og hans diktsamling *Translations from the natural world* (1998) nevnes som eksempel på dette.

En annen akse i Garrards typologi er den hvor mennesker og dyr blir sett på som like. Denne akse går fra antropomorfisme til zoomorfisme, med nyanseringene crude og critical. «Crude zoomorphism» går særlig langt i å tillegge mennesker dyriske egenskaper, og blir brukt for å forsvare vold og såkalt 'dyriske' instinkter hos mennesket. Den mer kritiske formen av zoomorfisme anerkjenner at mennesket, eller homo sapiens, er et dyr blant andre

dyr, og at egenskaper som språk og moral er evolusjonære egenskaper som andre dyr også har ulike grader av (Garrard, 2012, s. 161). «Crude anthropomorphism» er i motsatt ende av skalaen, og vi ser den i Disney-filmer hvor dyr blir tillagt følelser, fakter og språk, særlig for å appellere til barn. Spørsmålet er om denne måten å fremstille dyr på gir reell kunnskap om og nærhet til dyrene. Garrard virker imidlertid å være mer positiv til det han kaller «critical anthropomorphism» som særlig har vunnet fram innen etologien, for å tydeliggjøre at dyr ikke er så ulike mennesker som man tidligere har gått ut fra: «Critical anthropomorphism in ethology means employing the language and concepts of human behavior ‘carefully, consciously, empathetically, and biocentrically’» (Garrard, 2012, s. 157). Denne formen for antropomorfisme er en måte å representere dyr og materie på, som har et større nærvær som mål.

Jane Bennetts nymaterialisme

Antropomorfiseringen er ikke et virkemiddel som bare blir brukt på dyr – det kan også bli brukt på annen organisk og ikke-organisk *materie*. Et viktig navn innen nymaterialismen er Jane Bennett. Hennes teori om *vital materie* løfter fram at også «død» materie har agens og evne til å forandre virkeligheten, uavhengig av menneskelig styring. Mennesket på havet er underlagt «viljen» til bølger, vind, tåke, skjær, treverk, tauverk, seilduker, kull osv. Boka *Vibrant Matter* (2010), norsk versjon *Vital materie* (2022), er et nøkkelverk i denne sammenhengen. «Bokens politiske prosjekt er [...] å oppmuntre til en mer intelligent og bærekraftig omgang med vital materie og livfulle ting» (Bennett, 2022, s. 8). Hun viser her gjennom ulike eksempler hvordan både menneskets innside og utside består av materie, og at denne materien ikke er passiv, men opptrer som *aktanter* i ulike *oppstillinger*, de har en egen *handlingsevne* og kan få ting til å skje. Materien er «vital, energisk, livfull, skjelvende, vibrerende, uhåndgripelig og strømmende» (Bennett, 2022, s. 206). Allusjonene til Steve Mentz’ hav-orienterte begreper, som *strømning* i stedet for felt, *vann* i stedet for grunn og *flyt* i stedet for progresjon, er vel verdt å gjøre oppmerksom på.

I dyptid, eller evolusjonær tid, er det materien som spiller hovedrollen: «I den langsomme og lange evolusjonære tiden opptrer altså minerale materialer som en protagonist, den aktive kraften, og menneskene, med sin endeløst lovpriste evne til direkte handling, oppstår som deres produkt» (Bennett, 2022, s. 42). Men også i antropocen tidsalder, er det ikke mennesket alene som får ting til å skje. Mennesket er dessuten også materielt, så da oppstår spørsmålene: Hvor går grensen mellom liv og materie, hvor går grensen mellom «jeg»

og «det»? I albuen vår finnes et eget økosystem: seks bakteriestammer som til sammen inneholder 100 ganger så mange gener som de som finnes i menneskets eget genom. (Bennett, 2022, s. 207). Og hva er egentlig forskjellen på et økosystem og et samfunn, eller det Bennett kaller offentlighet, som er et samspill mellom menneskelige, organiske og materielle aktanter? Begge består av en oppstilling av materie og legemer som inngår i prosesser med hverandre, og danner en slags felles motstandskraft mot et utenforliggende problem.

En vanskelighet ved å gripe og forstå den vitale materien er at den bryter så med vestlig dualistisk tankegang at den er vanskelig å både se og beskrive i språket vi har til rådighet. Vi kan skjelne det, men ikke fullt ut se det og enda mindre beskrive det. En deloppgave her er en oppløsning av dualistiske strukturer som liv/materie, menneske/dyr, organisk/inorganisk, subjekt/objekt. Bennett bruker begrepet «ting» i stedet for «objekt», fordi et objekt alltid blir sett gjennom et subjekt, mens tingen eksisterer i seg selv, ubegrenset av språket og den som observerer. Her kan vi assosiere til begrensninger i språket selv, som er bygd opp av handlende subjekt, handlingen selv, og et objekt handlingen blir utført på. Dette systemet gjør det vanskelig å gripe denne vitale materialiteten, hvor mange aktanter går inn i hverandre og opptrer i ulike oppstillinger. Aktantene i en oppstilling kan konkurrere eller utfylle hverandre, på samme måte som bølger, strømninger og rytmer slik de vises til i Søren Franks rytmeanalyse. Aktantene får ting til å skje som en oppstilling, ikke som et enslig legemes handlekraft eller vilje. Menneskets vilje og handlinger står ikke alene, men kan inngå som en del av en slik oppstilling av materielle og ikke-materielle faktorer.

Den vegringen mot å identifisere mening og sannhet som vi blant annet ser i Søren Franks rytmeanalyse, kan vi også finne igjen hos Bennett: *Avmystifisering* bør brukes «forsiktig og så lite som mulig» (Bennett, 2022, s. 18). Med avmystifisering mener hun å identifisere og avsløre en menneskelig handlingsevne og vilje i hendelser og ting. Bennett anerkjenner at avmystifisering er et viktig redskap innen kritisk teori, men mener at vi må gi slipp på den, i hvert fall tidvis: «Evnen til å merke nærværet av upersonlige affekter krever at en selv er fanget inn av dem. En trenger, i det minste for en liten stund, å gi slipp på mistanken og innta en mer åpen holdning. Hvis vi tror at vi allerede vet hva som er der ute, vil vi antakelig gå glipp av det meste av det» (Bennett, 2022, s. 21). Og en del av dette er altså å ty til forsiktig antropomorfisme, å tillegge materien menneskelige egenskaper og handlingsevne, «slik at vi kan gå imot den narsissismen som ser mennesket som verdens herskere» (Bennett, 2022, s. 22). Her blir antropomorfisme sett som noe som motsetter seg menneskelig hybris og narsissisme, snarere enn et uttrykk for det.

Bennett ønsker med dette å fremheve «barndommens opplevelser av en verden befolket av levende ting, snarere enn passive objekter» (Bennett, 2022, s. 8), hun snakker om «klovnens mot» (Bennett, 2022, s. 49) og å «åpne for å være en dåre» (Bennett, 2022, s. 48). Siden det å tillegge materie en slags vilje og vitalitet kan betraktes som noe som tilhører barnets virkelighetsbilde, må vi hente fram noe av barnet i oss. Her er antropomorferingen et nyttig redskap. Et barn vil ikke ha noen betenknninger ved å ta opp to steiner i fjæra og la dem føre en samtale sammen, eller ta med en pinne hjem og gjøre den til bestevenn. Vi må ha «en viss vilje til å framstå som naiv og tåpelig» (Bennett, 2022, s. 17). Her kan vi trekke linjer til eventyrenes og den fantastiske litteraturens barnlige og fortryllende egenskaper, som jeg vil komme tilbake til, som også kan ha en politisk slagkraft. Bennett har tidligere skrevet om affekt og fortryllelse som motivasjon for å transformere etiske prinsipper til faktisk etisk atferd. «Det ville ikke vært noen grønn vending i økonomien, ingen omfordeling av rikdom, ingen utøvelse eller utvidelse av rettigheter uten menneskelige holdninger, sinnstilstander og kulturelle konstellasjoner som underbygger disse effektene» (Bennett, 2022, s. 14). Ut fra dette leser jeg blant annet litteraturens evne til å fortrylle og affektere som en måte å endre politisk virkelighet på. «Hvis et sett av moralske prinsipper faktisk skal settes ut i livet, må den rette stemningen eller det rette landskapet av affekter først være til stede» (Bennett, 2022, s. 15). I *Vital Materie* vender hun seg imidlertid bort fra affekten i menneskelige kropp, og mot det hun kaller «affektive katalysatorer», det vil si: «tingene selv som aktører idet de skaper (hjelpsomme, skadelige) effekter på menneskets kropp og andre legemer» (Bennett, 2022, s. 15).

Hvorfor kjempe for materiens vitalitet? Fordi min magesfølelse er at forestillingen om en død og en tvers igjennom instrumentalisert materie nører opp under menneskelig hybris og våre fantasier om erobring og forbruk som ødelegger verden. [...] Mine påstander her er motivert av egeninteresse og en omsorg knyttet til spørsmålet om menneskelig overlevelse og lykke: Jeg vil gå inn for en grønnere form for menneskelig kultur og mer oppmerksomme møter mellom menneske-materialiteter og ting-materialiteter. (Bennett, 2022, s. 11)

Mennesket er også materielt, og vi inngår i en vev av materielle og organiske ting. Forholdet er horisontalt, ikke hierarkisk. Å skade denne veven er å skade oss selv. Å erkjenne en intimitet med de materielle og ikke-materielle aktantene som utgjør oss selv og omgivelsene våre, fordrer også en oppløsning av et hierarki hvor de sterke skal beskytte de svake. Tradisjonelt miljø-vern må erstattes av en erkjennelse av vital materie (Bennett, 2022, s. 204). En håndverkers intimitet med materialene og hva de kan gjøre kan gi oss vel så mye innsikt

som en forskers overordnede undersøkelser av materien og hva den *er* (Bennett, 2022, s. 122). Dette gir assosiasjoner til Franks vending fra terrestriske verdier (individuell frihet, intellekt og religion) til akvatiske verdier (kollektivt samarbeid, fysisk arbeid og overtro). En kan imidlertid spørre seg om denne holdningen også kan bidra til stagnering av positiv forskning og utvikling (og filosofi?), samt pulverisering av menneskelig ansvar og skyld. Noe av det paradoksale i teorien medgir Bennett selv: «Er det ikke når alt kommer til alt, et selvbevisst, språkmektig menneske som artikulerer denne vitalmaterialistiske filosofien?» (Bennett, 2022, s. 220) Dette vil jeg komme tilbake til i diskusjonsdelen av denne oppgaven.

Teori om fantastisk

Olav Solberg om eventyret

Den norske eventyrtradisjonen er i stor grad en innlandstradisjon, og forbindes gjerne mer med tusser og troll enn havmenn, havfruer og drauger. En grunn til dette er at Asbjørnsen og Moe, som var de mest sentrale og toneangivende eventyrsamlerne i Norge, var særlig inspirert av de tyske eventyrforfatterne brødrene Grimm, som først og fremst har skogen som topos. En annen grunn er at Asbjørnsen og Moe først og fremst samlet sine eventyr på Østlandet. Dette hevder Olav Solberg i boka *Inn i eventyret – norsk og europeisk forteljekunst* (2017). «Brørne Grimms skogskildringar kan eit stykke på veg ha danna mønster for dei norske eventyrutgjevarane, særleg når det austnorske landskapet faktisk var skogrikt» (Solberg, 2017, s. 49). Det er ikke mangel på stoff, men mangel på innlemmelse i det nasjonalromantiske prosjektet, som gjør at havmytene er kommet i skyggen av innlandseventyrene.

Den nord-norske kulturarven kom for alvor på dagsorden blant en ny generasjon eventyrdiktere på 1890-tallet. Både Jonas Lie og Regine Normann baserer seg på den nord-norske eventyrtradisjonen; Johan Bojer på den trønderske; begge stemoderlig behandlet av Asbjørnsen og Moe. «Alt i alt var dette den delen av landet folk visste minst om – men dei visste såpass mykje at dette skulle vere eit slags eventyrland» (Solberg, 2017, s. 180). Denne nye generasjonen eventyrdiktere var mer inspirert av H.C. Andersens litterære og frie tilnærming til eventyret. Folkeminnejobben var allerede gjort, nå kunne materialet brukes til inspirasjon, og særlig den psykologiske og symbolske kraften i eventyrmotivene kunne benyttes. Her er Jonas Lie et sentralt navn, og Olav Solberg regner også Regine Normann til denne tradisjonen (Solberg, 2017, s. 176), selv om hun kom noe senere. Solberg nevner ikke Johan Bojer, men hans *Gamle historier* kom i 1901, og også han var inspirert av Jonas Lie.

Jeg har valgt å kalle de tre utvalgte fortellingene for kunsteventyr. Jeg er ikke sikker på om dette er den best dekkende benevnelsen. Solberg poengterer at skillet mellom folkeeventyr og kunsteventyr er mindre tydelig enn det ofte har vært framsatt. Folkeeventyr blir gjerne sett på som en muntlig sjanger, som er blitt overlevert gjennom generasjoner før de er blitt skrevet ned. Men ofte er det skriftlige versjoner som ligger til grunn, også for folkeeventyrene. De som i sin tur har skrevet ned versjonene som er mest kjent i dag, har også gitt dem sitt eget preg. Både «Havmandsbryllupet» og «Havmannens sønn» er basert på muntlig overlevert materiale. Når jeg likevel velger å kalle dem kunsteventyr, er det fordi de er skrevet i en friere form enn folkeeventyrene, og henter elementer fra sagn og

visetradisjonen så vel som eventyr. Jeg vil komme tilbake til dette i analysen av de enkelte eventyrene.

Når det er sagt, har de tre kunsteventyrene det til felles, at de bearbeider gammelt mytisk materiale til en selvstendig nyere tekst skrevet for et publikum som ikke lenger tror på det mytiske materiale det er bygd på. Johan Bojer har basert sin fortelling på en gammel folkevise, blant annet kjent som «Haltens vise». Den er stedsspesifikk, noe som knytter den til sagn mer enn eventyr, og den ender dårlig, noe som kan kjennetegne både sagn (Solberg, 2017, s. 47) og ballader (Solberg, 2017, s. 19) mer enn eventyr. Jonas Lie bygger på en samling overnaturlige elementer blandet med kristen tro, men er mer skrekkepreget enn et klassisk eventyr, og er kanskje mer i slekt med sagn-tradisjonen. «Aktørane i *segner* er til dømes medvitne om at det eksisterer farlege makter omkring dei, makter som lever sine egne liv og som blant anna kan halde til i dødsriket; slike makter må segnaktøren verne seg mot» (Solberg, 2017, s. 42). Regine Normann ligger nok det klassiske eventyret nærmest, hun skriver i en muntlig stil, hun har eventyrlige elementer som metamorfosemotivet og flukt-motivet, og slutten er tilsynelatende god. Samtidig mangler «Havmannens sønn» mye av folkeeventyrets struktur og oppbygging. Den har bare tre menneskelige karakterer, hvor ingen av dem er helter, og hvor ingen er uttalte motstandere av det felles målet, som er gjenforening.

Fantastikk – begreper og kategoriseringer

Overgangen fra eventyr til fantastisk litteratur er i mange definisjoner flytende, i andre definisjoner gjensidig utelukkende. Men ulike teorier og begreper innen fantastikken kan være nyttige i analysen av de tre kunsteventyrene, og kan favne andre sider av fortellingene enn eventyrteorien kan. I boka *Orden og Kaos – virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur* (1991) benytter Åsfrid Svensen seg av følgende definisjon, som jeg også vil støtte meg til: «Med fantastisk litteratur mener jeg litteratur der vesentlige innslag er sterkt i strid med vanlige normer for ytre sannsynlighet» (Svensen, 1991, s. 16). Hun antyder imidlertid at tradisjonelle folkeeventyr kan falle utenfor definisjonen, fordi sjangerkonvensjonen er så sterk at unaturlige elementer ikke oppfattes som et brudd med virkeligheten, men som litterær norm. (Svensen, 1991, ss. 361-362). Siden mine tre kunsteventyr i liten grad følger klassisk eventyr-oppsett, mener jeg likevel de kan dekkes av Svensens definisjon på fantastisk litteratur. Dette gjør at jeg kan lese eventyrene som fantasy, og benytte meg av teorier som tar for seg denne sjangeren. Det finnes dessuten ulike kategoriseringer innenfor Svensens

definisjon, som både kan forene de tre kunsteventyrene, men også peke på noen viktige forskjeller mellom dem.

Åsfrid Svensen framhever hvordan fantastisk litteratur bryter med en etablert *normalvirkelighet*, og med dette etablerte koder for virkelighetsforståelse, og for hvordan vi gjengir virkeligheten vi er en del av (Svensen, 1991, s. 308). Hun skiller mellom mytisk-eventyrlige tekster, skrekk-fantastiske tekster og mer modernistisk underliggjorte tekster. Hun setter imidlertid ikke noen direkte forbindelser mellom gamle eventyr og det mytisk-eventyrlige. Det mytisk-eventyrlige blir heller sett i sammenheng med Zahorski og Boyers begrep om *high fantasy*, slik det er beskrevet i *Fantasy literature: A core collection and reference guide* (1979). Det skrekk-fantastiske blir forbundet med begrepet *low fantasy*. Skillet går på hvorvidt handlingen i fortellingen foregår atskilt fra verden slik vi kjenner den, i en parallell virkelighet med egne lover, egen mytologi og samfunnsorden, eller om de fantastiske elementene inngår som en del av vår egen verden, som uforklarlige fenomener uten noen rasjonell forklaring. I *high fantasy* kan den sekundære verden ligge som premiss fra starten av, eller man kan få adgang til den via en portal eller liknende. Når normalvirkeligheten er fullstendig fraværende, er dette et *minusgrep*, hvor fravær av noe kjent fremkaller en slags undring eller savn hos leseren. Utover dette virker ikke Svensen å se noe stort potensial i de mytisk-eventyrlige tekstene, noe jeg vil komme tilbake til.

Det er når det fantastiske inntreer som et overraskende og uforklarlig element i normalvirkeligheten, at vi begir oss inn på det skrekk-fantastiske i *low fantasy*. «Fortellinger om fantastiske foreteelser innenfor vår verden dreier seg ofte om det grufulle, det angstvekkende, det uforklarlige og det meningsløse» (Svensen, 1991, ss. 376-377). I denne sammenhengen nevner Svensen også det grotesk-fantastiske, burleske og karnevalistiske, som kjennetegnes av en «tett sammenkopling av det komiske og det grufulle» (Svensen, 1991, s. 318). Begge disse retningene kan fremstå som mer skremmende enn den ofte mer forlokkende alternative virkeligheten i *high fantasy*, og kanskje er det derfor at *high fantasy* gjerne blir assosiert med virkelighetsflukt, mens *low fantasy* bli ansett å ha et større kritisk potensial.

Lloyd Alexander, som har skrevet forordet til Zymn, Zahorski og Boyers bok, virker imidlertid å være mindre kategorisk når det gjelder *high fantasy*, og er mer positiv til sjangeren enn Åsfrid Svensen virker å være:

Low fantasy, usually set in a rational, physically familiar world, challenges us with the coexistence of the nonrational. High fantasy, in its secondary world, challenges us to examine

the values of our primary world: a play of philosophies, not merely a play of enchanted objects. (Tymn, Zahorski, & Boyer, 1979, ss. ix-x)

Her er det altså et potensiale for å utfordre tankegods og verdier fra normalvirkeligheten. Det er dessuten innen *high fantasy* at Zahorski og Boyer finner plass til *myth fantasy*, som rommer eventyr, folklore, og til og med bibelen og koranen. Her innlemmer de alt som har med tro og overtro å gjøre, men de følger ikke tanken videre utover dette.

Åsfrid Svensen sier mer om forholdet mellom tro, overtro og fantastisk litteratur. Det som tidligere ble sett på som rasjonelt, altså tro og overtro, er i utgangspunktet ikke fantastisk. *High fantasy* vokser fram når tro og overtro mister fotfeste (Svensen, 1991, s. 376). «Vitenskapens symbolske univers skyver til side folketroens og for en stor del også religionens. Men som vi har sett, lever de religiøse, mytiske og magiske forestillingene videre i fantastisk litteratur, men løsrevet fra den helheten de før hørte inn i» (Svensen, 1991, ss. 379-380). Det som i visse kulturer i visse tider har blitt oppfattet som sant, brukes fortsatt, men på andre måter og med andre motivasjoner. Gerd Karin Omdal er også inne på dette i boken *Grenseerfaringer – fantastisk litteratur i Norge og omegn* (2010): «Når folkloren i form av sagn- og eventyrelementer blir brukt i litteraturen på slutten av 1800-tallet, skaper det gjerne en foruroligende virkning, og slik sett blir det veldig ulikt nasjonalromantikkens fortidslengsel» (Omdal, 2010, s. 106). Denne foruroligende virkningen, som kan minne om den Svensen setter i sammenheng med *low fantasy*, vil jeg se nærmere på i diskusjonsdelen av oppgaven.

En eskapistisk, produktiv eller entropisk litteratur?

Særlig interessant for min problemstilling er teorier om hva fantastisk litteratur kan gjøre, hva slags virkning den kan ha, på mennesket, samfunnet eller kloden. Er fantastiske fortellinger ren virkelighetsflukt eller eskapisme, eller kan de ha noe produktivt ved seg? Åsfrid Svensen omtaler fantastisk litteratur som både en marginal sjanger, altså på siden av hovedstrømningene, og som en sjanger som tar opp i seg marginale strømninger i samfunnet. «Gjennom sine begrensninger aktiviserer normaliteten motkrefter som utfolder seg når det fantastiske bryter fram» (Svensen, 1991, s. 14). Slik kan den både kritisere, forvrengte og endre normalvirkeligheten.

Tekstenes normalvirkelighet er som nevnt et vrengebilde av utenomlitterær virkelighet. Forvringningen er en litterær metode med erkjennelsesteoretiske aspekter. Det som for leserne er tilvart og selvfølgelig virkelig, trer fram som en konstruksjon med bare relativ gyldighet. Virkeligheten tegnes som et sosialt og mentalt byggverk, bestemt av kulturens og samfunnets holdninger, normer og maktforhold. (Svensen, 1991, s. 14)

Samfunnet har en automatisert måte å utstøte marginalfenomenene på. Avvik fra det normale blir latterliggjort eller ignorert, og dermed ufarliggjort (Svensen, 1991, s. 252). En kan til en viss grad si at miljøbevegelsen er marginalisert i et kapitalistisk forbrukersamfunn, selv om den har en viss innflytelse på storpolitikken i dag. Men kjemikalier og mikroplast skylles fortsatt ut i havet med den største letthet. Vi ser en alarmerende nedgang hos enkelte arter med stor betydning for biosfæren, som insekter og plankton. Svensen er inne på denne problematikken allerede i 1991: «Vår kultur har ekspandert ut over grensene for balansert sameksistens med andre livsformer» (Svensen, 1991, s. 203). Innenfor miljøbevegelsen er igjen den blå miljøbevegelsen en marginalisert del av den grønne terrestriske retningen. En løsning på store protester mot vindmøller på land, er å sette dem ut i havet, hvor vi slipper å se dem. Gruveavfall deponeres i fjordene. Gruvedrift på havbunnen er en snarlig realitet.

Åsfrid Svensen snakker blant annet om hvordan virkeligheten slik vi kjenner den er et sosialt produkt, og et av de paradigmen hun beskriver som sentral for tenkningen fra renessansen og fram til i dag, er subjekt/objekt-tenkningen, som både Jane Bennett og Søren Frank også er inne på. Denne tar utgangspunkt i Descartes' tanke om at mennesket med sin overlegne tankevirksomhet kan bli herre over naturen (Svensen, 1991, s. 199). Med dette paradigmet følger også overgangen fra syklisk til lineær tid, fra organisk fleksibilitet til maskinell regelmessighet (Svensen, 1991, s. 200), fra anerkjennelse av likevekt til dyrking av vekst og utvikling (Svensen, 1991, s. 203). Her kan vi lett dra linjer til Steve Mentz' begreper om *progresjon* versus *flyt*. Dessuten til Søren Frank, som skisserer overgangen fra organiske seilskip til maskinelle dampskip, fra eventyrerens glitrende hav til kartografens rutesystem og koordinater, og dermed tegner et eksistensielt paradigmeskifte for menneskeheten.

Fantastisk litteratur har imidlertid den egenskapen at den kan løfte frem det marginale uten at det fremstår som en direkte trussel. Den vokser fram i utkanten av disse paradigmen, som en kaoskraft som har det i seg å kunne bryte ned forestillinger i den etablerte virkeligheten og lage en ny orden. Det fantastiske er «uttrykk for kaoskrefter som truer den sosiale orden» (Svensen, 1991, s. 236). I dette ligger det ifølge Svensen en evne til å forandre samfunnet, en utopisk kraft.

Ikke alle vil være enige i at fantastisk litteratur har denne utopiske evnen i seg. I boka *Fantasy: The literature of subversion* (1981) hevder Rosemary Jackson at sjangeren på sitt beste uttrykker en lengsel mot *entropi*, altså et nullpunkt av kaos og uorden, uten nødvendigvis evne til å skape orden av kaoset. Svensen selv tar tydelig avstand fra en del av Jacksons synsmåter. Hun lar seg provosere av det hun hevder er «nihilistiske og deterministiske tendenser» (Svensen, 1991, s. 395) hos Jackson. Der Jackson ifølge Svensen omtaler entropien som et sluttunkt, hevder Svensen selv at det kan vokse fram en ny orden, nye skapelser, ut fra det kaoset som oppstår i den fantastiske litteraturen. Dermed har Svensen et syn på denne litteraturen som bærer av noe produktivt, noe som kan endre virkeligheten, og ikke bare tømme den. Dette er jeg enig med Svensen i, men jeg synes hun er uklar i distinksjonen mellom entropi-begrepet og kaos-begrepet. Selv tolker jeg både entropi og kaos som tilstander hvor noe nytt kan oppstå. Når Svensen i tillegg bruker begrepet *utopi* om den nye verdenen som skal oppstå av kaoset, tenker jeg at hun blir for løsningsorientert, for ivrig etter å erstatte gamle sannheter med nye. I så fall deler jeg Jacksons syn på at entropi kan være et mål i seg selv, uten at jeg oppfatter dette som deterministisk eller nihilistisk. Jeg tror at en ny orden kan oppstå av kaoset, men uten at mennesket trenger å ha hastverk med å tilstrebe seg denne ordenen, enda mindre skape den alene. Dette vil jeg komme tilbake til underveis i analysene og i diskusjonen.

Der Jackson ser på fantastisk litteratur som et uttrykk for noe undertrykt, et begjær som ikke kan få utløp i normalvirkeligheten, er hun sterkt influert av psykoanalytikere som Sigmund Freud og Jacques Lacan. Denne hangen til psykoanalytiske tilnærminger er hun ikke alene om, siden fantastisk litteratur ofte kan minne om drømmemateriale som psykoanalytikeren jobber med: «Særdrag ved begge er bl.a. tidløshet, fragmentering, forskyvning, fortetning: slike trekk frister kritikeren til å lese de litterære tekstene som utlevering av ubevisste prosesser» (Svensen, 1991, s. 386). Behovet for å oversette det fantastiske til et uttrykk for noe undertrykt i mennesket er ikke uvanlig, heller ikke urimelig, men det er ikke en tanke jeg kommer til å forfølge videre i mine analyser. Her kan vi se tydelige paralleller til Søren Franks kritikk av litteraturkritikerens hang til å oversette havorientert litteratur til *egentlig* å handle om noe terrestrisk og menneskelig.

Til tross for dette, ser jeg stor nytte i flere av Rosemary Jacksons tilnærminger og begreper. Hvis jeg velger å se bort fra Jacksons vendinger mot det *underbevisste*, og heller erstatter det med det som ligger *utenfor* bevisstheten, det som ikke kan gripes i språket, og som kan favne både menneskelige, organiske og materielle *ting*, kan jeg benytte meg av flere av teoriene og begrepene hennes. Hun har flere perspektiver som kan være produktive for min

analyse, særlig tanken om at det fantastiske representerer en bevegelse mot uorden, nedbryting av strukturer, til entropi, og hva dette har å si for en antroposentrisk holdning.

Svensen skriver om Jackson:

Den dragningen mot entropi som det fantastiske er uttrykk for, kommer til syne gjennom bl.a. metonymier og metamorfoser, som har stor frekvens i fantastisk litteratur. Begge deler utvisker skillelinjene mellom jeg og ikke-jeg, og bryter ned forestillingen om personlighetens enhet og konstans. Det er framfor alt her den fantastiske litteraturen er radikalt opprørsk, når den forkaster den troen på individets identitet som står så sentralt innenfor vestlig tenkning gjennom århundrer. (Svensen, 1991, s. 393)

Vi ser her hvordan entropi kan virke som en motsetning til antroposentrisme. Gerd Karin Omdal, som også forholder seg til Rosemary Jackson, kommenterer dessuten hvordan Jackson fremhever de subversive egenskapene til fantastisk litteratur, det vil si evnene den har til å forstyrre representasjonen og produksjonen av det virkelige: «Regler og konvensjoner som blir tatt for å være normative, blir snudd om på og delvis også underminert. Denne tanken hos Jackson har rot i Bakhtinsk karnevalisme-teori og en utprøving av virkelighetens grenser» (Omdal, 2010, s. 20). Både karnevalisme og metamorfoser er representert i mine kunsteventyr, som jeg vil komme tilbake til. Jeg tror det er mulig å se på de subversive og entropiske egenskapene til fantastisk litteratur, uten å måtte ty til psykoanalytiske tolkninger som skal oversette det flytende til noe fast, eller hente noe fra dypet til overflaten. Havmetaforene er mange, og en påminnelse om at jeg i denne oppgaven vil forsøke å dvele ved det som flyter.

Analyse

Johan Bojer: Havmands-bryllupet

Asbjørnsen og Moes troll hører til på Østlandet med de fredelige åser og fjell, derfor blir det noe gemyttlig over deres jutul og hulder og tomtegubbe, det er ingen ting å ta skrekk av. Det blir annerledes når de ville fjellene på Vestlandet og i Nordland sammen med havet tar på å yngle. (Bojer, 2003, s. 162)

Johan Bojer og eventyret

Johan Bojer (1872-1959), mest kjent for romanen *Den siste viking* (1921), blir i Per Thomas Andersens *Norsk litteraturhistorie* (2012) omtalt kort som representant for hjemstavnsdiktningen før århundreskiftet, og senere for nyrealismen (Andersen, 2012, s. 313). Han var fra Rissa i Trøndelag, og hadde sterke bånd hit, men levde et nomadisk liv over hele Europa. Den litterære anseelsen var kanskje aller størst i Frankrike, hvor han bodde i flere år. Interessen han hadde for eventyr blir ikke omtalt av Andersen, men Bojer skrev flere eventyrsamlinger rundt århundreskiftet, både selvdiktede fortellinger og nedskrivninger av overlevert materiale. Han skrev også flere artikler om eventyr, som kan finnes i artikkelsamlingen *Mennesker og landskap – 46 noveller, artikler og taler fra Bojersamlingen i Rissa bibliotek* (2003). I artikkelen «Om norske landskapseventyr» fra 1927 skriver han polemisk: «I grunnen kan vi dele menneskene i to slags. De som har eventyret levende i sitt sinn – og så alle de andre. Det hender vi møter personer, hos hvem vi hører skoger og sjø bruse opp av deres vesen – og vi møter mange nok av de grå fabrikkjelene, som bare er paragrafer og tall» (Bojer, 2003, s. 112). Vi forstår at naturen og eventyret i Bojers øyne er overordnet mennesket og kulturen. Han har dessuten en sterk hang til antropomorferinger, som vi kan lese med Jane Bennett i bakhodet: «Skogene fikk sitt åndetre, fjellene sitt øye, havet sin sinnsbevegelse lenge før mennesket lærte å reise den første sten som minnesmerke eller å drømme om evigheten» (Bojer, 2003, s. 105). Dette har han også diskutert med sin venn Jonas Lie. I artikkelen «September i fjellet» (1949) skriver han:

Jeg husker en dag i Rom for femti år siden, da Jonas Lie satt i min lille stue og fantaserte om den dagen, da naturen gjør opprør og vasker av seg mennesket og alt som mennesker har funnet på. [...] Byene, bygdene vil slettes ut, skogen vil hevne seg og ta tilbake sin plass, jorda har lenge nok funnet seg i at ploegen skjærer den opp og piner den ut til gagn for mennesker,

den vil bli fruktbar til beste for det den liker og avle til eget bruk. Og fugl og dyr vil atter få fred i skogen. (Bojer, 2003, s. 120)

Det kan imidlertid synes som om Bojer har en mer positiv holdning til eventyr og trolldom enn Jonas Lie har i forordet sitt til *Trold*, der han omtaler trolldommen som «store og smaa Ubejster» (Lie, 1891, s. 1) som ligger inne i menneskets personlighet. Dette vil jeg komme tilbake til i introduksjonen av Lie. Bojer har imidlertid en lite antroposentrisk grunnholdning: «Er eventyret bestandig bare dikt og løgn? Har mennesket funnet på det hele? Er det vi, som har besjelet landskapet – eller – kan det omvendte tenkes? Hadde skogene, elvene, fjellene, havet et åndsinnhold innen mennesket kom og innfanget det for sin egen sansing?» (Bojer, 2003, s. 111). Det kan virke her som om eventyret for Bojer er noe premenneskelig, og ikke noe som mennesket har oppfunnet, at eventyret ikke bare er en sjanger, men et premiss for tilværelsen. Vi kan merke oss at måten Bojer snakker om åndsinnhold på, ikke er en ånd som tilhører mennesket, men naturen, og til og med materien.

Opprinnelse og sjangerplassering

Samlingen *Gamle historier* fra 1901 er i hovedsak fortellinger som er overlevert fra lokalbefolkningen i Rissa, og Bojer tar ingen annen ære enn å ha skrevet dem ned etter hukommelsen. Når det gjelder siste del av boken, som har fått undertittelen «Det var engang», har de ifølge Bojer fått en mer personlig form, «idet de er bygget paa stumper af halvglemte folkeviser, eller paa stednavne, som antyder et sagn eller eventyr». Her finner vi blant annet «Havmands-bryllupet». I artikkelen «Om norske landskapseventyr», dukker den samme fortellingen opp, her snakker Bojer om både et eventyr og ei folkevise han har kommet over på Halten: «Her har jeg funnet et eventyr som går side om side med en folkevise om samme emne» (Bojer, 2003, s. 108). Hvordan han har kommet over dette eventyret, går han ikke nærmere inn på, annet enn å spørre seg: «Hvorledes er dette eventyret oppstått derute blant en tylft fattige fiskere? Hvem – og når – var dikteren blant dem?» (Bojer, 2003, s. 109).

Eventyret Bojer snakker om, er ikke å finne, og Bojer selv virker også å ha lett etter andre kilder: «Her er noen navn som jeg ikke har funnet andre steder i mitt lange liv, verken i bøker eller i livet» (Bojer, 2003, s. 109). Folkevisa er imidlertid å finne under navnet «Haltens vise», og finnes i flere liknende varianter rundt om i landet. Den eldste kjente versjonen er en nedskrivning fra 1700-tallet (Bjørkvik, 1976). Det finnes dessuten en fragmentert nedskrivning av visa fra Bojers egen tid, hvor navnene er nesten identiske med Bojers. Denne går under

navnet «Hatlavisa», og er skrevet ned, med noter, slik en lokal fisker husket den, av folkeminnesamler Ola Ryssdal (Bjørkvik, 1979). Alle versjonene av visa kretser om et simpelt bruderov, mens Bojers eventyr i mye større grad ser saken fra brudens side, og gir henne vilje og følelser. I visa blir hun gitt tilbake til den opprinnelige brudgommen når bruderøveren er tatt, noe som ikke er tilfelle i eventyret. Folkevisa har heller ikke den samme detaljrikdommen og det språklige overskuddet som er å finne i Bojers «Havmands-bryllupet».

For å kategorisere ytterligere med noen begreper fra fantastikken, vil jeg plassere fortellingen under *high fantasy*, altså en fortelling som foregår i en verden atskilt fra normalvirkeligheten, med egne lover, egen mytologi, og egen samfunnsorden, i motsetning til *low fantasy*, der det fantastiske inntreffer som uforklarlige elementer som oppstår i vår egen virkelighet. Dette er imidlertid med visse ankepunkter. Halten er et geografisk sted på trøndelagskysten som alle har tilgang til. I *high fantasy* er det ofte en portal eller liknende som avgrenser stedet fra normalvirkeligheten, men dette er ikke tilfellet her. Samtidig understreker Zahorski og Boyer at verdenen i *high fantasy* også kan ligge som premiss fra starten av, parallelt med vår egen verden, og dette mener jeg er tilfelle i denne fortellingen. Eventyrets Halten er svært forskjellig fra det Halten vi kjenner.

Halten er i dag lokasjon for Halten fyr, og på Bojers tid var det trøndelagskystens viktigste fiskevær. På det meste holdt det til opptil 1000 fiskere der. Øyværet er endepunkt for øyrekka Froan, som går fra nordøstsiden av Frøya og 40 nautiske mil nordover. Mellom Froan og fastlandet på Fosenhalvøya er Frohavet, og utenfor ligger Norskehavet med Haltenbanken, tidligere kjent som fiskebanke, nå også utvinningsområde for olje og gass. Fiskebanken var også lokalt kjent under navnet Havbrua, og det er mange myter fra området, blant annet om et rike, kalt Utfrovær, eller Utfroan, som av og til kunne stige opp fra overflaten, og som var svært frodig og rikt. Asbjørnsen og Moe omtaler et liknende rike i «Skarvene fra Utrøst» (Edvardsen, 2015, s. 63). I Utfrovær var Guri/Guru Kunna dronning, og fra gammelt av var Guri Kunna og Utfrovær en del av fiskernes normalvirkelighet som reell folketro. Dette mytiske landskapet fra folketroen er imidlertid utvidet i Bojers fortelling – i hans beretning er fiskerne og fyrvokteren på Halten fraværende, i stedet er det bosted for havfolk, og fyret er erstattet med en forgylt borg. Bojers beskrivelse av denne verdenen levner ingen hint om at dette skal leses som noe annet enn ren fantasi.

I min oppsummering av eventyret vil jeg være forholdsvis grundig, for å få fram nettopp den detaljrikdommen og den burlesk/groteske grunntonen, som gjør at fortellingen kan benevnes som et kunsteventyr, og ikke som gjenfortelling av mytisk materiale fra en annen tid. Videre vil jeg se på hvordan grepet antropomorfisme brukes i eventyret, og vurdere

om dette kun er normer fra eventyrsjangeren, eller om de har noe nytt å tilføre. I lys av Jane Bennetts nymaterialisme vil jeg særlig se på hvordan havet selv er framstilt i fortellingen. Deretter vil jeg bruke Rosemary Jacksons begrep om entropi for å diskutere eventyrets grunnleggende amfibiske karakter. Avslutningsvis vil jeg oppsummere de ulike trekkene jeg har vært innom, og se på hva de kan bidra med i et overordnet amfibisk-litteraturvitenskapelig perspektiv.

Oppsummering av eventyret

Jeppe Kakse bor på Halten, og er den rikeste mannen i Froan. Han er av både havmanns og kristenmanns ætt. Datteren hans, Gro, er «den skjønneste havmø i hele Froan» (Bojer, 1901, s. 203). Til tross for strengt vakthold med tolv håkjerringer plassert ved sengen hennes, rømmer hun om nettene til sin hemmelige kjæreste, draugen Rekard fra Harbakshul:

Tolv mil maatte han ride, efterat solen var gaat ned, og ikke før kom han sprængende paa sin prustende havbuk, før han sprang af og tog hende i de sleipe, skinnende armene. Saa la de sig til at hvile hos hinanden derude paa blanke bølgerne, mens de saa mot stjernehimmelen og hviskede sammen om deres kjærlighed. (Bojer, 1901, s. 204)

Rekard er imidlertid uten rikdommer, og da Sture fra Udfrovær kommer for å fri til Gro, tør hun ikke si nei for faren. Sture er halvt havmann, halvt hvalross, og skattekongen under selveste Guru Kunna.

Dermed rigges det til bryllup, og Jeppe Kakse bestiller «julingsvind» fra Guru Kunna, slik at alle gjestene kan få bør fra hver sin kant. Gjestelisten er et underlig oppkomme av merkelige navn av diverse herkomster med ankomstmåter der det ene overgås av det neste. Guru Kunna kommer seilende på et banketre med sine tjenere omkring seg, Sneial fra Vestbrækka kommer på en bro av druknede menn, Sleikop fra Hylla kommer i en vogn trukket av hundre steinbiter. Videre kommer gjester av både kristenmannsætt og bergætt. «Henover havet mod Halten drog de hver fra sin kant, mens tjenere og følgesvende dansede om dem i havskorpen og sang og haukede, fordi de vidste, der nu skulde vanke brændevin og mjød» (Bojer, 1901, s. 206). Butull Blaa, for anledningen iført messekjolen etter en druknet prest, skal vie brudeparet.

Der var baaret ind paa gulvet tolv hundrede tønder sjø, saa alle havfolk kunde sidde trygt og ha det vaadt om fødderne. Tolv hundrede havfruer stod rundt væggene og spilte paa

sølvharper, og rundt alle døre laa havmænd paa vagt. Vinen gik rundt i store guldkander og i forsølvede rosmalstænder, og alle drak af den gode vin og blev drukne. Udpaa kvælden kom maanen og skinnede henover havet og ind i den store borg, saa alle de sleipe havkropper med grønnsken og skjællene og morilden begyndte at straale og tindre. (Bojer, 1901, s. 207)

Gros kjæreste Rekard er også til stede i bryllupet, han har jobb som munnskjenk, og til tross for hets og latterliggjøring fra gjestene, gjør han et grundig arbeid:

Tilslut laa alle de gamle havmandshoder bortover bordet ligesom store stene med tang og sjøgræs paa. Ogsaa brudgommen var sovnet – alle var sovnet, undtagen bruden og den unge Rekard fra Harbakshul.

Da reiste bruden sig i al sin stas og rakte de maaneblanke arme ut imod ham. «Tag mig!» hviskede hun. «Red mig og lad os flygde!» (Bojer, 1901, s. 209)

Dermed er bruderovet et faktum, de forsvinner ut på det ville havet på en havbukk. Da dette blir oppdaget neste morgen, begynner jakten, med faren og brudgommen først. Idet de nærmer seg havbukken begynner brudgommen å kaste igler etter den, og etter hvert som bukken svekkes av iglene, kommer innhenterne nært nok til at brudgommen kan spidde hodet til Rekard med en skipsmast slik at han dør. Gro prøver å kaste seg etter ham i dypet, men blir slept etter håret tilbake til faren. Brudgommen vil ikke ha henne lenger, men faren insisterer på at bryllupet fortsatt skal stå. Den eneste som nå ønsker å gifte seg med datteren er imidlertid den stygge Taalpind fra Taalpindsgrund, og ham må Gro ta som straff. Siden må hun flytte til Taalpindsgrund, hvor hun mister all sin skjønnhet, og går og gråter fra morgen til kveld.

Karnevalisme og det groteske

Jeppe Kakse er halvt havmann, halvt menneske, eller kristenmannsætt som arten kalles i eventyret. Konen hans er av kobbeslekt, uten at det fremstilles som noe uvanlig, annet enn at hun må bo i den delen av borgen som er under vann. Nøyaktig hva en havmann er, blir ikke utdypet noe videre, men utfra tittelen må man anta at gjestene på bryllupet stort sett består av havmenn, i hvert fall der ikke noe annet er presisert. Det er imidlertid tydelig at havmenn kan krysses med de fleste skapninger både på land og til vanns, uten at det gjør noe for stand og stilling. Om de er halvt kristenmannsætt, halvt håkjerring, eller halvt hvalross, synes ikke å gjøre noe, de representerer fortsatt storfolket. Men havfruer og havmenn er også tjenere, sammen med håkjerringer, drauger og steinbiter – man kan ane et hierarki, men også en

oppløsning av det, en slags kaostilstand. Rekard fra Harbakshul er draug, og av en lavere stand. Frieren, Sture fra Udfrovær er halvt havmann, halvt hvalross, og av høy stand, men uten utseende med seg: Gro «skjælvede for hans store rosmalstænder, som hang nedenfor munden» (Bojer, 1901, ss. 204-205). Den eneste som blir direkte omtalt som stygg er Taalpind fra Taalpindsgrund, som Gro til slutt må ta som straff. Han hadde munnen under magen fordi mor hans var håkjerring. Det er imidlertid ikke et fast mønster i at ikke-menneskelige trekk er stygge eller frastøtende. Gro selv, som er «den skjønneste havmø i hele Froan» er skildret slik:

Fra moren hadde hun arvet de røde veirhaar om munden, men fra faren havde hun den slanke krop og den lyse kristenmands hud. Tidt laa hun i stille kvældene udenfor borgen og hvilte med albuen mod de skummende sjøer, mens det grønne haar flød rundt om hende, og maanen spillede i hendes lange, gyldne laar. (Bojer, 1901, s. 203)

De gygne lårene som månen speiler seg i er et skjønnhetstrekk, det ser vi flere eksempler på. Gro og Rekard omfavner hverandre i «de sleipe, skinnende armene» (Bojer, 1901, s. 204) – ordet sleipt som i normalvirkeligheten har negative konnotasjoner, er her utelukkende positivt. Det sleipe gjenspeiler lyset som finnes i månen, morilden eller sola: «Ud paa kvælden kom maanen og skinnede henover havet og ind i den store borg, saa alle de sleipe havkropper med grønnsken og skjællene og morilden begyndte at straale og tindre» (Bojer, 1901, s. 207). Også de tolv døtrene til Baanaal fra Pinnen «var skjønnne med lange gule fiskemaver og gulddobler i ørene» (Bojer, 1901, s. 205). Under bryllupet oppstår det søt musikk mellom disse og de tolv sønnene til Sylgrim fra Haarsøen, «seks med hestehode og mandskrop, og seks med mandshode og fiskespol» (Bojer, 1901, s. 206). Måten fedrene kommer til enighet på, er både komisk, karnevalistisk, og menneskelig:

Men Baanaal fra Pinnen sad og skjød de gule kobklysøine over til de tolv døtrene sine, for de sad og gantedes med de tolv sønnerne hans Sylgrim fra Haarsøen. Og da intet hjalp, begyndte gubben at ryste paa hodet, saa tanghaaret faldt ham ned i øinene, og saa nøs han den ene krabbe og hummer efter den anden ud af næseborene. Men gamle Sylgrim rakte rosmalstanden over bordet og klinkede med Baanaal: «Lad det bli sjøvei mellem Pinnen og Haarsøen,» sa han – «sønnerne mine mener det ærligt!» – Og saa snakked de to gubber saa længe sammen, at de blev enige, og saa blev der forlovelse mellem de tolv ungdommer fra hver kant. (Bojer, 1901, ss. 207-208)

Det som er mest menneskelig i eventyret, er (den noe foreldede) samfunnsstrukturen, med høy og lav stand, arrangert ekteskap, eiendomsrett, arv og skatt. Rekards halvbror, som også er

draug, kan fortelle, innimellom noen dyriske «hurp hurp», at han er blitt snytt på arven av sin bror, og han avslører hvor bruderøveren har tatt veien mot at han blir satt som eier av skjæret han er husmann på.

Men siden det ikke er mennesker, men havmenn, havfruer og diverse krysninger, som utgjør dette samfunnet, blir strukturen snudd på hodet, latterliggjort og underliggjort. Å sette menneskelig samfunnsstruktur og offentlige ordninger inn i denne verden av kaotisk hierarki av havmenn og havskapninger, gir en karnevalistisk, grotesk og lattervekkende effekt. Åsfrid Svensen sier: «Den karnevaleske litteraturen krenker normene for sømmelighet, især ved å rette oppmerksomheten mot driftsliv og annet tabubelagt kroppsliv, som framstilles i grotesk forstørret form. [...] Karakteristisk for det groteske er en tett sammenkopling av det komiske og det grufulle; skildringa av det sære og deformerte vekker latter og skrekk» (Svensen, 1991, s. 318). Overfloden av virkemidler kan synes overdrevet, men overdrivelsen er også et virkemiddel som til syvende og sist tar bort det «menneskelige» fra det menneskelige, driver det over i det meningsløse og lattervekkende.

Det antropomorfe i dette eventyret er kanskje mest åpenbart i det at dyrene får menneskelige trekk, med både språk og mimikk som likner det menneskelige. Denne antropomorfiseringen er imidlertid en veletablert form, med begrenset evne til å underliggjøre eller overraske. Åsfrid Svensen påpeker at vi ikke lar oss overraske av fantastiske elementer i folkeeventyrene, fordi vi har innlærte forventninger til sjangeren (Svensen, 1991, s. 361). Havmannen og havfruen som mytisk figur har fra folketroen alltid hatt noe menneskelig ved seg, og kan betraktes mer som norm enn som litterært grep. Mer fremmedgjørende effekt har imidlertid grepet om hvordan samfunnet de er en del av likner et menneskesamfunn, hvor samfunnet som helhet antropomorfiseres. Virkningen her er latterliggjøring av det menneskelige. Menneskelige standarder for skjønnhet blir snudd på hodet, hva som er en god handel eller et godt ekteskap gir ingen ytre mening annet enn at karakterene i eventyret viser misnøye eller velvilje, og dette kan snus på hodet over et glass vin.

Havets nærvær og handlekraft

Det sublime, altså at man nærmer seg noe med både skrekk og fascinasjon, er ikke til stede i Bojers burleske saltvannsfabel. Bildet av havet som noe fryktinngytende, fremmed, og samtidig tiltrekkende er fullstendig fraværende i denne fortellingen. Her er havet det naturlige elementet, hvis det ikke er havvann til stede, må den fraktes inn i tønner, for havet er nødvendig for å leve i, svømme i, gjemme seg bort i, ferdes over. «The element of

suffocation», som Jules Michelet skriver om med ærefrykt, er her en integrert og naturlig del av alles hverdag – kristenmann så vel som havmann. Det beste fra to verdener må kombineres når bryllupet skal stå.

De to store valfartene i fortellingen – den første ferden til bryllupet, og den andre jakten etter bruden og bruderøveren, formelig oser av saltvannssprut. Taalpind fra Taalpindsgrund «plaskede frem mellom braatt og brænding», Guru Kunna er omgitt av tjenere som «dansede [...] i havskorpen med vispende spoler», Sleikop fra Hylla kommer i en sjøvogn trukket av tre hundre steinbiter, andre, av både kristenmanns ætt og bergætt, kommer ridende på sjøhester eller stående på vannski. Og jakten på bruden og bruderøveren fortøner seg ikke mindre salt og våt:

Havet laa gult i morgensolen og flød i tunge dønninger om øer og skjær i Froan. Men guldprammen stod afsted for spændte seil, for syv hundrede havørne fløi efter og blæste bør, og kjølvandet stod som en dal efter skibet, saa hurtigt fór det afsted. Men rundt omkring skjød havmændene sig frem gjennem sjøerne, nogle trampede afsted paa hestefødder og reiste sit prustende mandshode op over bølgerne, saa haaret fløi langt bagud – andre plaskede med spol og rygfinne, saa havet stod i skum og røg vidt omkring dem. (Bojer, 1901, ss. 210-211)

En kan også merke seg at det er havørnene som sørger for bør. I den første valfarten er det Guri Kunna som sørger for «julingsvind», det vil si at alle får bør fra hver sin kant. Havet er på havmann-samfunnets side. Er dette et tegn på det Frank kaller menneskelig hybris og overmot, og vilje til å kontrollere naturen? Hvis man ser på havmanns-samfunnet som et bilde på et menneskesamfunn, så kan man lese det slik. Hvis man ser på det som et mytisk gudesamfunn, der gudene kontrollerer naturen, blir det det teosentriske paradigmet som er regjerende. I så fall kan eventyret leses som et kaotisk innblikk i et element som ikke hører mennesket til.

Jeg ser imidlertid på dette trekket som et uttrykk for den intimiteten med havmaterien som preger hele eventyret. Dette gir eventyret dets grunnleggende amfibiske karakter. Politikken i eventyret er ikke bare menneskelig, eller med menneskelignende trekk, akkurat slik politikken i det virkelige liv ikke bare er menneskelig, men blir påvirket av materiell agens. Dette påpeker Jane Bennett i *Vital Materie*: «det å forstille seg politikken som et menneskelig virkefelt [må] også kunne sees som en fordom: en fordom mot en (ikke-menneskelig) masse som blir misforstått som kontekst, begrensning eller redskap» (Bennett, 2022, s. 199). Den ikke-menneskelige massen, i dette tilfellet havet, har også en påvirkning på politikken i fortellingen. Havet er ikke kontekst, begrensning eller redskap, men en aktant i

seg selv, som delvis kan kontrolleres, delvis har egen handlingsevne som driver fortellingen videre. Vi kan til og med låne det gamle juridiske begrepet *deodand*, som riktignok ble avskaffet på 1800-tallet, men som kunne gi juridisk skyld til ikke-menneskelige aktanter og ting (Bennett, 2022, s. 39). Havet, havørnene, havmannen/hvalrossen Sture fra Udfrovær, sjøormen han rir på, haviglene han kaster mot havbukken, og til slutt skipsmasten som kastes og som spidder Rekards hode, er alle medskyldige i at Rekard fra Harbakshul til slutt dør.

Jane Bennett siterer John Frow:

«Det er et trekk ved vår verden at vi kan skille ting fra personer – og faktisk gjør det. Men den typen verden vi lever i gjør det hele tiden mulig for disse to kategoriene å utveksle egenskaper.» (Frow, John, 2001) Og ved å bemerke dette faktum på en eksplisitt måte, ved å begynne å *erfare* forholdet mellom personer og andre materialer mer horisontalt, tar vi et skritt i retning av en økt økologisk sensibilitet. (Bennett, 2022, s. 40)

Det er også havet som får siste ordet i eventyret, når Gro om nettene svømmer ut til de gamle møteplassene med Rekard: «Der la hun sig saa til hvile med albuen mod de blanke bølger, og sang sine klagesange saa tungt, at alt havet sukkede gjennom hele den lange nat» (Bojer, 1901, s. 214). Her fungerer havet som kommentator og forsterker av den (menneskelige) stemningen som Gro kjenner. Denne typen antropomorfisme hvor materie står som representant for menneskelige stemninger, er Jane Bennett, som Frank påpeker, mindre positiv til. «Representing matter – whether granite, steamships, or storms – as human moods (something Bennett has a negative opinion of) is one way of anthropomorphising the nonhuman world (of which Bennett has a positive opinion)» (Frank, 2022, s. 311). Her er det imidlertid ikke snakk om en symbolsk representering av Gros følelser, men en aktiv kommentar fra havets side. Til syvende og sist står havet som en slags teatralisk kraft i eventyret, som både får ting til å skje på begge sider av konflikten, og som dramatisk kommenterer det hele til slutt med sine lange sukk som står som punktum for fortellingen.

En amfibisk offentlighet

Rosemary Jacksons begrep om entropi er særlig relevant i denne fortellingen. Åsfrid Svensen utdyper begrepet slik: «Det fantastiske kan ses som uttrykk for en lengsel tilbake til barnets primitive stadium av polymorf uorden, der jeg'et og omverdenen, subjekt og objekt, psyke og materie, levende og dødt er ett» (Svensen, 1991, s. 392). Svensen/Jackson snakker om

entropi-begrepet som et trekk ved gotisk litteratur og *low fantasy*, men her ser vi de samme trekkene i en fortelling som må betegnes som *high fantasy*.

Tydligst ser vi dette når Rosemary Jackson viser til Marquis de Sade. Sade er ifølge henne det mest uttalte eksemplet på lengselen mot entropi, og sitatet hun viser til er slående, lest med et amfibisk perspektiv:

I have discovered that when it is a question of someone like me, born for libertinage, it is useless to think of imposing limits or restraints upon oneself —impetuous desires immediately sweep them away. In a word, my dear, I am an amphibious creature: I love everything, everyone, whatever it is, it amuses me. I should like to combine every species. (Sade, 1965, sitert i Jackson, 2003 s. 73)

Bojers eventyr kan godt leses som et uttrykk for denne «lengselen», men først og fremst er fortellingen et uttrykk for entropi i seg selv, en kaostilstand, en oppløsning av menneskets hang til dualitet og system. Havfolket kan få barn med både mennesker og dyr, de kan leve i havet eller på land, og jo mer man leter etter en struktur eller et hierarki i samfunnet deres, jo mindre finner man. En kjærlighet til alt, uansett hva det er, som Sade fremhever i sitatet, er i prinsippet det som er ønskelig i et økokritisk og nymaterialistisk perspektiv. Skjønt det må nevnes at de Sades «kjærlighet» til alt kan problematiseres, da *sadismen* vipper i retning av det Greg Garrard ville kategorisert som *crude zoomorphism*, det vil si en framheving og framelsking av dyriske trekk hos mennesket, og en rettferdiggjøring av såkalt dyrisk atferd innen seksualitet og vold. Dette er det motsatte av antropomorfisme, og akkurat som ukritisk antropomorfisering kan gå for langt i å tillegge dyrene menneskelige trekk, går ukritisk zoomorfisme for langt i å tillegge menneskene dyriske trekk. Dette kan heller ses på som et forsvar for å holde seg i det midtre spekteret av aksene mellom zoomorfisme og antropomorfisme, hvor likheter mellom mennesker og dyr omtales og behandles med en forsiktig og kritisk grunnholdning.

Rosemary Jackson siterer også Sade i spørsmålet om liv og død hos organiske vesener, inkludert mennesket. Sade understreker poenget om at mennesker og dyr aldri dør, men kun går gjennom metamorfoser og inntar nye former (Jackson, 2003, s. 73). Dette understreker hans materielle og ikke-antroposentriske holdning, som Jackson setter under kategorien materialistisk ateisme, hvor «Gud» er erstattet med naturens evige kretsløp, og hvor begreper som etikk, moral og sosial orden er *u-naturlige*. (Jackson, 2003, s. 74).

Her kan vi også dra inn Jane Bennetts tanker om vital materie, og assosiere til sammenstillingen av økosystem og offentlighet. I begge tilfellene samler man seg rundt et

problem, en felles opplevelse av noe skadelig, hvor de ulike delene i systemet er gjensidig avhengig av hverandre for å holde problemet unna. Problemet er ikke nødvendigvis lett å identifisere, det er snakk om en «pulerende sverm av aktiviteter» (Bennett, 2022, s. 188). Men systemet oppstår på grunn av problemet, og ikke motsatt. Når vi ser dette gjennom Sades svært lite antroposentriske briller, kan vi si at offentligheten er konstruert, mennesket er *bare* en art som inngår i ulike økosystemer, hvor arter og materie i en serie av metamorfoser alle tjener et felles formål, som er systemets opprettholdelse.

Også Bennett argumenterer for at de to systemene er analoge, og glir over i hverandre, men med et annet fortegn enn Sade. Mennesket er en del av et større økosystem, men hun legger vel så stor vekt på at ikke-menneskelige organismer og materie er en del av, og påvirker, offentligheten og det politiske systemet. Det er altså ikke snakk om en underkjennelse av menneskeheten og det offentlige systemet, men en anerkjennelse av at det offentlige systemet består av mer enn bare menneskelige faktorer. Hvis vi innser dette, vil vi kjenne på en større intimitet med materien rundt oss, og det vil igjen gjøre oss mindre i stand til å utøve vold mot omgivelsene våre. Dette får dermed et annet utfall enn Sades sadisme. Hvis vi overfører dette til «Havmands-bryllupet», kan vi argumentere for at Bennetts holdning er mest fremtredende. I eventyret presenteres en offentlighet, et politisk system, som riktignok blir latterliggjort, men som i hvert fall er til stede og driver handlingen. Men offentligheten er i høyeste grad mer enn bare menneskelig, og også materien, i særlig grad havet, er en sentral aktant i denne offentligheten.

En intimitet med havmaterien

«Havmands-bryllupet» peker ikke nødvendigvis mot en ny innsikt, en mening, en moral i tradisjonell forstand. *High fantasy* blir av både Rosemary Jackson og Åsfrid Svensen mer eller mindre underkjent som eskapisme, eller virkelighetsflukt, de mener at det er i *low fantasy* man oppnår de foruroligende, groteske, burleske, karnevalistiske og entropiske virkningene som er positive for fantasy-sjangeren. Jeg mener imidlertid at dette eventyret viser med all tydelighet at slike effekter også kan oppnås i *high fantasy*. Da vil jeg heller hente fram Lloyd Alexanders utsagn som vist til tidligere: «High fantasy, in its secondary world, challenges us to examine the values of our primary world: a play of philosophies, not merely a play of enchanted objects» (Tymn, Zahorski, & Boyer, 1979, ss. ix-x). «Havmands-bryllupet» snur om på hierarkier, oppløser dualiteter som stygt/pent, god/ond, høy/lav, noe som gir en grotesk og karnevalistisk effekt. Havet har en fremtredende rolle, både som aktant

i den offentligheten som presenteres, og som pådriver og kommentator av fortellingen i seg selv.

Jeg vil med dette hevde at det som driver fortellingen ikke først og fremst er bruderovet eller det ulovlige kjærlighetsforholdet mellom Gro og Rekar. Dette er modeller som går igjen i eventyrsjangeren, og som riktig nok gir leseren et visst sett av forventninger. Men for å repetere Bojers egne ord: «Det blir annerledes når de ville fjellene på Vestlandet og i Nordland sammen med havet tar på å yngle» (Bojer, 2003, s. 162). Dette er en saltvannsberetning som simpelthen spruter av friskt sjøsprøyt og nærhet og intimitet til havet. Havets rolle i denne fortellingen er det som gir den egenart, framdrift, og også en indirekte politisk kraft. En horisontalisering av menneskelige og dyriske trekk, en latterliggjøring og fremmedgjøring av menneskelig samfunnsorden, og en fremelsking av uorden og kaos vender oppmerksomheten vår bort fra et antroposentrisk verdensbilde. De lattervekkende beskrivelsene av hav, vesener og samspillet mellom dem, bringer havet, organismene og annen materie nærmere, og dette kan forhåpentligvis gjøre det litt vanskeligere å utøve vold mot havet i form av forsøpling, forurening, overfiske og global oppvarming.

Hva Bojer selv kan ha ønsket å uttrykke med dette eventyret, er vanskelig å si. Men i en tale med ukjent dato, ved navn «Landskapet og mennesket», setter også han ord på en amfibisk grunnholdning: «Vi her ute er i slekt med kobben, vi hører heime både på sjø og land» (Bojer, 2003, s. 90). Dette gjelder imidlertid et «vi» som lever ved kysten, og står sannsynligvis i motsetning til «de grå fabrikkjelene» (Bojer, 2003, s. 112) som lever i byene og som ikke har eventyret levende i sitt sinn. Dermed *kan* vi lese eventyret om ikke annet som en oppfordring, eller en impuls, om å slippe eventyret inn, og å kjenne på vår pre-menneskelige og amfibiske opprinnelse.

Fra eventyrland til oljeland

Siden 1993, og åpningen av oljefeltet med det ufrivillig treffende navnet Draugen, har det vært oljeutvinning på Haltenbanken, og leting pågår fortsatt. Olje- og gassutvinning står for de største klimagassutslippene i Norge. For havenes del fører dette til forurening og temperaturøkning, som igjen påvirker økosystemene i havet (Havforskningsinstituttet, 2023a)¹. Faren for oljesøl er liten, men hvis det skjer, vil det gi svært alvorlige konsekvenser.

¹ <https://www.hi.no/hi/temasider/hav-og-kyst/klimaet-i-havet>

Utslipp av såkalt produsert vann, som inneholder rester av olje og miljøfarlige og radioaktive stoffer, er et miljøproblem vi i liten grad kjenner rekkevidden av (Hommedal, 2021)². Dessuten er seismikk, lavfrekvente lydbølger som benyttes i oljeleting, en faktor som påvirker dyrenes måte å kommunisere og orientere seg på (Havforskningsinstituttet, 2023b)³. Et av verdens største dypvannskorallrev, Sularevet, ligger i området ved Haltenbanken. Her er det forbudt med bunntåling, men ironisk nok ble det tillatt med leteboring etter olje rundt revet i 2010, samme år som korallarten ble kategorisert som nær truet på norsk rødliste (Havforskningsinstituttet, 2020)⁴. Dette tydeliggjør at økonomisk vinning fortsatt trumfer geosentrisk omsorg for planeten. Det er nok vel optimistisk å hevde at eventyrtradisjonen kan bidra til å bremse oljeutvinningen i seg selv, men mitt håp er at eventyr som dette likevel kan endre noe i enkeltmenneskets holdninger til havet. Et delmål innen amfibisk litteraturvitenskap er å fremme litteratur som bidrar til å hente havet fram fra glemselen, føle en mer intim nærhet til det, og bry oss om livet i havet på lik linje som vi bryr oss om livet på land.

² <https://www.hi.no/hi/nyheter/2021/februar/bruker-ny-metode-for-a-spore-utslipp-av-radioaktivitet-fra-olje-og-gassneringen>

³ <https://www.hi.no/hi/temasider/hav-og-kyst/seismikk>

⁴ <https://www.hi.no/hi/temasider/hav-og-kyst/norske-korallrev>

Regine Normann: Havmannens sønn

- Det er vel slutt både med trolldom og skrømt hos dere siden motorskøitene har åpnet veien ut mot den store vide verden? spurte hun, og kviet sig for svaret straks ordene var sluppet ut av munnen.

- Slutt! ropte Mekkel Johanna. Å nei, du trenger ikke frykte for det. De usynlige trives omkring oss nu som før. Og mannfolkene påstår, at de samme hjelperne som fulgte fembøring og jekt, liker sig om bord i de nymotens farkostene vi har skaffet oss, siden du var her sist. (Normann, 1927, s. 3)

Regine Normann og eventyret

Om noen skulle være av den mennesketypen som, ifølge Bojer, har eventyret levende i sitt sinn, «hos hvem vi hører skoger og sjø bruse opp av deres vesen» (Bojer, 2003, s. 112), måtte det være Regine Normann. Bojer og Normann satt i styret i forfatterforeningen samtidig, og Bojer hadde stor respekt for Normann. Det var etter hans initiativ at Regine Normann ble tildelt Pegasus-ordenen fra forfatterforeningen i 1928 (Willumsen, 1997, s. 232).

Sitatet over kommer fra sagnsamlingen *Nordlandsnatt* (1927), en samling sagn fra Nord-Norge som er flettet sammen i en rammefortelling hvor hovedpersonen, Kari Aronste, som forfatteren selv, er tilbake i Nordland etter flere år i hovedstaden. Hennes bekymring for om mytene er blitt borte med den moderniserte nye virkeligheten er en høyst reell bekymring, men hun viser i dette sitatet en tro på at myter kan overleve og ha gyldighet, også i det moderne. Sagnene i boken er i høyeste grad knyttet til de samtidige fiskernes hverdag, hvor overtro fortsatt er en del av deres virkelighet.

Regine Normann (1867-1939) var født i Bø i Vesterålen, og delvis oppvokst i Trondenes utenfor Harstad. Her levde hun også i ti år som ulykkelig gift, før hun i 1896 flyttet til Oslo hvor hun bodde resten av sitt voksne liv. Hun jobbet som lærer, et yrke hun satte svært høyt, og hun debuterte med romanen *Krabvaag* i 1905. På denne tiden ble hun en del av det intellektuelle forfatternettverket i hovedstaden, som gift med Tryggve Anderssen fra 1906-1913, og som nær venninne med Nini Roll Anker, Sigrid Undset og Barbra Ring (Andersen, 2012, s. 363). Forfatterskapet er imidlertid hele tiden preget av tilknytning mot Nordland. Både nordlandsk natur, folk og myter er til stede gjennom store deler av forfatterskapet. Hennes siste roman kom i 1921, etter dette vendte hun seg bort fra romansjangeren, og mot eventyr, sagn og fortellinger.

Liv Helene Willumsen påpeker at det var et godt klima for kunsteventyr blant norske forfattere på 1920-tallet. Normanns to første utgitte eventyr kom ut i samlingen *Den nye*

eventyrboken i 1924, hvor også Johan Bojer har et bidrag. Eventyrsamlingene hennes ble vidt anmeldt, *Nye Eventyr* som kom i 1926 fikk over 100 omtaler i løpet av en måned (Willumsen, 2005b, s. 183). I motsetning til hos Bojer, er det eventyrene som er mest lest og anerkjent av Normanns verker i dag (Willumsen, 2005a, s. 11). Eventyrene hennes var anbefalt pensum for 4. klassetrinn i læreplanen av 1997, som varte fram til 2006. Willumsen hevder også at det er her Regine Normann når høyest som forfatter. «Det har å gjøre med den gjenklagen eventyret har i henne og den spesielle eventyrfortellerstemmen hun behersker. Det har å gjøre med eventyrenes språklige polerthet. Det har å gjøre med eventyrenes slitestyrke. Og det har å gjøre med eventyrenes mangetydighet» (Willumsen, 2005b, s. 175).

Opprinnelse og sjangerplassering

I boka *Regine Normanns forfatterskap: fortellemåte og tematikk* fra 2005 vier Liv Helene Willumsen en del plass til å diskutere hvorvidt eventyrene til Normann er nedskrivninger av gamle folkeeventyr, i tradisjonen etter Asbjørnsen og Moe, eller om de er kunsteventyr i tradisjonen etter H.C. Andersen og Jonas Lie. Her har det vært usikkerhet blant kritikere helt siden eventyrene ble skrevet, og Willumsen innrømmer at Normann kan sies å falle i en slags mellomposisjon. Selv om Normann sannsynligvis har hørt eventyrene fortalt under oppveksten i Nordland, har hun en tydelig egenart i den skriftlige utformingen av fortellingene. Ifølge Willumsen er eventyrene en blanding av erindret tradisjonsstoff, en omfattende eventyrkompetanse og hennes egen dikterfantasi. Muntlige utprøvinger i lærergjerningen har gjort at eventyrstoffet er blitt bearbeidet og tilpasset over en årrekke før de ble skrevet ned.

Om «Havmannens sønn» sier Willumsen: «Jeg betrakter det som *den* teksten som bærer i seg essensen av forfatterskapets tematiske kretsing» (Willumsen, 2005b, s. 195). Willumsen presenterer så en grundig narratologisk analyse av eventyret. Her påpeker hun blant annet hvordan eventyret skiller seg markant fra klassiske folkeeventyr, særlig med tre faktorer: Eventyret er mangetydig, og kan leses på ulike måter, blant annet vil et barn og en voksen se ulike ting (Willumsen, 2005b, s. 196). Videre ligger fokaliseringen delvis hos kvinnen i eventyret, og vi ser hendelsene gjennom hennes øyne, i motsetning til ekstern fokalisering som er mer vanlig i folkeeventyr (Willumsen, 2005b, s. 210). Dessuten antyder epilogen, de siste 8 linjene i eventyret, en noe mer tvetydig avslutning enn folkeeventyrets klassiske så-levde-de-lykkelige-i-alle-sine-dager (Willumsen, 2005b, s. 199), noe jeg vil

komme tilbake til i min egen analyse. Jeg slutter meg til disse tre faktorene når jeg omtaler eventyret som et kunsteventyr.

Det er heller ikke entydig om eventyret kan kategoriseres som high eller low fantasy. Havkongens rike er et eventyrrike som kan tilegnes gjennom en portal, eller i dette tilfellet en skoddemur, noe som er et sentralt kjennetegn for high fantasy. Men handlingen foregår ikke i denne verdenen, fortellingen slutter når karakterene kommer dit. Handlingen foregår stort sett på en holme langt fra land, en slags grenseplassering mellom menneske-verdenen og den mytiske verdenen. Også her skjer det mystiske ting i akselererende grad, men særlig den delen av fortellingen som har kvinnens perspektiv, ligger nærmere definisjonen på low fantasy, hvor det fantastiske inntreer som et overraskende og uforklarlig element i normalvirkeligheten. Her er det imidlertid en forskjell på om vi inntar kvinnens eller barnets perspektiv. Gutten oppfatter ikke havmannens rike som overraskende eller uforklarlig – han aksepterer fra starten sin plass i det. Jeg vil likevel si at fortellingen ligger nærmest low fantasy, siden vi aldri får ta del i havmannens rike, til tross for at det hele tiden ligger der som premiss for fortellingen.

Dette er det eneste av eventyrene i denne oppgaven som også henvender seg til barn, og i den kommende analysen vil jeg diskutere kort om barneleseren og voksenleseren vil fremheve ulike egenskaper ved eventyret. Hva består eventuelt forskjellen i, og er det gitt at en voksen leser har en sannere forståelse av eventyret enn barn? Videre vil jeg foreta en rytmeanalyse av eventyret, slik Søren Frank demonstrerer i *A poetic history of the Oceans*. Her vil jeg forsøke å gripe hvordan fortellingen rytmisk og gjennom antropomorfismer og metamorfoser nærmer seg det mytiske, det ikke-menneskelige og det språkløse, og jeg vil forholde meg tett til Willumsens narratologiske analyse av eventyret. Jeg vil kort diskutere verdien av en rytmeanalytisk tilnærming til et slikt eventyr, før jeg kommer med noen avsluttende refleksjoner i et amfibisk-litteraturvitenskapelig perspektiv.

Oppsummering av eventyret

Eventyret «Havmannens sønn» handler om en legdsjente som gifter seg med en fremmedkar og flytter med ham til en holme langt fra land. Mannen er imidlertid ofte borte på fiske, og dermed er det en stor lettelse når hun føder en gutt som kan holde henne med selskap hele året. Når gutten er blitt ett år, forteller mannen at han må reise, og at han ikke vet når han kommer tilbake. Han lover at havet skal bringe alt de trenger mens han er borte. Hver dag skyller havet en gave i land, med klær, mat og leker til gutten.

En stormfull natt to år senere går kvinnen ut og ser etter mannen, og da kommer hun over en skadet havhest. Hun tar den med seg inn og pleier den, og samme natt kommer mannen tilbake til henne i en drøm. Han stryker over gutten og havhesten, men ikke kvinnen. Gutten og havhesten blir venner, men når kvinnen ser gutten sitte over skrevs på havhesten ute på dypet, blir hun sint og opprørt. Gutten sier:

Å, far vet at jeg rir på hesten hans, han har selv lært meg det. Og i morgen får jeg kanskje min egen hest og får bli med far på slottet hans. Der er det vakkert, sier far; og jeg skal bli konge når jeg blir stor, og far skal gi meg makt til å skape meg om til fugl og til fisk. (Normann, 1925, s. 20)

Kvinnen hiver en stein etter havhesten, og bestemmer seg for å passe bedre på sønnen.

Neste morgen står det to havhester ved døra, og gutten svarer dem med et fugleskrik. Kvinner føyser dem vekk, og hun prøver hele tiden å holde et øye med sønnen. Men hun sovner, og når hun våkner ser hun havhestene fly av gårde med sønnen i skinnende rustning på den ene og mannen med gullkrone og kappe på den andre. Hun roper at de skal ta henne med, «men de red videre utover havet på de underlige hestene sine og så ikke til den kant hun var» (Normann, 1925, s. 21).

Gutten kommer imidlertid tilbake med en skarveham til kvinnen. Den tar hun på seg, og de flyr til de kommer til en skoddemur. Gutten sier: «Bak skodden er slottet til far; men angrer du at du har tatt på dig fagleham, skal jeg bli med dig tilbake til holmen og vrenge hammen av dig» (Normann, 1925, s. 24). Men kvinnen vil være der mannen og sønnen er. Historien avsluttes med et avsnitt i presens, som Willumsen omtaler som eventyrets epilog:

Men hver midsommernatt kommer en blåskarv vandrende op sjøveien på holmen. Den går rundt den nedfalne jordhytten og setter sig på brattberget, strekker sig og slår med vingene mot solen.

Det er konen som ikke kan bli kvitt minnene fra den gang hun var menneske og bodde på holmen. (Normann, 1925, s. 25)

Barneleseren og voksenleseren

Willumsens analyse kommenterer grundig den vesle epilogen som består av 8 linjer og som bryter med vanlig eventyrmønster, og som hun hevder har mye å si for tematikken i eventyret. Epilogen er i presens, den foregår på fortellingens nåtidsplan. Den antyder at eventyret ikke fikk en entydig lykkelig slutt, men at kvinnen lengter tilbake til tiden da hun var menneske. Vi vet ikke om hun er lykkelig gjenforent med mannen sin i havkongens rike, eller om

havkongen ønsket henne dit i utgangspunktet. Dette bryter med andre lesninger av eventyret, f.eks. Kirsten Johannessens «Havmannens sønn – en fortelling om indre vekst og utvikling», som er å finne i Willumsens antologi *Regine Normann i hundre år* (2005). Denne fokuserer på kjærlighetsmotivet mellom mannen og kvinnen, og omtaler slutten som en lykkelig gjenforening mellom to elskende, om enn med noe vemod over det som er gått tapt på veien. Willumsens analyse viser imidlertid at det er lite i teksten som tyder på at kvinnens kjærlighet til og lengsel etter mannen blir gjengjeldt, og at det er sønnen som kommer tilbake og tar henne med til havmannens rike. Der Johannessen åpenbart har gått inn i teksten med forventninger om å finne klassiske eventyr-motiv, er Willumsens lesning mer åpen for alt det som skiller dette eventyret fra klassisk eventyrtradisjon, og som dermed gjør at det uten tvil kan kategoriseres som kunsteventyr.

Johannessen poengterer at det «kreves en viss livserfaring» for å oppfatte den tematikken hun selv tar tak i, og hun sier at «barn vil uansett kunne oppleve fortellingen som et spennende eventyr» (Willumsen, 2005a, s. 189). Hun tjener dermed i mine øyne som eksempel på en terrestrisk, antroposentrisk voksenleser, og jeg lar hennes analyse ligge med en konstatering av at med «livserfaring» følger også en del fordommer, og at ved å innta barnets perspektiv kan vi frigjøre oss fra en del av disse fordommene, både til sjanger og tematikk.

Willumsen framhever også i sin analyse hvordan eventyret kan leses på to ulike måter, hvordan teksten konkretiseres på ulikt vis avhengig av om det er et barn eller en voksen som leser. «Barna tar til seg det fantastiske. Den voksne leseren kan se eventyrenes dybde» (Willumsen, 2005b, s. 195). Jeg er enig i at eventyret er mangetydig, og kan leses ut fra ulike modus. Jeg følger Willumsen et stykke på vei i tanken om at et barn vil identifisere seg med barnets lengsel etter gjenforening mellom foreldrene, mens en voksen leser i større grad vil identifisere seg med kvinnen, og de komplekse utfordringene hun står overfor. Men jeg mener Willumsen undervurderer både barn og voksne når hun lager en så tydelig distinksjon som hun gjør. Jeg mener det er mulig å fange disse perspektivene samtidig, og at det nettopp er i spillet mellom barneperspektivet og voksenperspektivet i eventyret at vi finner dets amfibiske karakter. Her ser vi også et spill mellom det sublime og det intime, språket og det språkløse, det menneskelige og det ikke-menneskelige. Når Willumsen snakker om eventyrenes «dybde», som den voksne leseren er i stand til å se, viser hun blant annet til «et realistisk virkelighetsnivå som handler om livet, eksistensen» (Willumsen, 2005b, s. 196), underforstått i et psykologisk og antroposentrisk perspektiv. Her nærmer hun seg faretruende det Søren Frank kritiserer klassisk litteraturvitenskap for å gjøre, nemlig å oversette det flytende til noe

fast, gjøre det ukjente kjent. Igjen kan vi dra fram dette sitatet fra Frank: «In sum, a series of reading strategies has dominated the reception of maritime writers: 1) forgetting the sea, 2) prioritizing land over sea, and 3) translating maritime matters into familiar earthbound matters» (Frank, 2022, s. 25).

Willumsen hevder imidlertid at også voksenleseren går glipp av noe, og hun påstår ikke at voksne har en riktigere lesning av eventyret enn barn. «Den voksne kan aldri nå fram til barnets forståelse av litteratur på grunn av voksnes fjernhet til barndommen og det å være barn» (Willumsen, 2005b, s. 196). Jeg tror imidlertid at voksenleseren kan og bør gjøre et forsøk. Her kan vi dra frem Jane Bennetts oppfordring om å «åpne for å være en dåre» (Bennett, 2022, s. 48), og å fremheve «barndommens opplevelser av en verden befolket av levende ting, snarere enn passive objekter» (Bennett, 2022, s. 8). Jane Bennett oppfordrer til dette for at vi skal komme tettere på materiens vitalitet.

Selv om fokaliseringen i store deler av eventyret ligger hos kvinnen, som Willumsen helt riktig påpeker, vil jeg i den kommende analysen med jevne mellomrom hente fram guttens perspektiv, som hele tiden bryter mot kvinnens skrekk og motstand mot de fantastiske elementene. Selv om mye blir sett fra kvinnens perspektiv, er det guttens handlinger, samt fuglene og materien, som driver eventyret videre, mens kvinnen er passiv og tilbakeskuende. Dessuten har eventyret tittelen «Havmannens sønn», noe som utvetydig gjør gutten til et hovedmotiv i fortellingen, til tross for at fokaliseringen ikke ligger hos ham. Jeg vil i den følgende analysen vise hvordan de to verdenene og verdensbildene, guttens og kvinnens, rytmisk slår mot hverandre og utfordrer hverandre.

Rytmer fra to verdener

Søren Frank benytter seg av rytmeanalyse som metode etter mønster av Henri Lefebvre i tilnærmingen til ulike sjøfartsromaner. Grunnen til dette er at tilnæringsmåten er ideell for å gripe kombinasjonen av naturens rytmer med bølger, vinder, tidevann i et havrom som er abstrakt og vanskelig å gripe, med skipets kulturelle rytmer, som etablerer et sted (place) i havrommet (space). «I would like to nuance the one-dimensional focus on movement, placelessness, infinity, and freedom that dominate conceptions of ship life» (Frank, 2022, s. 175). Rytmene på skipet er det som gir skipet de faste holdepunktene, gjør det til et hjem, etablerer en «homeliness» med rytmisk forutsigbarhet og faste gjøremål, framfor et subliment og kaotisk «homelessness». Holmen som mannen og kvinner bosetter seg på i «Havmannes sønn» fyller på mange måter de samme kriteriene som et skip ute på sjøen: Den er avsondret

fra menneskesamfunnet, og de som bor der har kun hverandres rytmer og naturens egne rytmer å forholde seg til. Franks rytmeanalyse er i stor grad basert på Henri Lefebvres bok *Éléments de rythmanalyse: Introduction à la connaissance des rythmes* (1992), engelsk versjon *Rythmanalysis. Space, time and everyday life* (2004). «Lefebvre claims that rhythms can be 1) biological, cosmic, and natural, and 2) constructed, cultural, and social, and 3) aesthetic, formal, and stylistic» (Frank, 2022, s. 181). Biologiske, kosmiske, sosiale og kulturelle rytmer som interagerer og spiller sammen med hverandre kan føre til konflikt eller kompromiss. Bølger og strømninger kan enten forsterke hverandre eller utligne hverandre.

Jeg vil i det følgende vise hvordan to verdener og to verdensanskuelser rytmisk slår mot hverandre og utfordrer hverandre i en ellers monoton tilværelse på holmen. Kvinnen introduseres som legdsjente, men allerede i første setning er hun flyttet bort fra menneskesamfunnet og dratt med mannen til en holme langt fra land. Her finner kvinnen selskap i fuglene. Dette selskapet er første ledd mot en verden som ikke er menneskelig. I eventyret går det en bevegelse fra det menneskelige samfunnet og bort, men bevegelsen er ikke en rett linje, snarere kan det betegnes som et rytmisk bølgende crescendo mot det mytiske, det akvatiske, det ikke-menneskelige og det språkløse.

En biologisk rytme som er sentral på holmen er flyttfuglenes utferdstrang. Denne settes i sammenheng med en mer sosial og konstruert rytme, men som kanskje er mer biologisk enn vi først aner, nemlig mannens stadige turer ut for å fiske.

En hærskares mangfoldighet av alleslags fugl hadde hun til selskap når han drog fra henne på fiske og mange ganger ble borte både to og flere dager, uten at hun åtte rede på hvor han ferdedes. Men fugl har flyttehug i blodet. (Normann, Eventyr, 1925, s. 14)

Disse to rytmene har forskjellig frekvens, men forsterker hverandre når de inntreffer samtidig – vi aner en stor ensomhet når både mannen og fuglene er borte. Dette stabiliseres imidlertid når gutten blir født: «Han hadde ikke vinger som flyttfuglene, og ham fikk hun da beholde både sommer og vinter» (Normann, 1925, s. 15). Men som Willumsen også påpeker, ligger det et forvarsel i denne negasjonen av at gutten er som flyttfuglene (Willumsen, 2005b, s. 207). Slike forvarsler eller frampek finnes det flere av, og jeg vil komme tilbake til hvordan disse frampekene rytmisk bygger opp mot større fantastiske omveltninger.

Når mannen forlater holmen for godt, kombineres det kosmiske rytmiske elementet som er bølger som slår mot land, med et konstruert, sosialt element med gaver som skylles inn på land hver morgen. Dette er det første tegnet på intimitet mellom mannen og havmaterien,

det første innslaget av en mytisk virkelighet, hvor havet har agens og sender dem materielle ting som bryter med forventningene fra normalvirkeligheten. Det skylles i land eventyrlige stoffer som skifter farge når kvinnen rører ved dem, akkurat som havet selv. Med bølgene skylles en ny virkelighet over dem, og vi skal se hvordan disse bølgene og rytmene blir sterkere og sterkere etter som fortellingen skrider fram.

Hver dag skyllet havet en gave på land. Snart var det et dyrebart smykke, snart en kostelig gjenstand til å stase op i jordhytten med. Mat bragte det og kurver fulle av de deiligste frukter, og en overflod av leker til den lille gutten. (Normann, 1925, s. 16)

Her passer det å skyte inn at eventyret har et sterkt rytmisk preg også i språk og struktur, noe Willumsen kommenterer grundig i sin narratologiske analyse. Siste setning i sitatet over er et eksempel på hvordan rytmiske grupperinger på setningsnivå markerer farten gjennom hele eventyret. Først et anslag: «Mat bragte det», deretter en lengre sekvens: «og kurver fulle av de deiligste frukter», før en enda lengre avrunding: «og en overflod av leker til den lille gutten». Willumsen gir selv flere eksempler på slike setninger. «Vi ser at periodene er karakterisert av en kraftig ansats og en rolig og langtrukken avslutning» (Willumsen, 2005b, s. 198). I et amfibisk perspektiv kan vi assosiere til hvordan bølgene slår inn mot land, før de sakte trekker seg tilbake og gir et lite pusterom før neste bølge kommer.

Willumsen påpeker også hvordan liknende rytmer preger den narratologiske strukturen i eventyret. Hun viser hvordan balanse mellom referat, ellipse, pause og scene er gjennomført gjennom hele handlingsforløpet: «Referatet føyer fortellingen sammen, pausene skaper små pusterom, scenene får inn samtalepreget og dramatiserer episodene da mannen forlater holmen og da gutten rir på havhesten» (Willumsen, 2005b, s. 197). De språklige og strukturelle rytmene er jevne gjennom hele historien, og er godt dekket av Willumsens analyse. Rytmene på innholds nivå er ikke like eksplisitt kommentert, men jeg vil vise hvordan fortellingens kosmiske og kulturelle rytmer akselererer i styrke mot et høydepunkt, og dermed utfyller og utfordrer det rytmiske språket og strukturen.

På dette punktet i fortellingen har kvinnen landet i en komfortabel og hjemlig tilværelse på holmen med vaner og rutiner, og nå er rytmene på sitt mest jevne og forutsigbare. Selv om kvinnen er isolert på en holme langt fra land og uten mulighet til å komme seg derfra, viser hun ingen tegn til å ønske seg tilbake til menneskesamfunnet. Hun ønsker bare at mannen skal komme tilbake. Savnet av mannen er en tung men forutsigbar del av hverdagen, og gavene fra havet og pludringen fra gutten gjør holmen til et hjem og et sted i

det uforutsigbare havrommet. Vi kan imidlertid ane hvordan hun ser havet, og det mytiske det bringer med seg, som en trussel. Blant annet vises det i hvordan hun har en gjentakende vane med å låse døra med slå fra innsiden. Slik ønsker hun ikke at noe nytt skal skje – hun ønsker bare at ting skal gå tilbake til det de en gang var.

Når bølgene en natt slår ekstra hardt mot holmen, aner kvinnen et rytmeskifte. Hun blir redd for at mannen er ute i uværet på vei hjem, til tross for at han ikke har vært på holmen på to år. Søren Frank sier: «Rhythms can also destabilize and insert amnesia and rupture in a place» (Frank, 2022, s. 186). Når rytmene blir irregulære, oppstår forvirring. Kvinnen ser et brudd i de naturlige rytmene, og overfører bruddet til de sosiale rytmene. Hun tenker derfor at mannen er på vei hjem. Denne natten får vi den første antydningen til antropomorfismer, når kvinnen i stedet for mannen finner en skadd havhest ute i stormen: «Den verken hugg eller freste, men lå dørgende still og stirret på henne med rappe blunk over de blåsvarte øinene» (Normann, 1925, s. 17). Havhesten viser henne en tillitt, og hun viser den omsorg tilbake. Frykten for det nye trekker seg her litt tilbake, men vi skal se at den kommer igjen med ny styrke.

Når mannen i drømmen stryker over havhesten og gutten, men ikke kvinnen, får vi et første hint om at havhesten og gutten er en del av noe kvinnen ikke er en del av. I rytmene som følger, får gutten et stadig nærere forhold til fuglen. Den som ellers er den skyeste av alle fugler, følger gutten overalt. Kvinnen ser at fuglen og gutten prater sammen, men trues ikke av det. Dette fenomenet introduseres som en rytmisk bakgrunnslyd som akkompagnerer kvinnens store savn etter mannen, og passer godt inn i de rytmene som allerede preger livet på holmen. Det er først når gutten sitter over skrevs på fuglen ute på havdypet at kvinnen innser at tilværelsen på holmen er truet. Det blir enda verre når gutten forteller at han skal ri på havhesten til slottet til faren. Fra å pleie havhesten, hiver hun nå en stein etter den. Til gutten sier hun:

Du er blitt rent tullet du, kjære, vesle krypen min, av å leke med de galne flyttfuglene, som farer fra sted til sted og snadrer om alt og ingenting. Kom nu og bli med mor din, og gjør mig ikke oftere den sorg å ri ut på havdypet på den fæle fuglen. Fys, jeg vil ikke se den mere.
(Normann, 1925, s. 20)

I kvinnen og gutten ser vi et spill mellom det sublime og det intime. Kvinnen lengter etter mannen, men frykter det han representerer, både havet og det mytiske, og hun motsetter seg det når det slår inn over livet hennes. Gutten derimot, aksepterer uten spørsmål at han er

havmannens sønn, og at han selv skal lære å skape seg om til både fugl og fisk. Hans element er havet, og han inntar det uten frykt eller kvaler.

For kvinnen blir frykten bekreftet når to havhester møter dem på trammen neste morgen. «Han svarte dem med et skarpt, fremmed skrik moren aldri hadde hørt av hans munn før» (Normann, 1925, s. 21). Vi skjønner at den tidligere småpratningen hans med fuglene har vært av en mer menneskelig art, men at han nå har inntatt deres språk. Dette er også et rytmisk brudd, «skarpt» og «fremmed» som det er. Med dette viser han at han ikke er rent menneskelig, men tilhører noe som kvinnen ikke er en del av. Kvinnen bestemmer seg for ikke å slippe gutten nær fuglene, og ikke å miste ham av syne, men når hun sovner er guttens overgang til den andre verdenen et faktum. Idet hun våkner, ser hun far og sønn ri av gårde på hver sin havhest. Hun roper etter dem at de skal ta henne med. «Men de red videre utover havet på de underlige hestene sine og så ikke til den kant hun var» (Normann, 1925, s. 21).

Når både gutten, mannen og fuglene er borte, er alle rytmene som utgjorde kvinnens rutinepregede liv på holmen borte med dem. Gavene som før kom til holmen med bølgene, skyver hun nå ut på havet igjen, slik at gutten skal få dem. Guttens tilbakekomst markeres med at en flokk fugler kommer til holmen og stirrer på kvinnen. Willumsen kommenterer et viktig aspekt ved dette blikket: «Fra å være det sansende subjekt er kvinnen blitt det sansede objekt» (Willumsen, 2005b, s. 207). Hun viser hvordan dette tapet av subjektposisjon kan leses som et frampek mot kvinnens metamorfose til skarveham. «Å ofre det jordiske innebærer å ofre sin integritet som seende og tolkende» (Willumsen, 2005b, s. 208). Vi kan selvfølgelig bruke begrepet frampek, som Willumsen gjør, men jeg vil heller betone hvordan fantastiske elementer i fortellingen ikke inntreir plutselig, men gradvis og støtvis. Igjen kan vi assosiere til bølger som slår over land og trekker seg tilbake, før de slår over land igjen med fornyet styrke. På denne måten kan vi overføre Willumsens refleksjoner om språklige og strukturelle rytmer til også å gjelde innhold og framdrift i fortellingen. Slike frampek underbygger fortellingens rytmiske og bølgende natur.

Sønnen er nå kommet for å hente henne, men for å bli med ham må hun ta på seg en fugleham. Hun kan ikke reise til havkongens rike i båt som mannen, eller ridende på en havhest som sønnen, hun må gi slipp på hele sin menneskelighet, og bli en skarv. Kvinnen er imidlertid ikke i tvil, hun trekker hammen på uten å nøle. Ferden over havet skildres poetisk, før de flyr gjennom skodden og språket forsvinner.

Solen steg, og natten tendte stjerner på det mørke himmelhvelv. Hun så stjernene speile sig i havet, men de var ikke blankere enn morilden, som lyste og brant i skumskavlen som fosset om bringen på havhesten sønnen hennes red på. (Normann, 1925, s. 24)

For første gang ser kvinnen på havet uten frykt, og det hun ser er at havet rommer alt, til og med speilbildet av stjernehimmlen. Men havets eget lys, representert av morilden, overgår alt annet.

Det er interessant at kvinnen er tilbake som sansende subjekt i denne sekvensen, til tross for at hun er blitt til en fugl. I tråd med eventyrets rytmisk bølgende natur, kan vi lese det som at bølgen som representerer kvinnens forvandling har trukket seg litt tilbake før den slår inn for fullt. Den kosmiske stjernehimmlen og det akvatiske havet møter til slutt den eventyrlige skoddemuren, og der det eventyrlige begynner, tar Normanns eventyr slutt. Det endelige skillet, bort fra det subjektive, det menneskelige og det som kan beskrives i språket ligger ikke i overgangen fra menneske til fugl, men i skoddemuren over til havkongens rike. Kvinnen får en siste mulighet til å ombestemme seg, men hun gjør det ikke. At kvinnen med dette også helt slutter å være menneske, kommer fram i epilogen, hvor hun av og til vender tilbake til holmen og tenker på «den gang hun var menneske» (Normann, 1925, s. 25).

Overgangen til havmannens rike er et godt eksempel på et element som er av entropisk karakter, men som ikke nødvendigvis trenger å overføres til psykoanalytiske begreper som det underbevisste, og undertrykte menneskelige drifter. Jeg viser igjen til Åsfrid Svensens beskrivelse av Rosemary Jacksons entropi-begrep:

Den dragingen mot entropi som det fantastiske er uttrykk for, kommer til syne gjennom bl.a. metonymier og metamorfoser, som har stor frekvens i fantastisk litteratur. Begge deler utviser skillelinjene mellom jeg og ikke-jeg, og bryter ned forestillingen om personlighetens enhet og konstans. Det er framfor alt her den fantastiske litteraturen er radikalt opprørsk, når den forkaster den troen på individets identitet som står så sentralt innenfor vestlig tenkning gjennom århundrer. (Svensen, 1991, s. 393)

Kvinnens subjekt-status og objekt-status forsvinner når hun trer inn i det språkløse. Havriket består ikke av objekter som sanses og beskrives av subjekter. Skillet mellom subjekt og objekt er oppløst, og med dette også språket. På denne måten motsetter teksten seg en oppstilling av motsetninger. Menneskesamfunnet og havsamfunnet er uforenelige og kan bare beskrives der de møtes, i et grenseland på holmen, hvor begge verdenene har gyldighet og slår over hverandre med ulik kraft. Eventyret demonstrerer at det finnes noe som det menneskelige språket ikke kan gripe, men at vi kan nærme oss dette språkløse i ulike grenseerfaringer.

Epilogen tydeliggjør, som også Willumsen er inne på, at kvinnens tilhørighet aldri blir helt avklart. «Hun forblir splittet mellom havmannens rike og det jordiske riket» (Willumsen, 2005b, s. 199).

Hvorfor rytmeanalyse?

Med denne analysen har jeg forsøkt å nærme meg det språkløse gjennom rytmer, på samme måte som eventyret selv gjør det. De faste rytmene som gir holmen et hjemlig preg og gjør det til et sted (place), utfordres av stadig sterkere rytmer fra det mytiske og ustabile havrommet (space). Dette rytmiske crescendoet, som har en retning fra det antroposentriske, det terrestriske og det sannsynlige og beskrivbare – mot det ikke-menneskelige, amfibiske og språkløse, blir akkompagnert av andre rytmer uten retning, språklige og sirkulære rytmer som er å finne i naturen selv og i eventyrets språk og struktur.

Også Willumsen kommenterer denne bevegelsen fra plass til rom som spenningskapende, og en grunnleggende tematikk i eventyret. I Willumsens analyse er imidlertid ikke det rytmiske i denne bevegelsen uttalt, hun er inne på rytmer i språk og struktur, men ikke på innholdssiden. Den rytmiske tilværelsen på holmen, som gjør den til en plass i det ustabile havrommet, går i oppløsning. Slutten blir ifølge Willumsen «en understreking av at det alltid er noe på den andre siden som vi ikke skal forstå» (Willumsen, 2005b, s. 220). Selv om Willumsen ikke gjør noe forsøk på noen litteraturhistorisk kontekstualisering av eventyret, er hun her inne på eventyrets modernistiske karakter, og vi kan ane en orientering hos Normann som i større grad enn Bojer omfavner det gåtefulle, det fremmedgjørende og det underlige, og som kan plassere eventyret innenfor en mer modernistisk tradisjon.

Det romlige overtar retningen, for kvinnens ferd og for tolkningens ferd. Som kvinnens plassering i epilogen mellom avskjed og ankomst, blir tolkningen stående i det uavklarte, utspent mellom det som er positivt kjent på holmen og mangel på kunnskap om det som er utenfor holmen. (Willumsen, 2005b, s. 220)

Også dette punktet viser hvordan rytmeanalyse er en god tilnærming til nettopp dette eventyret. Søren Frank påpeker hvordan rytmeanalyse som metode ikke søker mening eller hermeneutisk tolkning, men heller fremmer et sanselig nærvær av rytmer og materie, og hvordan disse påvirker hverandre. Vi skal ikke tolke, men gripe. Dette utfordrer hvordan vi tenker om kunnskap: «The epistemological project of rhythm analysis is a rethinking and

reconfiguration of the very conditions of knowledge production within the humanities» (Frank, 2022, s. 199). Et kunnskapsområde hvor vi oppfatter og opplever en intimitet med omgivelsene våre er et mål.

Fugler uten navn

Åsfrid Svensen skriver som nevnt om hvordan fantastisk litteratur kan kritisere, forvrengte og endre normalvirkeligheten. I den sosiale virkeligheten vi har konstruert er vår art overordnet andre arter. Vi har dessuten vokst ut over den økologiske nisjen vi opprinnelig har innehatt (Svensen, 1991, s. 203). Mangel på nærhet til naturen gjør at vi ikke kjenner navnene eller egenskapene til en del av artene vi har rundt oss. Havhesten er en art som i dag er ukjent for mange, og dermed uviktig i vår sosiale virkelighet. Men: «Utenfor den sosiale orden ligger alltid et virkelighetspotensiale som kan bli farlig for den samfunnsvirkeligheten som har ignorert eller fortrenget det» (Svensen, 1991, s. 205).

Vi kan håpe at et eventyr som «Havmannens sønn» kan få oss til å søke etter stoff om havhesten, og dermed bli oppmerksomme på en stadig mer påtrengende sannhet om vår egen art, som handler om forsøpling og plast i havene. Havhesten er blant de fuglene som har mest plast i fordøyelsessystemet – 95% av havhestene i Nordsjøen har plast i magen. Plast fyller opp magesekken, og kan i verste fall føre til at fugler sulter i hjel (Norsk institutt for naturforskning, 2023)⁵. Foreløpig vet vi ikke hva dette har å si for dødeligheten til disse fuglene, men vi vet at arten i Norge hadde enn bestandstopp på 90-tallet, med ca. 14000 individer, mot 1000-2000 individer i dag. I 2015 fikk den status som sterkt truet (Artsdatabanken, 2021)⁶.

Mitt håp er at slike opplysninger vil ha større virkning jo mer vi assosierer havhesten med noe som ligger nærmere oss selv. En forskningsartikkel om havhest vil selvfølgelig gjøre større inntrykk dersom vi vet hva en havhest er. Dette vil utløse en større sorg for arten enn tall og statistikk om fugler uten navn og egenskaper. Om vi allerede er blitt fortryllet av havhesten som flyr med gutten på ryggen mot havmannens rike, kan det resultere i en affekt, som videre påvirker hvordan vi tenker – og handler. Jane Bennett er som nevnt inne på litteraturens fortryllende egenskaper, særlig sett med barnets øyne, og hvordan denne fortryllelsen kan gi en direkte konsekvens i etisk atferd. Igjen vil jeg påpeke viktigheten av å

⁵ <https://www.nina.no/Naturmangfold/Sj%C3%B8fugl/Sj%C3%B8fugl-og-plast>

⁶ <https://artsdatabanken.no/lister/rodlisteforarter/2021/31892>

kunne kombinere kritisk tenkning med å innta barnets perspektiv, uten fordommer og med åpenhet for andre muligheter og forklaringsmodeller enn de vi er vant til.

Jonas Lie: Isak og Brønøpræsten

Angsten er Menneskehedens første Arbejde i Følelsen for at skille sig fra og løfte sig ud af det elementære, og følges af alskens Kunster og manende Midler for at tvinge det under sig. Og, hvor langt dette Trolld stadium følger Mennesket ogsaa ind i det civiliserede Liv, vilde være en ganske nyttig og belærende Paavisning. (Lie, 1891, s. 3)

Jonas Lie og eventyret

Jonas Lie (1833-1908) er den klart mest omtalte dikteren av de tre i denne oppgaven. Hans status som en av de fire store i norsk litteratur har gjort ham til en seiglivet skikkelse i litteraturhistorien. Dette er mye takket være de realistiske romanene, men også eventyrene i *Trold. En tylft eventyr* (1891) og *Trold. En tylft eventyr. Ny samling* (1892). Han ble født i Hokksund, men bodde i Tromsø i store deler av barndommen. I voksen alder bodde han mye i utlandet, blant annet i Paris, sammen med sin kone Thomasine Lie, som også bidro sterkt til forfatterskapet. Den nordnorske tilknytningen har preget mange av romanene og fortellingene. Per Thomas Andersen deler Lies forfatterskap inn i tre perioder – det begynner med den romantisk inspirerte fortelleren, før det på 1880-tallet går over til den realistiske problemdikteren. Den tredje fasen, hvor han «i sine psykologiske skildringer» gir plass for «sinnets skyggesider» (Andersen, 2012, s. 247), innbefatter de to eventyrsamlingene *Trold*. Om disse sier han: «Her kombineres folkloristisk stoff og eventyrets fantastiske form med dybdepsykologiske skildringer» (Andersen, 2012, s. 250).

Det er lett å ty til psykologiske og antroposentriske forklaringer av Lies trollverden, særlig med tanke på første setning i forordet til *Trold*: «At der er Trold i Mennesker, véd enhver, som har lidt Øje for den Slags. De ligger inde i Personligheden og binder den som urørligt Fjeldstykke, lunefuldt Hav og ustyrligt Vejr» (Lie, 1891, s. 1). Som Peter Aaslestad skriver i forordet til 1992-utgaven av *Troll*, er denne setningen blitt nesten like berømt som Hamsuns uttalelse om «blodets hvisken og benpipernes bøn» fra samme tid. De står begge som uttrykk for 1890-årenes interesse for det kompliserte sjelelivet og det ubevisste (Aaslestad, 1992, s. 1). Trollskapen i mennesket, slik Lie omtaler den, kommer til uttrykk på ulike måter. Den kan framtre som uforutsigbare krumspring og innfall, men også som temperament og stålvilje. Det siste eksemplifiserer Lie med en bekjent av ham som var jurist, «tusenårig stensikker» og «utilgjengelig for at rygges eller vildledes af Indtryk» (Lie, 1891, s. 2). Men først og fremst finnes trollskapen som noe grunnleggende i mennesket, det som skiller mennesket fra «det elementære» som vist til i det innledende sitatet, nemlig

tilværelsens angst. Trollskapen kan med dette synes å være noe som *ikke* hører naturen eller elementene til, men mennesket i sin særegenhet. Denne angsten har hatt ulike navn i ulike opplysningstrinn, ifølge Lie:

Den lever hos den mystiske Eksperimentalist som Borddans, Aandebanken og den Slags, og hos Lærde under højt klingende videnskabelige Betegnelser som den «fjerde Dimension», der fortiden halvt er blet den Pulterkasse, hvori man putter alt det, man ikke kan forklare sig. (Lie, 1891, s. 3)

Mest angstfylt og uforklarlig av alle typer troll er selvfølgelig havtrollet, draugen, som seiler rundt i en halv båt, har en tarevase til hode, og røde, døde øyne som varsler at undergangen er nær. «At afbilde Draugen tør være en dunkel, taaget Affære og ingenlunde det samme som at tegne Trolde» (Lie, 1891, s. 5). Her kan man assosiere til Johan Bojers utsagn om at havet tilfører en ekstra dimensjon til det eventyrlige, noe uforutsigbart og vilt.

Man kan stille spørsmålet om Lie følte seg forpliktet til å rettferdiggjøre eventyrene med psykologiske og antroposentriske forklaringer, i en tid da eventyrsjangeren ikke sto like sterkt som noen år senere. I Ingard Huges bok *Jonas Lies diktning: tematikk og fortellekunst* (1970) hevdes det at perioden 1870-1890 ikke var noen god tid for eventyrdiktning, men at det skjedde en oppblomstring fra 1890 og utover (Hauge, 1970, s. 166). Eventyret som sjanger og mulighet har imidlertid ligget latent i Lie lenge før det ubevisste sjeleliv kom på dagsorden. I Hans Midbøes firebinds biografi, *Dikteren og det primitive* (1964-66), antydes det at Lie lenge holdt igjen denne siden ved sin egen diktning. I 1878 skrev han: «Jeg kunne gjerne skrive hundrede eventyr – men det ligger ikke for vor tid, ingen vilde læse dem» (Midbøe, 1966, s. 47). Samtidig følte han seg sikker på at han ville ende opp her, særlig fordi han følte han hadde et særskilt talent og følelse for eventyr: «Om jeg kunne gjøre nogle, som ingen anden kan lage uden jeg – de maa tages ud af Ur-naturen» (Midbøe, 1966, s. 47). Her nevner han altså urnaturen, og ikke menneskets indre, som utgangspunkt for det eventyrlige. Kanskje ligger Lie likevel nærmere Bojers holdning til eventyret, som noe nærmest pre-menneskelig, mer enn den antroposentriske holdningen han selv forfekter i forordet. Kan forordet ha vært et forsøk på å inkludere en psykologisk og realistisk orientert leserkrets? Midbøe forsøker å sammenfatte en slags doktrine som Jonas Lie har levd etter, som antyder en lite antroposentrisk grunnholdning:

Mot: «hele dette Forstandsapparat fra den saakaldte Rationalismens Tid, hvormed Folkets Gemyts- og Hjærteliv i den hellige Dannelses Navn udsugedes og udtørredes.»

For: «Farver og Toner» som «Æventyret har lagt ind i Folkets indbildningskraft, og frem er det steget med skabende Magt i dets Kunst og Digtning.» (Midbøe, 1966, s. 85)

I så måte er Jonas Lies holdning til det eventyrlige påfallende lik Johan Bojers, og kanskje har de en like positiv holdning til trollskapen begge to, selv om Lie skildrer den som noe negativt i sitt eget forord. En kan sammenlikne den steile juristen fra forordet, som hadde troll i personligheten sin og dermed som nevnt var «utilgjengelig for at rygges eller vildledes af Indtryk» (Lie, 1891, s. 2), med en jurist som dukker opp i en samtale Bojer hadde med Lie: «Han [Lie] forteller at han engang møtte en gammel jurist, som hadde en sels ansikt. Når han ble sint fikk han øyne, som ble to morildgnistrende maneter. Hans herkomst er det således ingen tvil om» (Bojer, 2003, s. 105). Her er menneskets amfibiske opprinnelse vel uttalt, og trenger ingen psykologisk forklaring.

Opprinnelse og sjangerplassering

Jonas Lies eventyr i *Trold* er det av mine saltvannseventyr som er fjernest fra folkediktingen, i den forstand at de utvilsomt er diktet fram i sin helhet av forfatteren Jonas Lie. Likevel er det liten tvil om at folkeeventyrene fungerer som basis også her. «Isak og Brønøpræsten» er faktisk det som ligger nærmest eventyrstrukturen om vi ser på Greimas' strukturelle roller og akser, som Olav Solberg viser til i *Inn i eventyret*. Her er det et subjekt med ulike hjelpere og motstandere som utgjør konfliktaksen. Et objekt som skal overføres eller kommuniseres fra en sender til en mottaker utgjør kommunikasjonsaksen. Prosjektaksen er mellom subjektet og objektet. Greimas benytter et begrep Jane Bennett også gjerne tyr til, nemlig aktant, i stedet for hovedrolle, og aktør i stedet for hovedperson. Dermed gjør modellen det mulig å tillegge dyr og materie aktive roller i eventyrene, noe som passer mitt amfibiske perspektiv. Vi kan slik la havet innta aktantrollen som *sender* av et *objekt* (brorens levninger) til en *mottaker* (via Isak, til jorda på kirkegården). Dette utgjør *kommunikasjonsaksen*. *Prosjektet* består i å få broren i kristen jord. Presten er *motstanderen* som hindrer Isak i å lykkes. Ei kveite, havet og broren selv er *hjelpere* som gjør at Isak lykkes til slutt.

Som Ingard Hauge skriver: «Lie har ikke gjentatt folkediktingen, men diktet videre på det grunnlag det gav ham» (Hauge, 1970, s. 177). I sin analyse av «Isak og Brønøpræsten» trekker han dessuten fram et motiv fra norrøn mytologi, Odin som ofrer øyet sitt til Mimes brønn for å vinne visdom (Hauge, 1970, s. 168). Hauge nevner imidlertid de kompliserte karakterene, dybdepsykologi, symbolikk og det lyriske som trekk ved Lies eventyr som de

ikke har til felles med eventyrtradisjonen. Eventyrene er skrevet for voksne lesere, og de «bruker antydninger der folkeeventyrene sier greit ifra» (Hauge, 1970, s. 177). Noe av det samme sier Åsfrid Svensen i sin artikkel «Navnløs og havnløs elsk. Naturmytiske fortellinger i *Trold*» (1983). Hun poengterer at fortellingene henter motiver fra eventyr og sagn, men at sløringen av grenser ikke finnes i sagn og eventyr fra folketradisjonen (Svensen, 1983, s. 125). I forhold til Hauge nedtoner hun psykologien og symbolikken og fremhever i mye større grad det tvetydige: «I de naturmytiske fortellingene i *Trold*, men ikke i folkedikningen, er grensa mellom det indre og det ytre uklar – mellom psyke og materie, individ og omverden, subjekt og objekt» (Svensen, 1983, s. 125).

Jeg merker meg med dette at forskere som interesserer seg for fantastikkens egenart, tar større avstand fra rent psykologiske og symbolske lesninger: Både Åsfrid Svensen og Gerd Karin Omdal har skrevet om *Trold*, men unnlater å ensidig tolke symboler i psykologisk retning. Gerd Karin Omdal skriver:

Det at man rundt århundreskiftet blir opptatt av å skildre karakterenes indre, gjør at fantastiske elementer i litteratur fra denne epoken ofte *kan* forklares som projisering av psykologiske fenomener. [...] Men for ensidig vekt på å tolke det ikke-referensielle som noe indre kan føre til en for begrensende lesning. Reduksjon blir også fort resultatet om man leser «alt» i overført betydning som symboler og allegorier. Da forsvinner rommet der det fantastiske kan vise frem alternative synsvinkler og perspektiver på ting som vi vanligvis tar for gitt (Omdal, 2010, s. 106).

En amfibisk lesning av eventyret vil som nevnt unngå å omsette det flytende til noe fast, men heller dvele ved det som er uklart, forvrent og annerledes.

Hvis vi går videre til fantastikkens begreper, kan vi med god dekning plassere eventyret innenfor det som kalles *low fantasy*. Handlingen utspiller seg i en realistisk normalvirkelighet, et menneskesamfunn som er stedsspesifikt og plassert på Brønnøy i Helgeland. I dette miljøet inntreer gradvis flere overnaturlige elementer, først som drømmer og syner, videre som overnaturlige evner hos Isak, og til slutt også synlig for omgivelsene. Både Svensen og Jackson forholder seg hovedsakelig til denne varianten av fantastisk litteratur, og hos Svensen kan det virke som det ypperste av denne formen igjen er det skrekk-fantastiske. Her er «angsten for det antatt overnaturlige en dominerende stemning» (Svensen, 1991, s. 320). De overnaturlige elementene møtes først med ubehag og frykt, både hos Isak og presten. Svensen poengterer også at det grufulle og groteske kan brytes med humor, noe som også gjelder for dette eventyret.

I den kommende analysen vil jeg se på spørsmålet om sjel, som er et sentralt motiv i eventyret. Hvordan kan dette antroposentriske motivet behandles i et amfibisk perspektiv? Videre vil jeg undersøke Isaks og prestens utvikling i møte med de overnaturlige elementene, før jeg vil diskutere et mer åpenbart amfibisk motiv i fortellingen, nemlig øyet som gir Isak innsikt i hva som foregår på havbunnen. Hva slags holdning til havet bidrar dette grepet med? Til slutt vil jeg diskutere hvorvidt trollskapen som Lie omtaler i forordet sitt kan tolkes både positivt og negativt. Hvilke konsekvenser kan denne holdningen til trollskapen få for menneskets oppfatning av seg selv og sin antroposentriske virkelighet?

Oppsummering av eventyret

«Isak og Brønøpræsten» handler om den unge fiskeren Isak, som på fiske drar opp en sjøstøvel han gjenkjenner som støvelen til den druknede broren. Isak tar med støvelen til presten for å få begravet den «på kristelig vis», noe presten avfeier med et «Kan da ikke begrave en Sjøstøvle» (Lie, 1891, s. 73). Isak begraver den likevel inne på kirkegården, uten prestens tillatelse.

Når han senere fisker opp et knivbelte med slire, som han også gjenkjenner som brorens, begynner han etter hvert å få ubehagelige drømmer eller syn om natten: «Døren gik op midt om Natten for kolde Sjøgufs, og han syntes, Broren gik om i Stuen og hinkede og skreg paa, at han maatte ha Foden sin, Draugene drog og sled ham saa» (Lie, 1891, s. 75). Men Isak ønsker ikke å slippe støvelen ut i sjøen igjen, i stedet begynner han å sokne etter flere levninger av broren. Han lykkes ikke, men når han skal sette line, setter en av fiskekrokene seg fast i øyet hans og tar det med seg til bunns. Den natten får han nye drømmer: Han ser med det mistede øyet hvordan fiskene biter om krokene rundt, og etter hvert ser han også ryggen av en mann i skinnklær fanget under en dregg. Til slutt kommer ei kveite og biter over angelen med øyet så det blir mørkt. Neste dag kan han fiske opp dreggen hvor det henger et skinnhyre med restene av en arm i. Men presten ønsker fortsatt ikke å begrave levningene. «Ikke kaster jeg Kirkens viede Jord fra mig i Vinden» (Lie, 1891, s. 78).

Isak fortsetter å se syner av kveita om nettene, den svømmer i ring som om det er et usynlig garn rundt den. En kveld han lar båten sin drive med strømmen, ser han en stor blære som brister i overflaten. Hva han ser i dypet, sies ikke, men Isak får fra denne dagen rykte på seg for å være synsk, og å kunne forutse hvordan fisken beveger på seg. Han sier: «Ved ikke jeg det, saa ved Bror min det» (Lie, 1891, s. 79).

Når presten får et oppdrag ute i havkanten, er Isak med i båtlaget som skal skysse ham. På hjemveien blir det uvær, og problemene eskalerer når båten begynner å ta inn vann. Plutselig har mannskapet fått hjelp av en fremmed i båten, som står og øser båten med en sjøstøvel. Prestens første innskytelse er å mane ham bort, men han skjønner fort at de har bruk for hjelpen, og lurere på hva hjelperen vil ha i leie. Isak svarer for ham: «Det er bare tre Skuffer Jord det paa en raadden Sjøstøvle og en morsken Skindhyre» (Lie, 1891, s. 82). Presten lover ham jordpåkastelse, og straks roer havet seg.

Den splittede sjelen

Det sentrale spørsmålet i dette eventyret er «hvor meget der skulde til af et Menneske, for at det skulde nyde krist sømmelig Begravelse» (Lie, 1891, s. 73). Hvor stor del, eller hvilke sentrale deler, av helheten må til for at man skal se det hele? Denne metonymiske problemstillingen blir forsøksvis besvart av presten:

En lyser hverken over en Tand eller en Finger eller afklippet Haar. Der faar ialfald være saa meget til Rest, at én kan skjønne, Sjælen har været i det.
Og ikke gaar det an at bruge den hellige Læst over Taaen i en Sjøstøvle. (Lie, 1891, s. 73)

Presten flytter dermed problemstillingen til et spørsmål om sjel, hvor i kroppen sjelen ligger, eller hvor mye av kroppen som må til for at man skal skjønne at sjelen har vært der. Dette er en dualistisk problemstilling, hvor man går ut fra at mennesket består av en kropp og en sjel. Den kristne forestillingen, som både Isak og presten er en del av, er at sjelen forsvinner ut av kroppen når man dør. Hvilken vei sjelen så tar påvirkes riktignok av hva man velger å gjøre med kroppen som er igjen. Hvis man begraver legemet i kristen jord, vil sjelen finne fred. Hvis kroppen ikke blir begravd, vil sjelen kunne gå igjen, for eksempel vil de som er forsvunnet på havet kunne gå igjen som drauger. Forestillingen om draugen, som har eksistert i nyere overtro i hvert fall fra slutten av 1700-tallet (Omdal, 2010), går ut på at druknede på havet tar hevn, skaper uro og varsler død.

Det er imidlertid uklart om Isaks bror egentlig er draug. Det kan synes som om sjelen er blitt splittet som følge av at sjøstøvelen ble begravd på kirkegården. Det er først etter dette at broren kommer inn i drømmene til Isak: Broren hinker og roper etter foten sin, fordi draugene sliter sånn i ham. Om han en gang har vært en av dem, er han det i hvert fall ikke lenger. Omdal skriver: «draugene er på evig jakt etter offer som hevn fordi de selv ikke kom i

kristnet jord» (Omdal, 2010). Nå hevner draugene seg på broren som ikke lenger er en av dem. Det er påfallende at broren ikke ber om at Isak også skal begrave resten av kroppen hans, han ber i stedet om å få foten sin tilbake.

Det er imidlertid en annen hjelper som oppmuntrer og bistår Isak i å finne flere deler av brorens levninger, nemlig kveita på havbunnen. I Ingard Huges analyse av eventyret, forbindes denne kveita, som svømmer rundt i ring som om den er fanget i et garn, med brorens sjel: «På en eller annen mysteriøs måte må kveiten og den døde sjel ha forbindelse med hverandre; der må være en form for identitet» (Hauge, 1970, s. 168). Dette er selvfølgelig å gå svært langt i å gi fisken symbolverdi som skal representere noe menneskelig, og en tolkning jeg, med mitt amfibiske perspektiv, burde avstå fra. Samtidig er spørsmålet om sjel såpass sentralt i fortellingen at det er verdt å vie synspunktet litt oppmerksomhet. Om brorens sjel er i kveita – hvem er det da som hinker rundt på stuegulvet til Isak? Kan det tenkes at sjelen er blitt splittet i to som følge av at Isak begravde sjøstøvelen? Det groteske bildet av den hinkende broren som går igjen i stuen, representerer dermed draug-delen av brorens sjel, mens den fredfulle kveita representerer den delen av sjelen som ønsker å bli lyst i kristen jord.

Dette bringer meg igjen til noe som er viktig, også i et amfibisk perspektiv. Det fremholder nemlig at sjelen – som i kristen, antroposentrisk tankegang gjerne oppfattes som en udelelig enhet (se bl.a. Bennett (2022) s.166) – kan splittes. Sjelens enhet i kristen tankegang er også overførbart til vestlig humanistisk filosofi, skjønt man da bruker ord som selvet eller identiteten. Dette er igjen overførbart til et ideal i realistisk litteratur i den vestlige tradisjonen, nemlig karakterens enhet. I fantastisk litteratur er imidlertid dette idealet ikke like fremtredende. Rosemary Jackson har kommentert dette:

The many partial, dual, multiple and dismembered selves scattered throughout literary fantasies violate the most cherished of all human unities: the unity of 'character'. It is the power of the fantastic to interrogate the category of character —that definition of the self as a coherent, indivisible and continuous whole which has dominated Western thought for centuries and is celebrated in classic theatre and 'realistic' art alike. (Jackson, 2003, ss. 82-83)

Hvilke konsekvenser får dette? Jackson mener at dette utfordrer vedtatte sannheter og representasjoner av hva som er virkelig. I dette tilfellet sannheten om sjelens enhet, og med det også sannheten om menneskelig eksepsjonalitet, som henger tett sammen med den kristne forestillingen om sjelen. Jane Bennett er blant dem som problematiserer denne «sannheten» som hun kaller «sjelevitalismen»: «Dens kosmos er et moralsk rangert skaperverk der Gud har

plassert mennesket, sin mest vitale skapning, på toppen» (Bennett, 2022, s. 168) på grunn av et «unikkt livs-prinsipp, eller en sjel» (Bennett, 2022, s. 166).

«Isak og Brønøpræsten» stiller ikke eksplisitt spørsmål om sjelen finnes, men ved å stille det enkle spørsmålet om hvor i kroppen sjelen har vært, eller hvor mye kropp som må til for å romme en sjel, oppløses begrepets ubestridelighet. Hvor i kroppsmaterien finner vi det som gjør oss til menneske? Her kan vi gjøre et tankesprang til Jane Bennett, og alt det andre som *også* finnes i kroppsmaterien, for eksempel de tidligere nevnte bakteriekulturene i armhulen vår, som til sammen inneholder 100 ganger så mange gener som de som finnes i menneskets eget genom (Bennett, 2022, s. 207). Slik kan vi problematisere forestillingen om selvet både innenfra (hvor i kroppen finnes sjelen?) og utenfra (kan vi akseptere at det vi kaller menneske også er et økosystem for millioner av bakterier og annet liv og materie?).

Del/helhet-problematikken gjør at presten får store forklaringsproblemer. En tå er ikke nok til å ha rommet en sjel, heller ikke en arm. Perifere deler av menneskekroppen er dermed utelukket som bærere av sjel. Enten må vi anta at det må vitale organer til, som hjerte eller hode, eller så handler det om at delen må være stor nok til at man kan se helheten i det. Nøyaktig hva som må til, hvor stor del eller hvilke organer, sier ikke presten noe om. Problemstillingen er grunnleggende i det antroposentriske verdensbildet. At noen deler av en helhet er overordnet andre i et hierarkisk system er med på å underbygge tanken om at menneskeheten er overordnet annet liv eller materie. En måte å nedtone det antroposentriske verdensbildet på, er å oppløse det hierarkiske systemet. Når presten til slutt går med på å kaste jord på sjøstøvelen, finner brorens sjel fred, og stormen på havet roer seg. Isaks holdning om at enhver del av noe kan stå som likeverdig representant for helheten, er det som vinner fram. Overfører man dette til det økosystemet av organismer og materie vi selv er en del av, hvor enhver del bærer noe av helheten i seg, kan det peke oss i retning av en større økologisk sensibilitet. Dette krever en annen bevissthet og omsorg for alt rundt oss, både liv og materie.

Plikt, frykt og det intime

Når Isak har funnet sjøstøvelen etter broren, råder det liten tvil om hva han bør gjøre med den. Selv om han går gjennom alternativene i hodet, føler han at gjør det eneste riktige når han tar med sjøstøvelen til presten. Dette er hans plikt, ut fra de etiske, moralske og kristne holdningene han er opplært til. Siden presten nekter å begrave støvelen, blir eneste alternativ at Isak gjør det selv. «Det var dog likere, at noget af Broren laa der saa nær ved Guds Hus end, om han havde hevet Støvlen i svarte Havet igjen» (Lie, 1891, s. 73). Her virker det som

om Isak gjentar de rådende normer og holdninger i det samfunnet han er en del av. Isak selv frykter ikke havet. Han virker komfortabel med å være på sjøen, til tross for at havet tok livet av broren. Men han er opplært til at kroppen må begraves i kristen jord for at sjelen skal få fred. Det er prestens avvisning og skråsikkerhet som etter hvert får ham til å stille spørsmål ved de normene han er tillært.

Etter hvert kvier Isak seg for å dra ut og sokne mer, samtidig som han ikke klarer å la være. Frykten er ikke først og fremst rettet mot havet selv, men til det havet skjuler, og det faktum at han ikke vet hva han skal gjøre med det han eventuelt finner:

Han begyndte rent at bli ræd for at ro Sjøen derude ved Holmene.

Og alligevel var det, som det bestandig drog ham didud, om han kanskje kunde komme over noget, saa der blev saameget til Rest, at Præsten skjøjnte, Sjælen havde været i det og vilde gi en kristelig Begravelse. (Lie, 1891, s. 75)

Fra følelsen av plikt, er den dominerende stemningen blitt både frykt og dragnig mot det som finnes under havoverflaten. Det er nå broren begynner å hjemseke ham, og vi får også det overnaturlige elementet som gjør Isak både skremt og besatt av den oppgaven han må gjøre.

Det er imidlertid når Isak gir slipp på både plikten og frykten at historien kan få et vendepunkt: «Men en Kvæld lod han Baaden drive, som Strømmen bar den, udenom Skjærene og indenom Holmene. Tilslut laa den paa én Plet som for Ile, og det blev saa underlig stilt, ikke Fugl i Luften, ikke Liv i Sjøen.» Dette minner om Rosemary Jacksons entropi-begrep, slik Åsfrid Svensen gjengir den: «en likevektstilstand der alt begjær er sloknet og all bevegelse stilnet» (Svensen, 1991, s. 389). Men med dette følger ikke tomhet og meningsløshet, som Svensen forbinder med entropi-begrepet. Det kan virke som om Isak har overvunnet noe i dette øyeblikket, han lar havet ta styringen, og med det får han den hjelpen han trenger. Dermed blir ikke entropien et endepunkt, men et vendepunkt. Når han senere skal frakte presten gjennom stormen, er Isak den som beholder fatningen, mens de andre flykter til båtripen og roper at de er i ferd med å gå under. «'Jeg tænker, det nauer ikke,' sa Isak; han blev siddende der, han sad, ved Styrvollen.» (Lie, 1891, s. 81) Isak virker nå å gå i ett med naturkreftene, det er en intimitet mellom ham, materien og kreftene, det går ikke noe skille mellom ham og det andre.

For presten representerer havet og det fantastiske verken det sublime eller det intime. Han virker ikke å se noen skjønnhet i det, langt mindre kjenner han noen tiltrekning mot det. Havet som element er noe som han er nødt til å trosse i Guds ærend, men han vil helst gjøre

seg ferdig med det så fort som mulig. Presten er med dette en tydelig representant for det teosentriske paradigmet som Søren Frank tegner opp, og som var det regjerende paradigmet fram til det antroposentriske gradvis tok over med eventyrlyst og ønske om å overvinne kreftene på havet. Presten viser heller ingen medynk eller forståelse for Isak som har mistet broren sin på havet, han har sine dogmer og sine standpunkter. På mange måter minner han om den tidligere nevnte juristen, som Jonas Lie skriver om i forordet: «En forunderlig sikker Dømmekraft, utilgjengelig for at rygges eller vildledes af Indtryk. Omgivelserne blaaste af ham som Vejr og Vind; Forstanden saa tusenaarig stensikker, der snød ingen eller intet den» (Lie, 1891, s. 2). Denne typen trolldom lever altså i presten, men konfronteres av troll i en annen, mer eksplisitt, form. Når presten til slutt ser gjenferdet av broren til Isak stå der med sjøstøvelen, er det tydelig at det overnaturlige for ham representerer et fravær av Gud, det må manes bort. Men egosentrismen trumfer alt annet, han lar gjenferdet være for å redde sitt eget liv.

Synet og sannheten

Synet har en sentral rolle gjennom hele dette eventyret. Synet er også en måte å sanse på som er svært viktig for mennesket, men mindre viktig for en del andre dyr, særlig under vann. Når Steve Mentz foreslår å erstatte begrepet *landscape* med *seascape*, problematiserer han samtidig at suffikset *-scape* i stor grad er assosiert med utsikt og syn, som er en mindre viktig sans under havoverflaten. «But is the “scape” still a problem? Is our language too visual? Underwater creatures seldom rely very much on sight» (Mentz, 2020, s. xvii). Det å gjøre det akvatiske synlig for oss er i så måte et virkemiddel som kan sammenliknes med bruk antropomorfer. Går virkemidlet for langt i å oversette den ikke-menneskelige verden, som har en udiskutabel egenverdi, til noe menneskelig og dermed underlagt mennesket? Eller bidrar det til en større nærhet og intimitet med et element som er fremmed for oss?

Når Isak setter øyet fast i angelen på linesnøret, er hendelsen er påfallende udramatisk, og på grensen til komisk:

Som han engang sad derude ved Skjærene om Kvælden og prøvede Fiskelykken, og Stenen og Linen foer ud med alle Krogene i, hagede den sidste af Anglerne fat i det ene Øjet hans.
Og tilbunds gik Øjet.
Det var ikke noget at se efter; han fik ro hjem uden det.

Det som så skjer, er at Isak får innsyn i en helt ny verden, nemlig havdypet. Det symbolske i Odins handling, ofringen av øyet for å vinne visdom, er i Isaks tilfelle mye mer konkret: han fortsetter å se med det øyet han har mistet. For ham gjelder dermed det samme som for den splittede broren: Delene fortsetter å eksistere hver for seg.

Med et blev det saa underligt.

Han syntes, han saa om sig dybt nede i Sjøen, hvorledes Fiskene strøg og smat der i Mørket mellem Tarren og Tangen rundt om Linesnøret. De bed over Agnet og vred og vilde slide sig af, saa en Torsk, saa en Lange, saa en Sej. Saa stod der en Hyse stille og smaatyggede Vandet, som den studerede, før den slugte.

Og han saa det, han ikke fik Øjnene fra, ligesom Ryggen af en Mand i Skindklæder, med det ene Ærmeflaget indunder en Fembøringsdræg.

Saa kom der en svær hvid Kvejte og slugte over Angelen, og det blev stum mørkt.

Det er få direkte antropomorfismer i «Isak og Brønøpræsten». Grepet med øyet på havbunnen gjør undervannsverdenen tilgjengelig for oss, der fiskene én etter én biter på krokene på linesnøret. Men det er ingen antydning til menneskelige trekk hos disse fiskene. Samtidig kan det argumenteres for at det er kveita som fører ordet når Isak hører en stemme etter at angelen er bitt over og det er blitt mørkt. Først snakker stemmen om kveita i tredjeperson: «Den store Kvejten maa Du slippe ud igjen, naar Du trækker den i morgen» (Lie, 1891, s. 77), men deretter følger et utsagn som må være fra kveita selv: «Angelen slider mig saa saart i Munden» (Lie, 1891, s. 77). Vi kan dermed anta at det også er kveita som gir Isak råd om hvor han skal sokne etter den døde broren. En snakkende kveite må utvilsomt betraktes som en antropomorfisme, om enn bare i et glimt.

Øyet på havbunnen er likevel det tydeligste amfibiske motivet i historien – ikke ved å antropomorfisere dyrene under vann, men ved å gi oss innsyn i det elementet som vi en gang kom fra, men som vi ikke lenger har tilgang til. Rosemary Jackson har vektlagt hvordan fantastisk litteratur ofte tar opp problemer med syn og synlighet, men ifølge henne dreier det seg gjerne om forvrengning av synet, at ting kommer ut av fokus, som gir den effekten at det kjente blir ukjent (Jackson, 2003, s. 41). Grepet med øyet på havbunnen har motsatt effekt, den gjør det vi ellers ikke ser synlig for oss. Men at også dette grepet kan ha konsekvenser for hvordan vi tenker på havbunnen og livet i havet, er det liten tvil om. «In a culture which equates the 'real' with the 'visible' and gives the eye dominance over other sense organs, the un-real is that which is in-visible» (Jackson, 2003, s. 45). At havbunnen er usynlig for menneskeheten, gjør at vi tillater oss å utøve vold mot den på et helt annet nivå enn vi ville gjort på landjorda. Det vi ikke ser, angår oss ikke. Dermed vil alle virkemidler som kan gjøre

det usynlige synlig for oss, også bidra til bevisstgjøring av at alt liv og materie angår oss. Jackson viser til den synonyme forståelsen av «I see» som «I understand», og fortsetter: «Knowledge, comprehension, reason, are established through the power of the look, through the 'eye' and the 'I' of the human subject whose relation to objects is structured through his field of vision» (Jackson, 2003). I dette eventyret blir dette både bekreftet, gjennom at havbunnen må visualiseres gjennom Isak sitt øye, men også problematisert.

Selv om Isak om nettene ser hva som foregår under vann med det tapte øyet, er det som om dag-tilværelsen gir ham stadig *mindre* innsikt. Når han sokner og forsøker å se ned i havdypet, kommer en akkar, «og sprutede Sjøen svart for ham» (Lie, 1891, s. 79). Det kan virke som om havet og havets skapninger jobber mot den tradisjonelle og menneskelige måten å bruke synet på. Siden slutter Isak å søke, han lar seg bare drive med strømmen, til det blir helt stille rundt ham, og en luftboble plutselig bryter overflaten fra dypet. Det er da han får se det som blir avgjørende for den videre handlingen. *Hva* han ser, får vi ikke vite. «Isak saa det, han saa» (Lie, 1891, s. 79). Mang en leser kan la seg frustrere av dette, leseren skal jo også *se for seg* det som blir beskrevet, men hindres i det, akkurat som Isak hindres i å se ned på havbunnen av en akkar som spruter blekk. Det som er avgjørende er *hvordan* Isak ser. Han ser ved å gi slipp på egen vilje og søken, ved å la havet selv ta styringen.

Som hos Normann ligger fokaliseringen i «Isak og Brønøpræsten» hovedsakelig hos én person, Isak, som ser og gjør seg tanker om det som skjer. Dette gjør dessuten at vi lenge kan stille spørsmål ved om det Isak ser er reelt, eller om det bare foregår i hodet hans. En antroposentrisk, psykologisk og terrestrisk lesning ville kunne argumentert for at det hele var et uttrykk for Isaks forvirrede psyke etter tapet av broren. Ironisk nok må det et konkret *syn* og et utsagn fra presten til, før vi kan godta helt og fullt de eventyrlige elementene som noe som faktisk skjer innenfor fortellingens rammer. Når han som er mest lukket for slike inntrykk *ser* brorens gjenferd, da må det være sant.

«Ikke véd jeg, at jeg har lejet den Mand i Skydsfærd,» sa Brønøpræsten; «han synes mig at øse med en Sjøstøvle. Heller ikke synes han mig at ha hverken Bukser eller Skind paa Benene, og oventil er der bare en tom, flagsende Skindhyre.» (Lie, 1891, s. 81)

Dette utsagnet gjør det umulig å tolke eventyret som et uttrykk for Isaks indre. Aaslestad er inne på dette i forordet til 1992-utgaven av *Troll*: «[...] hos Lie er det overnaturlige ikke som hos Kinck reduserbart til psykologiske fenomener i personene selv» (Aaslestad, 1992, s. 6). Det er ironisk at det er presten som vitne som gjør at vi kan trekke denne slutningen, men

sånn er det også i vår verden i dag. Det er de som er mest låst i samfunnsstrukturer og etablerte sannheter som må overbevises om en skal sette en ny standard for hva som er virkelig. Om en oljedirektør plutselig hadde argumentert for en utfasing av oljeindustrien, ville det fått en helt annen vekt enn om en forsker og ekspert på området hadde sagt det samme.

Trollskap i mange former

Hvis vi går tilbake til forordet til Jonas Lie, er det flere typer trollskap som er representert i «Isak og Brønøpræsten». Det lunefulle i både daudinger, hav og vind, det skråsikre og urokkelige hos presten og til dels hos Isak. Men ifølge Lie er det altså tilværelsens angst som gjør at mennesket skiller seg fra andre dyr og materie. Umiddelbart kan man tenke at Lie med dette mener at mennesket er i en særposisjon, med en spesiell fintfølelse overfor livets mørke sider. Men etter denne lesningen av «Isak og Brønøpræsten», kan man også konkludere annerledes. Hvis vi ser på det innledende sitatet på nytt, er det påfallende hvor aktivt denne setningen er formulert: «Angsten er Menneskehedens første Arbejde i Følelsen for at skille sig fra og løfte sig ud af det elementære, og følges af alskens Kunster og manende Midler for at tvinge det under sig» (Lie, 1891). Angsten er ikke noe som rammer mennesket, eller noe som mennesket besitter, men nærmest noe som mennesket *velger*, et arbeid mennesket gjør, for å heve seg over det elementære. Den som med aller størst iherdighet ønsker å tvinge «det elementære» under seg og skille seg selv fra det, er presten. Den som gir slipp på angsten, og lar seg gå i ett med det elementære, er Isak. Dette viser at angsten er noe som begrenser mennesket, mer enn definerer det. Mennesket har tillagt seg selv denne angsten, ved å heve seg over andre dyr og materie. Videre bruker vi denne angsten som bevis på at vi er mennesker, med en helt egen sensibilitet, som gir oss vår plass øverst i hierarkiet. Slik kan man assosiere til kveita som svømmer i det usynlige garnet:

Om Nætterne saa han igjen den store, hvide Kvejten. Den gik saa sørgmodig og langsomt i samme runde Ringen der dybt under i Sjøen.
Det var, som der stod nogetslags usynligt Garn omkring den, og den hele Tiden ledte i Maskerne for at slippe ud. (Lie, 1891, s. 78)

Det usynlige garnet som holder oss fanget i en viss struktur, er ikke lett å se eller beskrive. Synet og språket strekker ikke til. Kanskje må vi gjøre som Isak: gi slipp på oss selv, innse at vi ikke klarer det alene, verken som individ eller art. Og kanskje kan litteraturen generelt, og

den fantastiske og eventyrlige litteraturen spesielt, være en øvelse i dette. En øvelse i å erkjenne at ikke alt kan ses og forstås, og at ikke alt kan settes ord på, til tross for at ordene er litteraturens element. Isak vinner over angsten ved å gi seg over til elementene og la dem ta styringen. Trollskapen er det som hjelper ham dit.

Åsfrid Svensen er blant dem som argumenterer for de positive sidene ved trollskapen i Jonas Lies verk, til tross for det han selv uttrykker i forordet. «Trollskapen, som er bilde på en psykologisk naturkraft i mennesket, er oppfattet snart som en lumsk trussel mot grunnmurene for en harmonisk samfunnsorden, snart som en forløsende kraft som kan føre til frihet fra kulturens og den undertrykkende normalitetens fengsel.» (Svensen, 1983, ss. 107-108) Dette er tilfelle i «Isak og Brønøpræsten». Hos presten er trollskapen som nevnt begrensende, hos Isak blir den forløsende. Svensen hevder videre at flere av eventyrene i *Trold* uttrykker «en tro på at naturen i og utenfor mennesket rommer ukjente og ubrukte verdier, og at det er mulig å finne fram til disse verdiene, tre i kontakt med dem og kanskje forløse dem» (Svensen, 1983, s. 128). Her er Svensen inne på noe hun behandler enda mer eksplisitt i *Orden og kaos*, nemlig den fantastiske litteraturens utopiske kraft. Kan det være at fantastisk litteratur ikke bare er i stand til å bryte ned etablerte sannheter, men også kan bygge opp en ny og bedre virkelighet?

Jeg er imidlertid i tvil om utopisk er det riktige ordet her. Som nevnt i teoridelen kritiserer Svensen Rosemary Jackson for å utelukkende se fantastisk litteratur som en lengsel mot entropi, uten evne til å bygge opp noe nytt. Men selv om mennesket ikke aktivt bygger opp noe nytt, en ny verdensoppfatning, en utopi, mener jeg at noe produktivt kan oppstå fra entropien. Jeg tror vi må gjøre som Isak: våge å dvele i entropien for å gi rom for det nye. Isak tegner ikke opp noen alternativ idealvirkelighet, han tar ingen aktive valg, likevel oppstår en ny orden av seg selv. Når han gir slipp på egen vilje og søken, og allierer seg med trollskapen og elementene, klarer de sammen å overbevise presten til å skifte mening. Tilbake står en kritikk, ikke av kristne og antroposentriske verdier i seg selv, men av maktpersoner som forfekter dem, og den autoriteten de har. Og ikke minst en anerkjennelse av at mennesket er avhengig av elementene rundt seg, at de ikke kan kontrollere dem, men kan vinne på å la seg føre av dem. På denne måten løfter den fram perspektiver som kan benyttes for å dytte litt på de sannhetene og paradigmene samfunnet vårt er styrt av. Forsiktige forskyvninger av etablert virkelighet kan imidlertid være et ambisiøst nok mål på litteraturens vegne. De færreste av oss kan si noe om hvordan en utopisk idealvirkelighet burde se ut, og det er fort gjort å erstatte gamle autoriteter med nye.

Lyden i havet

En amfibisk lesning av dette eventyret har gitt en større bevissthet rundt vår antroposentriske oppfatning av synet som viktigste sanseorgan. Hva om vi vier hørselen større oppmerksomhet, og dveler litt ved lyden i havet? Et intervju med havforsker Geir Pedersen fra havforskningsinstituttet⁷ setter fokus på dette: Ved hjelp av hørselen kan dyrene forflytte seg store områder, finne sammen med artsfeller, finne mat eller oppdage fiender. Hvaler kan kommunisere med hverandre over flere tusen kilometer. Men støy kan også være dødelig. Den tropiske pistolreka bruker dette bevisst – med et høyt knips med den ene kloa, kan den ta livet av fisk for så å spise den (Jakobsen, 2023).

Så hva har dette å si for oss? For det første må vi ta inn denne faktaopplysningen: Lydnivået i havet har økt 32 ganger, eller 3100%, på verdensbasis fra 1950 til 2000. Betydningen av dette er lett å overse, om vi ikke tar innover oss hvor viktig hørselen er for dyrene under vann. Det er slått fast at seismikk og eksplosjoner kan ta livet av fisk og hval. Men den jevne støyen fra skipstrafikk og annen aktivitet er imidlertid ikke like mye forsket på (Jakobsen, 2023). Likevel: en økning på 3100% på grunn av menneskelig aktivitet bør ikke ignoreres.

Dette er en form for sakte vold som er så sakte at den knapt nok er et uttalt problem. Likevel går den farlig fort, om vi inntar et større perspektiv. Men hvor langt kan vi tillate at det fortsetter? Fantastikken og eventyrene kan som sagt tematisere denne sakte volden som foregår i dyptid, og i dette ligger en mulighet for fremtidens kunsteventyr-forfattere.

⁷ <https://www.hi.no/hi/nyheter/2023/oktober/andre-verdenskrig-gjorde-at-vi-for-alvor-oppdaget-den-naturlige-lyden-i-havet>

Diskusjon

Et blikk på litteraturhistorien

Romantiske motiver og andre strømninger

De tre saltvannseventyrene analysert i denne oppgaven ble skrevet mellom 1891 og 1925, en periode som er vanskelig å fange inn i én litteraturhistorisk trend. Både nyromantikk, symbolisme, en gryende modernisme og etter hvert nyrealisme er blitt tilskrevet denne perioden. Til en viss grad kan strømningene fra 1890-tallet sammenfattes i en reaksjon mot den rådende tyngden realismen hadde hatt i norsk litteratur siden 1850 (Andersen, 2012, s. 283). Kunsteventyret som sjanger er mest naturlig å plassere innenfor det noe vage begrepet nyromantikken, med gjenbruk av romantiske og nasjonalromantiske motiver, og mulighet for symbolistiske tolkninger. Jeg vil derfor kort sammenfatte hvordan de tre eventyrene på ulikt vis forholder seg til eventyrtradisjonen, og hvorvidt dette sammenfaller med romantiske motiver.

Det første av de tre, Lies «Isak og Brønøpræsten» (1891), støtter seg til eventyrsjangeren i struktur og oppbygging, strukturen passer Greimas' eventyrstruktur, og Lie er tro mot draugmotivet slik det framstår i folketroen. Det inneholder overnaturlige elementer, som ikke kan tolkes som psykologiske bilder av hovedpersonens indre, men som bringer eventyrets fantastiske virkelighet inn i normalvirkeligheten. Dette skaper en følelse av skrekk, og gir eventyret gotiske trekk i form av marerittaktige sekvenser, gjengangermotivet og uforklarlige hendelser. Disse trekkene ble også verdsatt i romantikken.

Det neste eventyret, Bojers «Havmandsbryllupet» (1901), ble skrevet ti år senere. Dette foregår fullt og helt i en parallell eventyrlig verden. Hovedmotivet, bruderovet, er et klassisk motiv fra folkediktingen, særlig innen visetradisjonen. Bojer tillater seg imidlertid å være langt mer sjødesløs enn Lie i behandlingen av eventyrmotivene. Draugen er ikke skremmende, slik den er i folketroen, havfolket er mer lattervekkende enn mystiske, og samfunnet de lever i blir en forvrengt speiling av et menneskesamfunn. Det burleske og groteske kommer til uttrykk gjennom overdrivelser og uventede sammenstillinger. Det komisk-groteske forbindes gjerne mer med antikken og renessansen enn romantikken, selv om trekkene videreutvikles i romantikken mot det skrekk-fantastiske (Svensen, 1991, ss. 317-

319). Det er imidlertid lite skrekk å spore i Bojers eventyr, som dermed er det eventyret som er fjernest fra romantikken.

I de 24 årene som går mellom Bojers «Havmandsbryllupet» og Regine Normanns «Havmannens sønn» (1925), passerer en verdenskrig, og det skjer store omveltninger i det litterære landskapet, ved at gamle storhetsskikkelser blir avløst av nye dominerende stemmer. De to eventyrene er svært forskjellige, men jeg er usikker på hvor mye av forskjellene som kan forklares med litteraturhistoriske perspektiver. I «Havmannens sønn» ser vi uansett en stor respekt og ærbødighet for eventyrsjangeren i språk, motiver og struktur. Her kommer det mystiske og eventyrlige til uttrykk gjennom uforklarlige hendelser, flukt-motivet og metamorfose-motivet. Samtidig gir det tvetydige og det uavklarte en stemningsskapende effekt, som vekker undring. Man kan argumentere for at dette gir fortellingen en modernistisk egenart, idet den beveger seg rytmisk mot det språkløse. Om dette er et resultat av tiden eventyret ble skrevet i, eller om Normann bare er en annen forfatterstype enn for eksempel Bojer, lar jeg imidlertid stå åpent i denne omgang.

Alle tre forfatterne i denne oppgaven har i tillegg til eventyr skrevet «seriøse» realistiske romaner om havet og mennesket. Særlig Bojer, men også Lie i sin samtid, har fått mest anerkjennelse for disse romanene. Den realistiske strømmingen dør aldri ut, den bare utfordres og kontrasteres av andre parallelle strømninger. De romantiske motivene vi finner i eventyrene er kanskje et behov disse forfatterne har hatt for å uttrykke noe annet enn det realistiske. Med dette peker de både bakover og framover i litteraturhistorien. Hos Lie og Normann finner vi en viss tvetydighet, som peker fram mot modernismen. Hos Bojer ser vi i større grad en fri lek med motiver og fravær av tolkbar mening og moral, som kan assosieres med postmodernismen. Jeg skal ikke med dette tillegge eventyret postmoderne trekk i seg selv, men det kan være med på å forklare at eventyret knapt ble skrevet om da det kom ut, og siden er blitt glemt. I Bojers samtid kan eventyret ha vært vanskelig å forholde seg til, særlig i akademisk forstand. Kanskje ville det blitt bedre mottatt av en postmodernistisk orientert leser, med Bakhtins karnevalismebegrep i bakhodet. Jeg tror humoren, det lekne, og det skjødesløse forholdet til tradisjonen i Bojers eventyr gjør at det kunne fått sin renessanse i nyere tid, og et delmål i denne oppgaven har vært nettopp å kunne løfte fram dette ukjente eventyret.

Saltvannsparadigmer

Hvis vi heller vender oss mot Søren Franks fire paradigmer som han deler den vestlige historien og litteraturhistorien inn i, er alle tre eventyrene skrevet under den samme «tidsepoken», hvor teknosentrisme var det regjerende paradigmet. Franks paradigmer forholder seg først og fremst til hvordan man generelt sett tenker om og forholder seg til havet. I det teknosentriske paradigmet, som overlapper og avløser det antroposentriske paradigmet, ser man en stor tiltro til teknologiske løsninger. Her kommer overgangen fra seilskip til dampskip, vi ser en spesialisering av arbeidsoppgaver for de som jobber på havet, og de orienterer seg ved hjelp av navigasjonsinstrumenter. Havoverflaten blir systematisert i koordinater. Den antroposentriske eventyreren som skal utfordres av havet, men likevel overvinne det med stor allsidighet og individuelle ferdigheter, er erstattet av systematikk, maskiner, og spesialiserte arbeidsoppgaver. I tillegg står vitenskap høyt innen dette paradigmet, det er nå man for alvor begynner å utforske havdypene, og man får en vertikal orientering til havet i tillegg til den horisontale.

I utgangspunktet virker ikke dette paradigmet særlig talende for mine tre eventyr. Men ifølge Frank fører dette paradigmet med seg en romantisk draging mot det gamle antroposentriske paradigmet, særlig hos havorienterte forfattere. Frank hevder at den havorienterte litteraturen ofte refortryller perioden med seil, glitrende overflater, oppdagelser og eventyr. Dette er Åsfrid Svensen også inne på, i sin artikkel om Jonas Lie:

Det er nærliggende å trekke den slutning at Jonas Lie i begynnelsen av 1890-åra ser med hengivenhet tilbake på det gamle, førindustrielle samfunnet som nå er i ferd med å forsvinne. I nostalgisens lys ser han klart de positive trekkene: arbeidsomhet, samarbeid, harmonisk fellesskap. Men han ser også de sterke forandringskreftene som truet dette samfunnet, og vet at undertrykkelse av disse kreftene bare var en midlertidig løsning. Den kapitalistiske industrialiseringsprosessen som rundt 1890 er kommet ganske langt, nærer han dyp skepsis til, men uten å kunne antyde noen annen veg samfunnsutviklinga kunne ta. (Svensen, 1983, s. 131)

Arbeidsomhet og samarbeid er blant de verdiene Søren Frank fremhever som utpreget akvatiske verdier. Men når Søren Frank snakker om refortrylling av tiden med «eventyr», virker det som om han tenker på den antroposentriske eventyreren, altså den oppdagelsesreisende. Jeg tror imidlertid at den vertikale orienteringen som fulgte med vitenskapen i det teknosentriske paradigmet, bidro med nye perspektiver, og åpnet nye horisonter. Havdypene ble til et sted for vitenskapelig utforskning, men også undring. Jo mer

man visste om havdypet, jo mer fulgte en uendelig åpenbaring av uløste gåter og mystikk. Dermed kan vi se en refortrylling, ikke bare av perioden med seil og eventyrlyst, men også den teosentriske perioden, hvor gudene hadde makt i og over havet, og hvor havet selv hadde egenskaper og agens. Men i motsetning til den teosentriske perioden, hvor havet var noe man helst skulle holde på avstand, har man nå oppnådd en nysgjerrighet, en åpenhet, og med dette en intimitet med hav-materien. Det er et viktig poeng i denne oppgaven at vitenskap av den undersøkende, åpne og ikke-autoritative sorten fungerer som en åpning mot nye horisonter.

Det må også nevnes at selv om den geosentriske perioden ifølge Frank ikke gjorde seg gjeldende før etter andre verdenskrig, ser man glimt av det geosentriske paradigmet både hos Johan Bojer og Jonas Lie, som i sin tid satt sammen i Bojers stue og «fantaserte om den dagen, da naturen gjør opprør og vasker av seg mennesket og alt som mennesker har funnet på» (Bojer, 2003, s. 120). De fremhever begge hvordan naturen er overordnet mennesket, og hvordan eventyret som sjanger fungerer som en slags forbindelse mellom det menneskelige og det pre-menneskelige. «Hvilke Tidsaldre ligger der ikke mellom vor Aand og vore Brillen og denne natur...» (Midbøe, 1966, ss. 70-71), uttalte Jonas Lie i 1888, skuende utover fjellet Watzmann. «En saadan Bestigning er for mig som en hél Aandsfornyelse, som igjen at ha talt med Naturen i Grundsproget» (Midbøe, 1966, s. 71). Hos Bojer kan vi se antydninger til animistisk tankegang, det vil si en forestilling om at både dyr, planter, ting og steder kan ha sjel: «Er det vi, som har besjelet landskapet – eller – kan det omvendte tenkes? Hadde skogene, elvene, fjellene, havet et åndsinnhold innen mennesket kom og innfanget det for sin egen sansing?» (Bojer, 2003, s. 111). Vi ser her at det geosentriske har en tett forbindelse med det animistiske, som jo er en grunnleggende forestilling i flere urfolksreligioner, blant annet den samiske. Kanskje det geosentriske paradigmet ikke er så nytt som det kan virke som i Søren Franks oppstilling?

Hovedpoenget med disse betraktningene er ikke først og fremst å plassere de tre eventyrene i en litteraturhistorisk bås, men å vise hvordan mange ulike paradigmer gjør seg gjeldende i den havorienterte litteraturen. Ulike paradigmer, ulike moduser, ulike virkeligheter, bølger mot hverandre og skaper nye strømninger (ikke felt), skaper en flyt (ikke progresjon), og står som representanter for fremheving av akvatiske verdier slik Søren Frank skisserer dem. Kollektivt samarbeid, fysisk arbeid og overtro blir foretrukket framfor terrestriske verdier, som individuell frihet, intellekt og religion. Ikke dermed sagt at terrestriske verdier er dårlige verdier i seg selv, men deres dominans gjør at de har godt av å kontrasteres og utlignes med de akvatiske – til en samlende amfibisk verdensanskuelse.

Antropomorfisme og antroposentrisme

Antropomorfismer og havmateriens agens

Bojers eventyr inneholder en stor grad av antropomorfe elementer, som på mange måter er klassiske for eventyrsjangeren. Havmenn krysses med andre dyr i havet, men kan også krysses med mennesker. Uansett mister de ikke sin evne til å tenke og oppføre seg som mennesker, og havmannssamfunnet er en forvrengt versjon av et menneskesamfunn, med skatter, eiendomsrett, arrangerte ekteskap og store fester. Dyrene i havet blir brukt som tjenestefolk og trekkdyr, men virker ikke å ha noen vesentlig rolle i samfunnet utover dette. Vi ser uansett en viss horisontalisering av menneskelige og dyriske egenskaper. Dyr som tjener havfolket finnes også i «Havmannens sønn». Her er det ikke snakk om dyr som snakker og oppfører seg som mennesker, men den skadde havhesten viser menneskene tillitt, og gutten, som tilhører havmanns-ordenen, kan kommunisere med havhesten på dens eget språk. Når kvinnen foretar et hamskifte, mister hun sin menneskelighet, og blir helt og fullt en skarv. Man kan imidlertid ane spor av noe menneskelig i det at skarven lengter tilbake til menneskelivet på holmen. I «Isak og Brønøpræsten» er den snakkende kveita eneste antydning til antropomorfisme av dyr. I og med at dette bare skjer i Isaks drøm, er heller ikke dette en direkte antropomorfisme.

En mer uventet erkjennelse i arbeidet med disse eventyrene, er hvordan materien, og da særlig havet, har en evne til å påvirke handlingsgangen i eventyrene. Havet blir gitt en egen vilje, og i samtlige av eventyrene har det en direkte innvirkning på fortellingen. I «Havmandsbryllupet» sørger det for bør til bryllupsgjestene, likeså gir det bør til bruderøverne og de som følger etter dem, mens det dramatisk kommenterer handlingsgangen med sitt avsluttende sukk over hvordan det hele endte til slutt. I «Havmannens sønn» bringer det gaver til holmen fra havmannens rike, og sender gavene tilbake når kvinnen er forlatt og alene på holmen. I så måte fungerer det som sendebud og bindeledd mellom to verdener. I «Isak og Brønøpræsten» hjelper det Isak å finne levningene av broren, samt å skape nok uro til å skremme presten og overbevise ham om at levningene må begraves i kristen jord.

Om eventyrene har ulik grad av direkte antropomorfismer, er det havmateriens agens som forener dem, og det er nettopp denne typen agens Jane Bennett ønsker å gjøre oss oppmerksomme på i *Vital materie*: materiens evne til å bryte inn i, påvirke og agere aktivt i det vi kaller samfunnet. Forsiktig antropomorfisering er et av midlene for å fremheve dette, og det sentrale stikkordet hos Bennett i forbindelse med antropomorfisme er *handlingsevne*,

«tanken om at menneskets handlingsevne har sine paralleller i det ikke-menneskelige» (Bennett, 2022, s. 22). Dette handler ikke om snakkende dyr, men at materien, som for eksempel havet, kan handle like planmessig (eller planløst) som mennesket selv. Forsiktighet i bruken av disse virkemidlene er også fremhevet hos Greg Garrard, når han fremhever *kritisk antropomorfisme*, som vil si «employing the language and concepts of human behaviour ‘carefully, consciously, empathetically, and biocentrically’» (Garrard, 2012, s. 157). Overdriver man virkemidlet, vil det vippe over i det Garrard kaller «disneyfication», som påklitrer dyrene og naturen menneskelige trekk, med begrenset evne til å forskyve eller redusere den antroposentriske grunnholdningen. Å tillegge dyr og materie menneskelige egenskaper vil i så måte kunne forsterke vår følelse av eierskap til verden, og hindre oss i å se dyrenes og materiens egenverdi.

Et mindre antroposentrisk verdensbilde?

Spørsmålet blir dermed hvorvidt en mer forsiktig form for antropomorfisme kan tjene til å redusere vårt antroposentriske verdensbilde, altså et verdensbilde hvor mennesket står som midtpunkt og formål, og har forrang over andre dyr og materie. Dette verdensbildet har vært særlig regjerende innen kristen og vestlig tankegang. På nytt vil jeg trekke fram dette sitatet av Søren Frank:

Hvis antropomorfisme forsterker antropocentrisme ved hybridisk at bekrefte menneskehedens guddomslignende magt og vores egen adskillelse fra de fenomener, vi giver stemme, virker den også i den modsatte retning, idet den skaber alliancer og intimiteter mellem os og ikkemenneskelige organismer og stof. (Frank, 2021, s. 97)

Analysene av eventyrene har vist at den forsiktige formen for antropomorfisme, som vises i at havet får agens og påvirker handlingen i eventyrene, fører til en større intimitet med havmaterien. Dette gjelder i hvert fall på *handlingsplanet*, hos karakterene i eventyrene. Hos Bojer er denne intimiteten til stede fra starten av. Hos Normann er den til stede i måten gutten forholder seg til havet på, mens kvinnen må ta et aktivt valg om å si fra seg sin menneskelighet før denne intimiteten gjør seg gjeldende. Hos Lie er det Isak som etter hvert allierer seg med havet, og dermed får snudd prestens skråsikre autoritet. Dette er ikke med på å forsterke noe eierskap til havet, det handler mer om å la havet ta eierskap til oss, la det ta kontrollen, for å åpne for hva slags perspektiver det kan bringe den narsissistiske oppfatningen av vår art som verdens herskere. Spørsmålet er om karakterenes erkjennelse av

dette på handlingsplanet kan overføres til vår egen erkjennelse og vår virkelighet. Bennett mener at en slik overføring er mulig, med antropomorfisme som hjelpemiddel:

I en vital materialisme kan et antropomorft element i persepsjonen avdekke en hel verden av korrespondanser og likheter – lyder og synsinntrykk som kaster ekko og bølger langt mer enn det som ville vært tilfellet hvis universet hadde en hierarkisk struktur. Vi ser kanskje først bare en verden i vårt bilde, men det som dukker opp siden er en hel sverm av «evnerike» og vitale materialiteter (det seende selvet inkludert). (Bennett, 2022, s. 184)

Her starter vi altså med et narsissistisk utgangspunkt, hvor vi ved hjelp av antropomorfisme ser en verden i «vårt bilde». Men det som skjer med virkelighetsoppfattelsen vår, er at vi utvider tanken om hva som er «oss selv», der verden rundt oss, med sine vitale materialiteter, blir en utvidelse av selvet.

I en sammenknyttet verden av vital materie kan det å skade en del av veven svært ofte bety å skade seg selv. En slik opplyst eller utvidet forståelse av egeninteressen er bra for mennesker. ... den forsøker å dyrke en utvidet definisjon av selvet og av interessen. (Bennett, 2022, s. 45)

Igjen blir vi påminnet at en økokritisk holdning også er en *delvis* antroposentrisk holdning – det er også av omsorg for vår egen art at vi er nødt til å bry oss om klodens framtid. At naturen til syvende og sist vil overleve menneskene har mange vært inne på: Johan Bojer, Jonas Lie og Rachel Carson, for å nevne noen navn fra denne oppgaven. Menneskelig aktivitet er en trussel for artsmangfoldet slik det er i dag, men «naturen» som sådan vil sannsynligvis ikke dø ut på grunn av menneskelig aktivitet.

Dermed melder spørsmålet seg: når vi argumenterer for et mindre antroposentrisk verdensbilde, argumenterer vi da i ytterste konsekvens for utryddelsen av vår egen art, siden den gjør så stor skade på økosystemene i verden? Kan vi slå oss til ro med at mange arter vil overleve menneskeheten, og skape nye bærekraftige økosystem uten oss? Jeg ønsker å holde fast ved at jeg argumenterer for et mindre antroposentrisk verdensbilde som et *forsvar* for vår egen art. Vår ytterliggående antroposentrisme har gått for langt i å nedvurdere andre arter og materie som artene er avhengige av. Det antroposentriske verdensbildet må justeres ned, men omsorgen for menneskearten bør fortsatt være en grunnleggende verdi.

Søren Frank er blant dem som advarer mot å tenke så stort, i historisk eller geografisk skala, at mennesket forsvinner fra perspektivet. Hvis større intimitet med materielle og ikke-menneskelige ting er veien å gå, må vi ikke glemme oss selv. De største truslene mot både

kloden og menneskeheten i dag er ikke antroposentrisme, men en individfokusert egosentrisme som innebærer en blindhet eller likegyldighet for omgivelsene, samt en stormaktspolitikk som rangerer kapital og ressurser høyere enn menneske og natur.

Her passer det å nevne to eksempler, hvor et kollektivt *forgetting of the sea* blir kontrastert av individuelle og storpolitiske områder hvor havet i høyeste grad er nærværende. Storpolitikken først: Containerskipene som gjør at havet er blitt fremmed og fjernt for folk flest, har en stor usynlig påvirkning på folks hverdag. De færreste tenker over hvor mye av det de bruker daglig av klær, mat og ting som er fraktet over verdenshavene. Men raketangrep på containerskip i Rødehavet har brakt dette lenger fram i bevisstheten vår. Til tross for tap av over 34 000 menneskeliv i Gaza, minst 12 000 av dem barn (Danbolt, 2024)⁸, er det disse angrepene på containerskipene som har brakt vestlige land inn i konflikten i Midtøsten. Dette viser betydningen disse skipene har på strukturnivå i samfunnet. Så på individnivå: Der vi i vestlige land kan lulle oss inn i sannheten om havet som et ufarlig sted for rekreasjon og forlystelse, er virkeligheten en ganske annen for mennesker på flukt fra sult, krig og nød. Overfylte fiskebåter med flyktninger og migranter krysser Middelhavet hver dag, og dødsfall er blitt så dagligdags at det knapt får en notis i avisene. Siden 2014 har over 25 000 mennesker mistet livet i Middelhavet (NRK, 2024)⁹. Slike eksempler viser at glemselen av havet, som ifølge Frank har vært gjeldende i økende grad siden andre verdenskrig, like gjerne kan omtales som fortregningen av havet. Det er vanskelig å forholde seg til sannheter som disse, og de fleste velger å ikke gjøre det.

⁸ <https://fn.no/nyheter/gaza-krisen-de-siste-tallene-og-fns-respons>

⁹ <https://www.nrk.no/nyheter/batflyktninger-i-middelhavet-1.11321852>

Litteratur og litteraturvitenskap for et geosentrisk paradigme

Sjel, vitalisme og vitenskap

I litteraturen brukes ofte ordet *besjeling* i forbindelse med antropomorfismer, underforstått at man gir ting sjel som i utgangspunktet ikke har det. Som nevnt i analysen av Jonas Lie, er begrepet «sjel», slik det blir brukt av presten i eventyret, noe som er med på å befeste den kristne, humanistiske, vestlig orienterte tanken om mennesket som forvalter av alt liv og materie. Men begrepet sjel kan også forstås på flere måter, om vi vender oss bort fra det antroposentriske. Dermed kan besjeling handle om noe annet enn å gi «menneskelige» egenskaper til dyr og ting. Snarere kan dyr, planter og ting ha en vitalitet eller livskraft i seg selv.

Bennett vier et kapittel i boken sin til kritisk vitalisme, som står i motsetning til sjelevitalismen. «Den hierarkiske Gud-menneske-natur-logikken som sjels-vitalismen impliserer, glir lett over i en politisk forestilling om et hierarki av sosiale klasser, til og med sivilisasjoner» (Bennett, 2022, s. 161). Bennett posisjonerer seg et sted mellom at ting kan ha en sjel eller en vilje, og at ting er rent maskinelle og beregnbare. I stedet for ordet sjel, benytter hun blant annet begrepet *enteleki*, som er en immateriell kraft som styrer livsprosessen til alt levende, hentet fra biologen Hans Driesch. Driesch var den første til å klonet et dyr, nærmere bestemt en kråkebolle. Hun berømmer hans bestrebelser for å holde seg vitenskapelig, samtidig som han anerkjenner at ting har en viss uberegnelighet. Men når nazistene i sin tid forsøkte å omfavne enteleki-begrepet ved å hevde at enkelte livsformer var mer vitale enn andre, protesterte han. Entelekien er den samme for alt levende, den er ikke en gang unik for mennesket, men en «immanent vitalitet som flyter gjennom alle levende legemer» (Bennett, 2022, s. 149). Det bokstavelig talt flytende ved begrepet gjør det dobbelt interessant i et amfibisk perspektiv.

Bennett drar en noe freidig, men tankevekkende, parallell mellom intimiteten med materien og Driesch' politiske holdninger:

Jeg er ikke sikker på akkurat hva det var med Drieschs versjon av vitalismen som ga opphav til den generøse politikken hans, men en god kandidat er det praktiske arbeidet i laboratoriet: hans taktile, gjentatte møter ansikt til ansikt med kråkeboller, sjøvann, svovelsyre og forskjellige instrumenter av glass og metall. En slik oppmerksomhet overfor den ikke-

menneskelige materien og dens krefter synes å være i stand til å vaske bort enhver forestilling om en forhåndsgitt eller fastlåst hierarkisk orden i naturen. (Bennett, 2022, s. 170)

Bennett synes å mene at forskning på (og med) materien kan skape en intimitet som i beste fall kan få politiske konsekvenser. Likevel står vi i en situasjon i dag der forskning og vitenskap blir ignorert til fordel for profitt og pengemakt.

Vår egen nasjon er i utgangspunktet i særklasse når det gjelder havforskning, noe som er naturlig med tanke på hvor store havområder vi har ansvaret for. Dette havområdet har imidlertid gitt oss store rikdommer, og gjort oss grådige på mer. Til tross for advarsler fra forskerne har norske politikere nå tillatt leting etter mineraler på havbunnen, med tanke på framtidig gruvedrift. En rapport fra havforskningsinstituttet er tydelig på at kunnskapen er for liten til at gruvedrift kan iverksettes (van der Meeren, 2021)¹⁰. Likevel vedtok Stortinget i januar 2024 tillatelse av leting og utvinning av mineraler på havbunnen. Lise Øvreås, som forsker på biologisk mangfold i havdypet, er blant dem som har problematisert hvordan politikerne ikke lytter til den forskningen som blir gjort. «Det sies at vi skal ha forskningsbaserte løsninger for politiske avgjørelser. Vi er veldig gode på havforskning i Norge. Likevel hører ikke politikere på oss» (Øvreås, L., sitert i Bjørnstad & Kjørstad, 2023)¹¹. Forskere og akademikere har kanskje et mer riktig kunnskapsgrunnlag, men det hjelper ikke når de ikke blir estimert.

Om Bennett har rett i sin noe spissformulerte betraktning, at Driesch ble en generøs person på grunn av hans omgang med materie på laboratoriet, hvordan skal vi så få en overføring av denne intimiteten til folk flest, de som velger politikerne, og politikerne selv? Jeg tror og håper at en mulighet finnes i litteraturen. En litterær oppmerksomhet overfor den ikke-menneskelige materien og dens krefter kan også bidra til å vaske bort forestillinger om en hierarkisk orden i naturen.

Animisme og den samiske fortellertradisjonen

Mange urfolk har levd i et harmonisk og gjensidig forhold til naturen, og har ikke tradisjon for å heve seg over den. Blant disse er den samiske tradisjonen. Det er sannsynlig at mytene i den muntlige fortellertradisjonen har vært med på å holde fast ved dette gjensidighetsforholdet.

¹⁰ <https://www.hi.no/hi/nyheter/2021/april/gruvedrift-pa-havbunnen-stor-mangel-pa-kunnskap-om-omradene>

¹¹ <https://www.forskning.no/havet-teknologi/gruvedrift-pa-havbunnen-pinlig-a-vaere-norsk-forsker/2278526>

Gjennom litteratur, fortrylling og affekt kan man løfte fram ideen om en annen type sjel, vitalitet eller livskraft, som ikke bare hører mennesket til, men som gjelder hele kloden vi bor på. Med dette følger erkjennelsen av at å skade naturen er å skade seg selv.

Den samiske tradisjonen har opprinnelig en animistisk forståelse av virkeligheten. Alt i naturen, både dyr, planter og materie, har en sjel. Den samiske eventyrtradisjonen hadde dessuten en sterk gjensidig påvirkning på den nordlige eventyrtradisjonen. I Just Quigstads samling av samiske sagn og eventyr finnes flere fortellinger om draugen, både av typen som vil begraves i kristen jord (nr. 215: Sjøliket vil begraves) og de som motsetter seg å bli tatt med på land og har funnet sin grav i havet (nr. 216: Sjøliket vil senkes i sjøen) (Quigstad, 2005, ss. 358-361). I et kulturhistorisk perspektiv ville det vært svært interessant å nærme seg disse samiske eventyrene med de amfibiske perspektivene som er introdusert i denne oppgaven. Quigstads eventyrsamling er imidlertid preget av at eventyrene skal gjøres tilgjengelig og forståelig for en kultur utenfor den samiske, og den er mer vitenskapelig enn litterær (Pollan, 2005, ss. 13-14). Dette poengterer Brita Pollan i forordet til 2005-utgaven. Både samlingen i seg selv og nedskrivningen av den er preget av at samisk i utgangspunktet ikke var noen skriftkultur. Jeg vil ikke underkjenne den muntlige tradisjonen, men i og med at jeg i denne oppgaven har fokus på det litterære skriftspråket, vil jeg i denne omgang holde meg til å fremheve den forestillingen som også finnes i samisk animismetradisjon, at sjelen kan finnes i alle ting, også i materielle steder. Det er sannsynlig at denne forestillingen kan ha hatt innflytelse på mine saltvannseventyr.

Jane Bennett er tydelig nok i sin oppfordring om å «midlertidig la seg infisere av forkastede naturfilosofier», og ta sjansen på «overtro, antropoanimisme, vitalisme, antropomorfisme og andre førmoderne holdninger» (Bennett, 2022, s. 53). *Midlertidig* er et vesentlig ord i dette sitatet, og det er nettopp dette vi gjør ved å hengi oss til eventyrtradisjonen, vi lar oss midlertidig infisere av overtro, animisme og antropomorfismer. Med dagens kunnskapsbaserte og vitenskapelige verdensanskuelse har vi ikke mulighet til å hengi oss til dette helt og fullt, men det kan likevel være en påminner om at ingen kunnskap eller vitenskap er endelig og avsluttet.

Etter å midlertidig ha latt oss infisere av eventyrets virkelighetsbilde, har vi tre valg: Det ene er å forkaste det. I så fall fylte det en funksjon som virkelighetsflukt, en pause fra en kjedelig, eller kanskje også skremmende, hverdag. Vi kan også velge å modifisere det, for å kunne bruke noe av det i en virkelighetstilpasset versjon, noe forflatet, men «brukbart» og «nyttig». Psykologiske og symbolske lesninger kan være eksempler på dette. En tredje mulighet er at vi kan la det forbli en bølge i vårt flytende virkelighetsbilde, blant andre bølger

som vil utjevne det eller forsterke det, avhengige av andre krefter i oppstillingen som virkeligheten vår utgjør. Jeg har en tro på at vi, ved å hengi oss til denne siste muligheten, vil få en større sensibilitet overfor den verden vi er en del av.

Et sideblikk til kunsteventyret som sjanger

Hva er det så med sjangeren kunsteventyr, som kan være med å fremheve denne typen sensibilitet? Det som skiller kunsteventyr fra annen fantastisk litteratur, er selvfølgelig den direkte inspirasjonen fra eventyrtradisjonen, både i motiver og i oppbygging. Havmannen er en mytisk figur som i nordisk sammenheng kan spores tilbake til norrøne skrifter, som blant annet marmælen omtalt i *Landnamabok* fra 1100-tallet (Westrheim, 1992, s. 41). Også flere skikkelser i gresk mytologi er havmenn og havfruer, og det finnes bronseskulpturer av kvinnefigurer med doble fiskehaler i Iran som er 3-4000 år gamle (Westrheim, 1992, s. 38). Draugen er av langt nyere dato, i hvert fall i form av et gjenferd av en druknet fisker. Denne forestillingen dukker opp i litteraturen først på slutten av 1700-tallet, men den var like fullt en svært sentral del av folketroen langs kysten utover 1800-tallet (Westrheim, 1992, s. 62).

Kunsteventyrene er imidlertid i hovedsak skrevet for et publikum som ikke lenger tror på disse skikkelsene fra folketroen. Som Omdal skriver i *Grenseerfaringer*: «Når folklore i form av sagn- og eventyrelementer blir brukt i litteraturen på slutten av 1800-tallet, skaper det gjerne en foruroligende virkning, og slik sett blir det veldig ulikt nasjonalromantikkens fortidslengsel» (Omdal, 2010, s. 106). Materialet brukes på en annen måte, og kan, som Omdal skriver, skape en «foruroligende virkning». Men det kan også skape andre typer affekter. I mine saltvannseventyr kan de eksempelvis skape skrekk («Isak og Brønøpræsten»), latter («Havmandsbryllupet») eller undring («Havmannens sønn»). Slike affekter vekkes fordi eventyrene på ulik måte avviker fra det vi kaller normalvirkeligheten. I *low fantasy* avviker de som uforklarlige elementer i en ellers gjenkjennbar virkelighet. Dette er tilfelle i «Isak og Brønøpræsten», og til dels i «Havmannens sønn». I *high fantasy* avviker de som en forvrengning av normalvirkeligheten. Dette er tilfelle i «Havmandsbryllupet».

En holdning vi ofte ser i etablert teori om fantastisk litteratur, blant annet hos Rosemary Jackson og til dels Åsfrid Svensen, er som nevnt at *high fantasy* blir sett på som virkelighetsflukt og eskapisme, mens *low fantasy* i større grad har et produktivt potensial. Enten ved å bryte ned og subversere bilder vi har av normalvirkeligheten, som Jackson fremhever, eller å også tegne et bilde av en alternativ og utopisk virkelighet, som Svensen trekker fram. I analysene av mine eventyr har jeg vist at begge former for fantasy, om den

foregår i normalvirkeligheten eller en alternativ virkelighet, kan ha noe produktivt ved seg. Dette produktive er ikke noe som er uttrykt i klartekst som en alternativ utopi, men noe som oppstår i kjølvannet av entropi.

Jacksons entropi-begrep har jeg dratt nytte av i analysen av alle tre eventyrene. Det er imidlertid påfallende hvor forskjellig entropien i de tre eventyrene arter seg. Hos Bojer er det snakk om en kaos-tilstand, en oppheving av strukturer og hierarkier, og en karnevalistisk omveltning av dualiteter som stygt/pent, høyt/lavt, menneske/dyr. Hos Normann ser vi det i en oppløsning av oppstillingen subjekt/objekt, som igjen fører til en språkløshet, en ytre grense for hva mennesket kan sette ord på. Hos Lie er entropien tydeligst til stede når Isak gir slipp på egenvilje og begjær og lar seg flyte dit naturkreftene og trollkreftene vil ha ham. Den fullstendige stillheten som følger, får etter hvert et produktivt resultat.

Der Åsfrid Svensen omtaler entropien som et slutt punkt, der alt begjær er sluknet, og alt er tomhet, viser disse analysene at en ny virkelighetsforståelse kan oppstå som følge av entropien. I alle tre fortellingene ser vi en nedjustering av mennesket som sentrum for begivenhetene, og en oppjustering av havmaterien. Menneskesamfunnet blir snudd om på i «Havmandsbryllupet», et menneske blir til en skarv og går ut av språket i «Havmannens sønn», mennesket mister sin autoritet og hierarkiet blir oppløst i «Isak og Brønøpræsten». Hva det produktive består i utover dette, kan imidlertid være vanskelig å sette ord på. Språket er med på å holde fast ved den normalvirkeligheten vi er en del av, og det er vanskelig å utfordre den innenfor språkets rammer. Jeg tror som sagt at produksjon av kunsteventyr i dag, som jeg tenker kan og bør være en levende sjanger, kan tematisere utfordringer rundt dyp tid og sakte vold på en enda mer eksplisitt måte enn disse eventyrene jeg har behandlet her.

På grunn av dette står nettopp *kunsteventyret* i en egen posisjon, da det i større grad enn folkeeventyret er bevisst på sin egen språklige utforming og sin egen posisjon som litteratur. Det skjønnlitterære språket er med på å problematisere, samt å forskyve grensene for, hva som kan uttrykkes språklig. Den språklige konstruksjonen som består av et handlende subjekt, handlingen selv, og et objekt handlingen blir utført på, kan oppløses, problematiseres og forvrennes. Det skjønnlitterære språket kan innlemme i det språklige det som kan skjernes, men ikke ses, det som er forvrengt, og ikke klart. For å holde fast på denne språklige ambivalensen må eventyret være skriftlig nedfelt. Slik kan andre måter å forstå virkeligheten på løftes fram, og bli gjenstand for refleksjon og diskusjon. Dette innebærer imidlertid ikke at det finnes én bestemt måte å forstå disse eventyrene på. Også innad i språket finnes et mangfold av aktanter som konkurrerer, bølger som slår over hverandre, og også her må vi tilstrebe en oppløsning av dualiteter og hierarkier og en fremheving av strømninger og flyt.

Skjønnlitteraturens og den muntlige historiefortellingens felles styrke er imidlertid at de kan løfte fram et *noe* som er hinsides språket, blant annet gjennom *affektene* disse fortellingene vekker. Gjennom affekter, som for eksempel latter, undring eller skrekk, har litteraturen en produktiv evne til å endre den språklige og ikke-språklige virkeligheten den selv er en del av, men også utfordrer av. Jeg gjentar Jane Bennetts utsagn om affektens betydning: «Det ville ikke vært noen grønn vending i økonomien, ingen omfordeling av rikdom, ingen utøvelse eller utvidelse av rettigheter uten menneskelige holdninger, sinnstilstander og kulturelle konstellasjoner som underbygger disse effektene» (Bennett, 2022, s. 14). Om Bennett har rett i dette, er litteraturens evne til å fortrylle og affektene av avgjørende betydning for menneskeheten og jordkloden. Vår evne til å la oss fortrylle er imidlertid noe vi må øve på. Vi kan lære av barna, vi kan lære av barnet i oss, og vi kan øve i litteraturen.

Akademisk språk og metode i utvikling

I denne oppgaven har jeg hatt et ønske om å løfte fram noen eventyr som kan endre hvordan vi tenker om havet, men også om mennesket. For å gjøre dette har jeg i analysene av eventyrene brukt metoder som løfter fram det ikke-menneskelige, gjennom materialitet og rytmer. Dette i tråd med Søren Franks forslag om en amfibisk litteraturvitenskap, som løfter frem det akvatiske og ikke-menneskelige i like stor grad som det terrestriske og menneskelige. I forlengelse av dette har jeg, inspirert av Jane Bennetts nymaterialisme, ønsket å løfte fram materiens vitalitet i alle mine analyser. Jeg er enig med Bennett i at dette er en vesentlig innsikt for en mer bevisst, langsiktig, fintfølede og forsiktig behandling av den veven som også mennesket er en del av.

Bennett fremhever som nevnt antropomorfisme som en måte å fremheve materiens vitalitet på, og jeg har derfor i alle analysene diskutert hvordan antropomorfisme blir brukt og hvilken virkning det har på vår forståelse av ikke-menneskelig liv og materie. Den andre metoden Bennett fremhever er å unngå, eller utsette, spørsmål om det menneskelige: «Å inntil videre utsette temaer som subjektivitet eller essensen i menneskets indre erfaring, eller spørsmålet om hva som egentlig skiller mennesket fra dyr, planter og ting» (Bennett, 2022, s. 219). I mine to første analyser har jeg dermed bevisst unngått å gå inn i psykologien, det følelsesstyrte og kroppslige, delvis fordi eventyret i seg selv ikke innbyr til det, noe som gjelder for «Havmandsbryllupet», delvis for å se hva slags perspektiver som kan oppstå i stedet for det, noe som er forsøkt i analysen av «Havmannens sønn». I analysen av «Isak og

Brønøpræsten», derimot, er spørsmålet rundt det menneskelige så sentralt at det føltes uunngåelig å ta stilling til det. Men ved å gå i dybden på det menneskelige, eller det mennesket tradisjonelt har ansett som «menneskelig», blir også det menneskelige brutt ned, forvrengt og dekonstruert. Dermed ble dette også en måte å fremheve materiens vitalitet på. Begrepet «sjel» avsløres som en rent språklig konstruksjon som er blitt brukt for å befeste menneskets plass i hierarkiet, men i neste instans kan det samme begrepet brukes for å oppløse dette hierarkiet.

Samtidig må det innrømmes at tanken om en sjel er premisset for hele eventyret. Hadde broren kun vært kroppslig materie, ville han ikke kunnet gå igjen, og det ville ikke vært noen historie. Dette viser at vi gjerne kan dekonstruere det som er utgangspunkt for vårt antroposentriske verdensbilde, men vi kan ikke unnsnippe det, akkurat som vi ikke kan unnsnippe språket i vår kritikk av språket, eller kritisere den virkeligheten vi selv er et produkt av. Denne oppgaven er full av paradokser, men framfor å overse dem eller glemme dem, har jeg med vilje fremhevet dem. Å anerkjenne paradokser er en del av det å løfte fram forvrengning framfor klarhet.

I analysen av «Havmannens sønn», beveget jeg meg i en litt uvant akademisk retning, etter inspirasjon fra Søren Franks rytmeanalyse. Jeg kjente en viss appell i Søren Franks utsagn om at «academics are also allowed to bring back the world into our writings» (Frank, 2022, s. 201). Selve rytmeanalysen ble skrevet i ett strekk, uten underoverskrifter og med en viss assosiativ stil, i håp om å gripe framfor å tolke. Rytmene i eventyret ble forsøkt løftet fram, også i måten jeg bygget opp analysen på. Dette også etter Franks oppfordring om å «work seriously with our own style and to challenge the traditional academic discourse as a discourse that interprets and analyzes only and nothing more» (Frank, 2022, s. 201). Om denne analysen endte opp med å skille seg vesentlig fra de andre analysene, er jeg imidlertid usikker på. Jeg tror uansett den løftet fram perspektiver og sammenhenger jeg ellers ikke ville ha sett. Og jeg er ikke enig med Søren Frank i at en slik tilnærming bringer med seg lite aha-opplevelser med sin deskriptive stil. Selv en deskriptiv stil kan bringe med seg perspektiver som ellers ikke ville blitt løftet fram, eller overhodet sett.

Her ønsker jeg å rette en digresjon mot Jane Bennetts akademiske stil. Jeg har noen ganger i løpet av arbeidet med denne oppgaven lurt på hva det er med Bennetts retorikk som gjør at jeg har viet meg i større grad til hennes teorier enn hva som var planen da jeg startet med oppgaven. Hun drar noen ganske freidige, spissformulerte og u-akademiske paralleller, for eksempel mellom Hans Driesch kontakt med dyr og materie på laboratoriet, og hans raushet med menneskeheten og avfeiring av nazistisk tankegods. Hun er imidlertid hele tiden

bevisst på sine egne paradokser og spissformuleringer, og hun kommenterer dem gjerne. Hennes øyeåpnende og omveltende perspektiver, framført med både humor og innsikt, men også ydmykhet, er en stil jeg finner inspirerende. Også formidling av vitenskap og filosofi kan, i de sammenhenger hvor de skal nå fram til et større publikum, bruke affekt som virkemiddel.

Dette betyr ikke at jeg underminerer verdien av et presist akademisk språk. Men det akademiske språket bør også være i utvikling, og her føler jeg Steve Mentz' deterritorialiserende begreper har vært en god veiviser i måten jeg har ordlagt meg på gjennom oppgaven. For ordens skyld gjentar jeg de jeg anser som mest sentrale for min oppgave her: I stedet for *felt* (field), kan vi bruke *strømning* (current). I stedet for *progresjon* (progress), kan vi bruke *flyt* (flow). I stedet *klarhet* (clarity), kan vi bruke *forvrengning* (distortion). Og begrepet *horisont* (horizon) kan utvides til å gjelde alle typer grenseoverganger hvor perspektiver og sannheter endrer seg, for eksempel mellom hav og land. Erkjennelsen av at sannheter er flytende, gjør selvfølgelig at akademiske og vitenskapelige diskurser kan miste tyngde og autoritet. Jeg mener imidlertid det motsatte. I en virkelighet hvor også vitenskapen taper mot økonomiske og storpolitiske interesser, hvor vitenskapelige utredninger blir ignorert eller manipulert, er det viktigere enn noen gang at forskere når fram med sin formidling på en forståelig og tydelig måte, men også med en undersøkende og ydmyk grunnholdning.

Konklusjon

I denne oppgaven har jeg tatt for meg tre norske kunsteventyr med havmotiv: Johan Bojers «Havmandsbryllupet» (1901), Regine Normanns «Havmannens sønn» (1925) og Jonas Lies «Isak og Brønøpræsten» (1891). Jeg har særlig sett på bruken av antropomorfisme i de tre eventyrene. Dette virkemidlet brukes mest eksplisitt i det eventyret som kan karakteriseres som *high fantasy*, nemlig Bojers «Havmandsbryllupet», som foregår i en sekundærvirkelighet tydelig atskilt fra vår virkelighet. I de eventyrene som delvis eller helt foregår i en virkelighet som likner vår egen, og som kan kategoriseres som *low fantasy*, er ikke antropomorfismene like fremtredende. Likevel er det én type antropomorfisme som finnes i alle tre eventyrene, og det er at havet selv har agens og påvirker handlingsgangen. Denne typen mer forsiktig og indirekte antropomorfisme bidrar til en større intimitet med havmaterien for karakterene i historien. På handlingsplanet bidrar det dermed til en mindre antroposentrisk tankegang.

Videre har jeg spurt om slike innsikter hos karakterene i eventyret kan overføres til en mindre antroposentrisk tankegang i det virkelige liv. Her ligger mye på hvordan vi som lesere og akademikere velger å forholde oss til eventyrene. Akademiske omtaler av både havlitteratur og fantastisk litteratur har hatt en tendens til å oversette det eventyrlige til noe virkelighetsnært, det akvatiske til noe terrestrisk. Dette er med på å temme denne typen litteratur, beholde det på trygg grunn, men også begrense etableringer av nye horisonter. Med perspektiver og metoder hentet fra Søren Franks forslag om en amfibisk litteraturvitenskap, er det imidlertid mulig å snu om på dette. Her kan man ta for seg livet og materien under havoverflaten så vel som på landjorden. Ved å betone mer enn bare det menneskelige perspektivet i disse eventyrene, kan man bli mer bevisst på at mennesket ikke er herskere eller overforvaltere av jordkloden, men at også vår art er avhengig av at liv og materie er i balanse og flyt.

Ved å lese kunsteventyr med denne innstillingen, kan mennesket oppnå en mindre antroposentrisk holdning til verden. Gjennom kunsteventyret som sjanger kan det usynlige gjøres synlig, det uhørlige hørbart, det utilgjengelige tilgjengelig. Den subline holdningen til havet som har regjert fra romantikken, eller hydrofasien, glemselen av havet, som har preget nyere tid, kan gjennom denne typen eventyr bli erstattet av en intimitet og allianse med havmaterien. Lenge var overfiske den største trusselen mot livet i havet. I dag er temperaturøkning, plastforsøpling og forsuring de største truslene. I tillegg er direkte inngrep på havbunnen i form av blant annet gruvedrift blitt aktualisert. Gjennom å fremme nærhet og

intimitet med havmaterien, kan også litteraturen og litteraturvitenskapen bidra til å gjøre det vanskeligere å utøve vold mot denne materien som er forutsetningen for alt liv.

Litteraturliste

- Andersen, P. T. (2012). *Norsk Litteraturhistorie, 2. utgave*. Universitetsforlaget.
- Artsdatabanken. (2021, November 24). *Vurdering av havhest Fulmarus glacialis (Linnaeus, 1761)*. Hentet fra Artsdatabanken:
<https://artsdatabanken.no/lister/rodlisteforarter/2021/31892>
- Bennett, J. (2022). *Vital materie*. Existenz forlag.
- Bjørkvik, E. (1976). Haltens vise. *Årbok for Fosen*, ss. 83-90.
- Bjørkvik, E. (1979). Haltens vise en gang til. *Årbok for Fosen*, ss. 105-108.
- Bjørnestad, A., & Kjørstad, E. (2023, november 29). *Gruvedrift på havbunnen: pinlig å være norsk forsker*. Hentet fra forskning.no: <https://www.forskning.no/havet-teknologi/gruvedrift-pa-havbunnen-pinlig-a-vaere-norsk-forsker/2278526>
- Bojer, J. (1901). *Gamle historier*. H. Aschehoug & co.
- Bojer, J. (2003). *Mennesker og landskap. 46 noveller, artikler og taler fra Bojersamlingen i Rissa bibliotek. Et utvalg ved Solfrid Rønning*. Rissa kommune, Rissa bibliotek.
- Carson, R. (1961). *Havet omkring oss*. Oslo: Tiden norsk forlag.
- Danbolt, I. (2024, april 30). *Gaza-krisen: De siste tallene og FNs respons*. Hentet 03.05.2024 fra FN-sambandet: <https://fn.no/nyheter/gaza-krisen-de-siste-tallene-og-fns-respons>
- Edwardsen, E. H. (2015). *Huldreland - sunkne øyer daget opp av havet - En studie i P. Chr. Asbjørnsens Skarvene fra Udrøst, et Eventyrsagn fra Nordlandene*. Asbjørnsenselskapet.
- Frank, S. (2021). Her regerer havet: Siri Jacobsens Havbrevene og en amfibisk litteraturvitenskap. *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift, årgang 24, nr 2-2021*, ss. 81-98.
- Frank, S. (2022). *A poetic history of the oceans - Literature and Maritime Modernity*. Boston: Brill.
- Garrard, G. (2012). *Ecocriticism, 2nd edition*. New York: Routledge.
- Hauge, I. (1970). *Jonas Lies diktning: tematikk og fortellekunst*. Gyldendal.
- Havforskningsinstituttet. (2020, juli 23). *Tema: Norske korallrev*. Hentet fra <https://www.hi.no/hi/temasider/hav-og-kyst/norske-korallrev>
- Havforskningsinstituttet. (2023a, august 11). *Tema: Klima i havet*. Hentet fra <https://www.hi.no/hi/temasider/hav-og-kyst/klimaet-i-havet>
- Havforskningsinstituttet. (2023b, juni 19). *Tema: Seismikk*. Hentet fra <https://www.hi.no/hi/temasider/hav-og-kyst/seismikk>
- Hommedal, S. (2021, februar 25). *Bruker ny metode for å spore utslipp av radioaktivitet fra olje- og gassnæringen*. Hentet fra Havforskningsinstituttet:

<https://www.hi.no/hi/nyheter/2021/februar/bruker-ny-metode-for-a-spore-utslipp-av-radioaktivitet-fra-olje-og-gassneringen>

- Jackson, R. (2003). *Fantasy: The Litterature of Subversion*. London: Routledge.
- Jakobsen, A. (2023, oktober 11). *Andre verdenskrig gjorde at vi for alvor oppdaget den naturlige lyden i havet*. Hentet fra Havforskningsinstituttet: <https://hi.no/hi/nyheter/2023/oktober/andre-verdenskrig-gjorde-at-vi-for-alvor-oppdaget-den-naturlige-lyden-i-havet>
- Lie, J. (1891). *Trold. En tylft eventyr*. København: Gyldendalske boghandels forlag.
- Mentz, S. (2020). *Ocean*. New York: Bloomsbury academic.
- Midbøe, H. (1966). *Dikteren og det primitive, bind 3: Jonas Lies mesterskap*. Gyldendal.
- Normann, R. (1925). *Eventyr*. Oslo: H. Aschehoug & co.
- Normann, R. (1927). *Nordlandsnatt*. Oslo: H. Aschehoug & co.
- Norsk institutt for naturforskning. (2023). *Overvåker plast i havhest i Nordsjøen*. Hentet fra NINA: <https://www.nina.no/Naturmangfold/Sj%C3%B8fugl/Sj%C3%B8fugl-og-plast>
- NRK. (2024). *Båtflyktninger i Middelhavet*. Hentet 03.05.2024 fra nrk.no: <https://www.nrk.no/nyheter/batflyktninger-i-middelhavet-1.11321852>
- Omdal, G. K. (2010). *Grenseerfaringer. Fantastisk litteratur i Norge og omegn*. Fagbokforlaget.
- Pollan, B. (2005). Forord. I J. Quigstad, *Samiske beretninger : i utvalg fra J.K. Qvigstads Samiske eventyr og sagn I-IV, 1927-1929* (ss. 13-38). Aschehoug.
- Quigstad, J. (2005). *Samiske beretninger : i utvalg fra J.K. Qvigstads Samiske eventyr og sagn I-IV, 1927-1929*. Aschehoug.
- Sejersted, J. M., Vassenden, E., & Hamm, C. (. (2015). *Nordsjøen i norsk litteratur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Solberg, O. (2017). *Inn i eventyret - Norsk og europeisk forteljekunst*. Cappellen Damm akademisk.
- Svensen, Å. (1983). Navnløs og havnløs elsk. *Naturmytiske fortellinger i Trold. I H. (. Bache-Wiig, Sinn og samfunn : fem artikler om Jonas Lies forfatterskap* (ss. 107-133). Gyldendal.
- Svensen, Å. (1991). *Orden og kaos. Virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur*. . H. Aschehoug & Co.
- Tymn, M. B., Zahorski, K. J., & Boyer, R. H. (1979). *Fantasy litterature: A core collection and reference guide*. New York: Bowker.
- van der Meeren, T. (2021, april 14). *Gruvedrift på havbunnen: Stor mangel på kunnskap om områdene*. Hentet fra Havforskningsinstituttet: <https://www.hi.no/hi/nyheter/2021/april/gruvedrift-pa-havbunnen-stor-mangel-pa-kunnskap-om-omradene>

Westrheim, S. (1992). Det er så mangt mellom himmel og jord. I T. (. Skoglund, *Draugen - hevneren fra havet* (ss. 38-67).

Willumsen, L. H. (1997). *Havmannens datter*. Aschehoug.

Willumsen, L. H. (2005a). *Regine Normann i hundre år*. Tromsø: Eureka forlag.

Willumsen, L. H. (2005b). *Regine Normanns forfatterskap: fortellemåte og tematikk*. Unipub forlag.

Aaslestad, P. (1992). Forord. I J. Lie, *Troll* (ss. 1-7). Gyldendal.

