



Universitetet
i Stavanger

DET HUMANISTISKE FAKULTET

MASTEROPPGAVE

Studieprogram: MLEMAS Master i nordisk og lesevitenskap	Høstsemesteret, 2018 Åpen
Forfatter: Eva Irene Hodnefjell (signatur forfatter)
Veileder: Finn Tveito	
Ingen vei utenom. Underliggjøring i Sigbjørn Mostues roman <i>Gravbøygen våkner</i>. No Way Around. Estrangement in Sigbjørn Mostue's Novel <i>Gravbøygen våkner</i>.	
Emneord: Underliggjøring Fantasy	Sidetall: 89 Stavanger, 15. november 2018

Sammendrag

Dette er en masteravhandling i nordisk og lesevitenskap, som tar i bruk et teoretisk rammeverk innenfor denne fagtradisjonen. Sentralt står den russiske litteraturteoretikeren Viktor B. Sjklovskijs begrep *underliggjøring* og romanen *Gravbøygen våkner* av Sigbjørn Mostue.

Avhandlingen spør:

- På hvilken måte bruker romanen *Gravbøygen våkner* underliggjørende grep i form, språk og innhold?
- Hva gjør underliggjøringen med nåtidsleserens mulighet for dypere innsikter?

Gjennom en narratologisk analyse av struktur, en språklig analyse og innholdsanalyse fundert i relevant teori, trekker avhandlingen fram en rekke eksempler på underliggjøring i romanen, og viser hvordan de virker sammen for å problematisere grunnleggende spørsmål ved tilværelsen og gi leseren mulighet for ny innsikt.

Gravbøygen våkner trekker linjer fra det mytiske til det moderne. Det som ved første øyekast bare ser ut som en spenningsbok med eventyrskikkelser, blir gjennom underliggjørende grep til en eksistensialistisk-filosofisk all-alder-roman.

«En krokete vei, en vei der foten akutt føler steinene under seg,
en vei som svinger tilbake til seg selv – dette er kunstens vei»

Viktor B. Sjklovskij

Forord

Takk til min veileder Finn Tveito for faglige samtaler og kloke råd. Takk til Ingeborg Marie Jensen og Gunvald Dversnes for gjennomlesing og gode innspill. Takk til øvrige medstudenter for et positivt faglig fellesskap. Takk til venner og familie for støtte og forståelse.

Stavanger, november 2018

Eva Irene Hodnefjell

INNHold

Ingen vei utenom.

Underliggjøring i Sigbjørn Mostues roman

Gravbøymen våkner.

Sammendrag	2
Forord.....	4
Kapittel 1: Innledning	7
Problemstilling.....	8
Beskrivelse av materialet.....	9
Bakgrunn for avhandlingen	10
Disposisjon og avgrensning	12
Kapittel 2: Teori	13
Hvordan forstår vi romanbegrepet?	13
Bakhtins dialogbegrep	14
Romanens intertekstualitet	15
Sjoklovskijs underliggjøring	16
Barne- og ungdomslitteratur.....	19
All-alder-litteratur	20
Fantastisk litteratur	22
Folkediktning, herunder folkeeventyr	28
Postmodernismen	30
Dataspill som kulturell sjanger	32
Kapittel 3: Metodisk tilnærming	35
Hermeneutisk metode	35
Intensjonalitet.....	36
Hvordan tolke litteratur?	37
Narratologi.....	38
Forståelse av språk.....	39
Egen framstilling	40
Kapittel 4: Analyse av <i>Gravbøymen våkner</i>	41
Narratologisk underliggjøring	41

Språklig underliggjøring	54
Språklig stil.....	54
Retoriske grep.....	54
Intertekstualitet	59
Underliggjørende innhold	63
Espens utvikling.....	63
Espens midsommernattsdrøm.....	66
Espen – en postmoderne Askeladd	69
Det overnaturliges indre logikk	73
Kampen mot Gravbøygen som dataspill.....	75
<i>Gravbøygen våkner</i> som litterær sjanger	77
Kapittel 5: Diskusjon	79
<i>Gravbøygen våkner</i> – en oppsummering.....	79
6.0 Konklusjon	84
7.0 Litteratur:	85

Ingen vei utenom.

Underliggjøring i Sigbjørn Mostues roman *Gravbøymen våkner.*

Kapittel 1: Innledning

Har vi skygger krenket dere,
er det lett å reparere:
Tro at dere sov – og at
alt var en visjon ved natt.
Tro at denne billedstrøm
bare var en flyktig drøm.
(Mostue 2005, s. 5)

Med et utdrag fra William Shakespeares *En midsommernattsdrøm* (Shakespeare 1996) innleder Sigbjørn Mostues roman *Gravbøymen våkner* (Mostue 2005), og gir på denne måten forvarsel om et overnaturlig motiv. Det stilles her spørsmål ved *hva som er virkelig*. Har vi virkelig drømt, eller har «skyggene» gitt oss illusjonen av å ha drømt noe som faktisk skjedde? Slike spørsmål kjenner vi blant annet fra filosofen Platon (427 f.Kr. -347 f.Kr.) i den greske antikken (Fossheim 2018). Platon forfektet et syn på en idéverden som den egentlige virkeligheten, blant annet forklart gjennom den kjente hulelignelsen: En mann blir løst fra lenkene han er bundet av og oppdager at han har tilbragt hele sitt liv i en hule. Han ser at det han trodde var virkeligheten, bare var skyggebilder av en mer egentlig virkelighet (Platon 1946, s. 307-308). Mer enn 2000 år senere finner vi gjenklanger av disse spørsmålene idet vi åpner en norsk roman. Spørsmålet om hva som er virkelig, er altså ett av de grunnleggende filosofiske spørsmål opp gjennom filosofihistorien, som også *Gravbøymen våkner* problematiserer.

I norsk barne- og ungdomslitteratur var Jostein Gaarder en av de som satte de store filosofiske gåtene på dagsorden, med blant annet romanen *Sofies verden* (Gaarder 1991). Dette skriver professor i barnelitteratur Åse Marie Ommundsen om i artikkelen *En verden i stadig forandring. Norsk barnelitteratur i det post-sekulære samfunn* (Ommundsen 2008). Ifølge Ommundsen innleder Gaarder et paradigmeskifte i litteraturen: en dreining fra det sekulære til det post-sekulære (Ommundsen 2008, s. 19). Kretsing rundt grunnleggende eksistensielle spørsmål er blitt en gjennomgående tematikk og er et typisk trekk ved store deler av den såkalte all-alder-litteraturen (Ommundsen 2008, s. 18). Forfattere som Jostein Gaarder, Harald Rosenløw-Eeg og Bjørn Sortland skriver romaner som dreier seg omkring eksistensielle spørsmål og antydninger til svar. Spesielt Jostein Gaarders romaner har hatt stor betydning for den filosoferende trenden vi kan se i dagens litteratur (Ommundsen 2008, s. 18). *Gravbøygen våkner* er en først og fremst en fantasyroman, men jeg vil gjennom denne avhandlingen vise hvordan den skriver seg inn i dette litterære landskapet.

Denne avhandlingen søker å finne ut hvordan litteratur kan tematisere grunnleggende spørsmål gjennom *underliggjøring*? Begrepet *underliggjøring* er først og fremst knyttet til den russiske litteraturteoretiker Viktor B. Sjklovskij, som blant annet lanserte begrepet i sin artikkel «Kunsten som grep» (*Iskusstvo kak primo*) i 1916 (Kittang m.fl. 1998). Sjklovskij er ett av de store navnene innen moderne litteraturteori. Hans teori har vært toneangivende for litteraturdiskursen i mer enn 100 år. Denne avhandlingen diskuterer en fantasyroman i lys av Sjklovskijs begrep.

Problemstilling

Avhandlingen søker å gå dypere inn i Sjklovskijs teori om underliggjøring. Jeg stiller spørsmål ved teoriens relevans for litteratur i vår tid, gjennom analysen av underliggjørende grep i Sigbjørn Mostues roman *Gravbøygen våkner*. På denne måten har jeg ønsket å finne svar på hvordan Sjklovskijs begrep er produktivt den dag i dag.

Problemstillingen er:

- På hvilken måte bruker romanen *Gravbøygen våkner* underliggjørende grep i struktur, språk og innhold?
- Hva gjør underliggjøringen med nåtidsleserens mulighet for dypere innsikter?

Beskrivelse av materialet

Gravbøygen våkner er første bok i trilogien *Alvetegnet*, som den norske forfatteren Sigbjørn Mostue debuterte med i 2005. Boken vant blant annet Arks barnebokpris det året den ble utgitt, en pris stemt fram av 11 000 skolebarn fra skoler over hele landet (Larsen, 2005). I bokomtaler står det at boken passer for barn og ungdom i alderen 10 til 15 år. I Arks omtale heter det at den er «Spennende også for ungdom og voksne!» (Ark, 2018).

Romanen handler om Espen, som ledes inn i en parallell virkelighet der omgivelsene er de samme som ellers, men hvor «trær, dyr og fugler kan snakke, og hvor nisser, alver, tusser og skrømt dukker opp» (Ark, 2018). Ett menneske må kjempe mot den fryktede Gravbøygen, som truer med å utrydde alvene, og Espen er den utvalgte.

Etter nevnte Shakespeare-sitat kommer en prolog som beskriver en ravn, hakkende på et sauebein, mens ei flue og en ørn betrakter den. Like før ørnen angriper raven, kommer det en svart tåke, stillheten blir brutt av en høy buldring, fjellgrunnen reiser seg, bukker seg, og raven blir «slukt av noe den aldri fikk vite hva var» (Mostue 2005, s. 9). Romanen presenterer videre en rammefortelling i første og siste kapittel, der vi møter hovedpersonen Espen på skolen og i skolegården. Jarl er skolens mobber, og lærer Karlsen er en som «vet om mye som foregår, men gjør ingenting med det» (Mostue 2005, s. 7). Noe av det som foregår, er mobbing av Eva. Espen er også en av mange som ser, men som unngår å gripe inn, for ikke å bli neste offer.

Espen bor i en ikke-navngitt by. I sommerferien besøker Espen slekten sin på en gård på landet, på et ikke-navngitt sted. Bymiljøet er ikke skildret spesielt i denne romanen. Derimot blir miljøet på landet beskrevet mer inngående, slektsgården og omgivelsene rundt denne er i fokus. På landet bor Espens besteforeldre, tante Eline og onkel Svein og Espens søskenbarn. Onkelen, som driver gården, har nylig begynt å hogge i Gammalskauen, en eldgammel skog like ved gården. Espen har alltid hatt et nært forhold til morfaren, Per, men i det siste har morfaren virket dement. Morfaren er rasende på sønnen sin som hogger i Gammalskauen, og han sier at nå kommer forferdelige ting til å skje. Morfaren tar stadig turer opp i Gammalskauen. Familien mener han går seg bort der, og at de må finne ham. En dag han har gått til skogs, springer Espen etter ham. Han går under noen store gamle graner, Aldergranene, der lynet slår ned, spjærer ett av trærne og åpenbarer en skinnende gullnøkkel inni trestammen. Idet han tar den, dukker morfaren opp og sier at han må gjemme nøkkelen. Morfaren forteller senere at nøkkelen er *tegnet*, og at Espen bare må vente til *de* kommer og finner ham. Om natten hører Espen stemmer

som leder ham til det gamle stabburet på gården. Der møter han nissen Nils. Ved hjelp av gullnøkkelen, som nissen kaller *Edelåpne*, kan han tre gjennom den magiske dråpen *Edeldråpe*, inn i en overnaturlig verden. Espen beveger seg fremdeles i de omgivelser han kjenner, men han kan i tillegg til alt det kjente, nå se overnaturlige skikkelser fra gammel norsk overtro, som tidligere har vært usynlige for ham. På denne måten blir også historien om sommerferien hos besteforeldrene, en rammefortelling for den overnaturlige fortellingen, der Espen må ut for å kjempe mot Gravbøygen.

Espen er i utgangspunktet beskrevet som en nokså ordinær gutt som spiller mye dataspill, og som ser fram til sommerferie på landet. Han har ingen ordentlige venner på sin egen alder. Han er ikke spesielt høy eller sterk. Han er heller ikke den mest skoleflinke. Det beskrives hvordan han unngår ubehagelige situasjoner og konflikter. Han foretrekker dataspill, der han synes det er «herlig [...] å forsvinne inn i en fantasiverden, skyte, slå, løse floker, komme seg gjennom ganger og rom mens fienden jaktet på ham. Espen kom seg alltid unna» (Mostue 2005, s. 14). Espens ufrivillige møter med stadig nye skikkelser som skal hjelpe ham videre mot Gravbøygen, driver historien framover. Han møter også farlige vesener som vil stoppe ham, og som han må vokte seg for. Men Espen er ikke en som er vant til å stå opp for å kjempe, derimot er han beskrevet som unnvikende. Vi leser blant annet at han er stolt av hvor flink han er til å unnsnippe farer i dataspillene han spiller. Han er hele tiden skeptisk og motvillig til oppdraget han har fått, og når han ser sitt snitt til å slippe unna, rømmer han tilbake til den ordinære verdenen og prøver å late som ingenting. Men han innhentes av de overnaturlige kreftene. Mobbeofferet Eva er den som til slutt får Espen til å gå tilbake for å møte Gravbøygen i kamp. Espen slåss og vinner, før han vender tilbake til den ordinære verdenen. Tilbake til rammefortellingen på skolen møter vi en forandret gutt. Espen har vokst, er blitt sterkere, og omsider er han i stand til å stå opp mot mobberen Jarl.

Bakgrunn for avhandlingen

Gravbøygen våkner inneholder en blanding av overtro og moderne virkelighetsoppfatning det kan være verdt å se nærmere på. Jeg ønsket å finne ut hva som skjer når man henter fram skikkelser fra gammel norsk folketro og plasserer dem i en moderne kontekst. Hvilken betydning får det for unge i dag at Gravbøygen våkner?

Som norsklærer i videregående skole opplever jeg svært varierende interesse for litteratur blant de unge. I denne avhandlingen har jeg derfor ønsket å undersøke hvordan barne- og

ungdomslitteraturen kan fenge et ungt publikum. Mye av det barn og unge leser i dag, faller innunder fantasy-sjangeren. I vår tid er det mange forfattere som skriver fantastisk litteratur, dette er ikke et nytt fenomen. Litteraturhistorien er full av fantastiske fortellinger, ikke minst i folkediktningen. Fantasilitteraturen sprenger grenser for de fenomenene vi tar for gitt, og kan på denne måten også få oss til å se vår egen tilværelse på en ny måte.

Jeg har, siden jeg tok årsstudiet i nordisk i 2004, og leste Viktor B. Sjklovskijs artikkel *Kunsten som grep* (Kittang m.fl. 1998), vært interessert i hans teori om underliggjøring. Det er min interesse for Sjklovskijs begrep, som satte meg på sporet av tema for denne avhandlingen. Det jeg ønsker å ta utgangspunkt i, er vår tids interesse for fantastisk litteratur i lys av i denne bestemte litterære teorien. Sjklovskij mente at skjønnlitterære forfattere måtte bruke *underliggjørende* grep, da gjerne i form av et språk som forvansket persepsjonen, for å få leseren til å se kjente fenomen på en ny måte. For mitt vedkommende ga Sjklovskijs teori meg en ny oppfatning og glede av både litteratur og kunst generelt, da man også kan overføre hans prinsipp til annen kunstforståelse.

I romanen jeg har valgt å studere, dukker det opp skikkelser dypt forankret i den gamle norske folketroen, men de betraktes med et moderne blikk. De vekkes på den måten til liv på en ny måte enn vi tidligere har sett dem i folkeeventyrene. For voksne lesere her til lands gir nok skikkelsen Gravbøygen assosiasjoner til *Bøygen* som vi kjenner fra Henrik Ibsens drama *Peer Gynt*. Bøygenskikkelsen finner vi imidlertid også i det kanskje mindre brukte folkeeventyret *Per Gynt* fra Asbjørnsen og Moes *Norske folke- og huldreeventyr* (Asbjørnsen og Moe, 1948, s. 116ff). Måten romanen henviser til andre fortellinger på, gjør at det er naturlig å inkludere *intertekstualitet* som en del av analysen.

Romanen er i hovedsak fortalt kronologisk, men presenterer også parallellhandlinger og flere lag av fortellinger, blant annet vist innledningsvis gjennom Mostues Shakespeare-sitat. Jeg er interessert i å undersøke hvordan struktur, språk og innhold virker sammen for å underbygge tematikken i romanen. Jeg ønsker å vurdere litteraturen i lys av den samtiden den er blitt til i, og hvordan den appellerer ulikt til ulike lesere. Hvordan og hvorfor skriver man om overnaturlige fenomen for dagens barn og unge? Hvem er Espen for den postmoderne leser? Etter mitt syn er underliggjøring relevant også i denne diskusjonen.

Disposisjon og avgrensning

I det følgende vil jeg ta for meg teori som er relevant for min undersøkelse av *Gravbøygen* våkner. Videre vil jeg diskutere metodiske utfordringer knyttet til undersøkelsen. I analysen skiller jeg mellom tre kategorier: struktur, språk og innhold, og studerer hvordan disse virkemidlene kan virke underliggjørende. Det er problematisk å holde de tre kategoriene atskilt, da de kontinuerlig griper inn i hverandre. Likevel vil de tre aspektene ha hovedfokus i hvert sitt kapittel i analysen. Først vil jeg gjøre en analyse av struktur ved hjelp av begrepsapparatet fra narratologien. Sjklovskij trekker fram en rekke narratologiske begrep, som videre er systematisert av senere teoretikere. Sjklovskij tok også for seg ulike språklige og retoriske grep som underliggjørende, som jeg tar utgangspunkt i for å studere romanens språk. Til slutt i analysen vil jeg ta for meg spesifikke trekk ved innholdssiden i denne romanen. Her er spesielt gamle eventyrskikkeler og motiv samt andre intertekstuelle referanser, verdt å studere nærmere.

Av hensyn til begrenset tid og omfang til rådighet, har jeg valgt meg ut én bok av Viktor Sjklovskij, *Theory of Prose (Shklovsky¹1998)* i tillegg til den norske utgaven av artikkelen *Kunsten som grep* (Kittang m.fl. 1998) som utgangspunkt for mitt analysearbeid.

¹ ¹ *Shklovsky* er den engelske skrivemåten av navnet. Denne versjonen brukes ved henvisning til den engelske utgaven av Sjklovskijs bok *Theory of Prose (Shklovsky 1998)*. Ved henvisning til den norske utgaven av artikkelen *Kunsten som grep*, brukes betegnelsen *Kittang m.fl.* (Kittang m.fl. 2016)

Kapittel 2: Teori

I dette kapitlet vil jeg redegjøre for teori relevant for min studie. Jeg definerer *Gravbøygen våkner* som en fantasyroman for barn og ungdom. Videre vil jeg derfor gå nærmere inn på distinksjonene roman, barne- og ungdomslitteratur og fantasy litteratur. Jeg benytter meg av et teoretisk rammeverk innenfor lesevitenskapen. Det første jeg vil gjøre rede for, er romansjangeren. Her vil jeg i stor grad basere meg på Mikhail Bakhtins dialogiske romanbegrep (Bakhtin 2003). Også Julia Kristevas redegjørelse for begrepet intertekstualitet (Kristeva 1967) er relevant for min analyse, i og med romanens utstrakte bruk av ulike tekster. For å plassere *Gravbøygen våkner* sjangermessig, ønsker jeg å gå nærmere inn på teori om barne- og ungdomslitteratur og forklare begrepet all-alder-litteratur, før jeg videre fordyper meg i fantasy-sjangeren. Underliggende for hele analysen er Sjklovskijs begrep *underliggjøring* (Kittang m.fl. 1998). Sjklovskijs teori trenger derfor et eget kapittel i teoridelen av avhandlingen.

Innholdsmessig spiller folkediktning og folketetro en sentral rolle i denne romanen, det er derfor vanskelig å komme utenom teori om folkediktning og eventyr i avhandlingen, her er Vladimir Propp en sentral skikkelse. Samtidig er det viktig å se denne bruken av folketetro og folkediktning i lys av vår tid, så kjennetegn ved postmodernismen får også sitt underkapittel her. Dataspill har også fått sitt eget underkapittel. Hovedpersonen i *Gravbøygen våkner* beskrives som en *gamer*, en som spiller mye dataspill. Dataspill er en viktig del av dagens ungdomskultur, det er derfor relevant her å ta for seg dataspill som kulturell sjanger. Tilsammen ønsker jeg gjennom dette kapitlet å øke forståelsen for den sammenhengen romanen *Gravbøygen våkner* står i.

Hvordan forstår vi romanbegrepet?

Romanen kan bli definert som en lengre fiktiv prosafortelling, en narrativ tekst, opprinnelig «en tekst skrevet på folkespråket» (Lothe m.fl. 1997, s. 218). Professor ved Universitetet i Oslo, Tone Selboe skriver i boken *Hva er en roman* (Selboe 2015, s. 17) at det er lettere å forklare hva en roman ikke er, enn hva den er. Hun viser til den amerikanske forfatteren Henry James, som sammenlignet romanen med et elastisk, uformelig monster, som kan ta inn nær sagt hva som helst (Selboe 2015, s. 15). Den er en sjanger som kan romme alle andre sjangrer. Litterære verk som har definert seg negativt i forhold til tidligere romaner, har likevel blitt inkludert i romansjangeren.

I løpet av 1800- og 1900-tallet har romanen utviklet seg til å bli den mest populære litterære sjangeren. Noen trekk som går igjen i romanen generelt, er blant annet at den forteller om fiktive personer og hendelser. At romanen er fiksjon, innebærer blant annet at den ikke kan falsifiseres slik en historisk fremstilling kan. Som fiksjon tar den utgangspunkt i, bygger på og viser til, leserens livserfaring i tid og rom. Romanen dramatiserer gjennom sin form det som kunne ha hendt, romanen kan på den måten representere en form for ubevisst historieskriving. Den fiktive romanhandlingen er plassert i tid og rom og blir formidlet gjennom en eller flere fortellere, som kan være i eller utenfor handlingen, men som alltid er en del av fiksjonen. Romanen har personer, hendelser og handling som til sammen danner et *plott*, som inngår i en bestemt sosial og historisk kontekst og etablerer en dynamisk handlingsutvikling (Selboe 2015, s. 218). Flere teoretikere har vurdert romanen som det greske eposets arvtaker som sjanger.

Utviklingen av romansjangeren har vært gjenstand for flere studier. Ian Watt har gjort et studie av romanens framvekst i England på 1700-tallet (Watt, 1957). Denne framveksten sammenfaller med utviklingen av markedsøkonomi og etableringen av en ny middelklasse i England på 1700-tallet. Denne nedskrevne eller trykte sjangeren åpnet for et mer upersonlig forhold til leseren, som i sin tur kunne oppleve romanlesningen som noe helt personlig. Den sekulariseringen og individualiseringen som endringene i samfunnet medførte, ga økt konflikt mellom individ, samfunn og natur. Romanen har vist seg velegnet til å undersøke og problematisere slike konflikter (Lothe m.fl. 1997, s. 220).

Bakhtins dialogbegrep

Den russiske filosof og litteraturviter Mikhail Bakhtin omtaler i artikkelen *Epos og roman* (Bakhtin 1941) romanen som en sjanger «frembragt av den nye verden», den er yngre enn skriften og boken, og dermed tilpasset de nye formene for stum persepsjon, dvs. lesning. Ifølge Bakhtin er romanen den mest fleksible av alle sjangrer, en sjanger i stadig endring og utvikling, den unndrar seg derfor definisjon. Ved at romanen kan ta opp i seg andre former, blir den for Bakhtin på en måte en ikke-sjanger (Lothe m.fl. 1997, s. 220).

Bakhtin hevder at romanen uttrykker en flerspråklig bevissthet. Han stiller den dialogiske romanen opp mot det monologiske epos. Én og samme romantekst kan presentere ulike stemmer, perspektiver og verdier. Språk oppstår ikke isolert i ett menneske, men i interaksjon mellom to eller flere mennesker. For Bakhtin er ikke ord nøytrale, men er overtatt fra andre. Det å tilegne seg språk, forutsetter dialog med tidligere språkbrukere. Denne forståelsen av

språk tar Bakhtin med seg inn i arbeidet med romanen og det litterære språket. I en dialogisk roman representerer fortelleren, eventuelt den implisitte forfatteren, én stemme blant flere, ikke en endelig autoritet i presentasjonen av den fiktive verden. Fortellerstemmen inngår i dialog med romanpersonenes stemmer. Også begrep som *flerstemmig* eller *polyfon* brukes om denne romansjangeren (Lothe m.fl. , s. 197). I forlengelsen av Bakhtins dialogiske forståelse av det litterære språket, er det naturlig å komme inn på begrepet *intertekstualitet*.

Romanens intertekstualitet

Intertekstualitet som begrep ble introdusert av den bulgarsk-franske forfatter og filosof Julia Kristeva i hennes artikkel «Bakhtin. Ordet, dialogen og romanen» (Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman) fra 1967 (Kristeva 1967). Hun redegjør her for Mikhail Bakhtins syn på «det litterære ord» som hun beskriver som en krysning av «tekstoverflater», en dialog mellom flere skrifter: «forfatterens, mottakerens [...], den samtidige eller fortidige kulturelle kontekst's». Kristeva forklarer hvordan ordet definerer seg både «a) horisontalt: ordet i teksten tilhører på én gang skriftens subjekt og mottakeren, og b) vertikalt: ordet i teksten er orientert mot det tidligere eller samtidige litterære korpus» (Kristeva 1967, s. 3). Likevel er ikke dette to adskilte akser, de faller sammen for å avsløre en overordnet kjensgjerning: ordet (teksten) er en krysning av ord (tekster), hvor man leser i det minste ett annet ord (tekst). Ifølge Kristeva var Bakhtin den første i litteraturteorien til å introdusere at «enhver tekst konstituerer sig som en mosaik af citater, enhver tekst er absorbering og transformering af en anden tekst. I stedet for begrepet intersubjektivitet fremtreder begrepet intertekstualitet, og det poetiske sprog lader sig læse som – i det mindste – dobbelt.» (Kristeva 1967, s. 3).

Sjklovskijs underliggjøring

Sjklovskijs teori om underliggjøring er ikke ny, men er noe av det tankegodset som står igjen etter de russiske formalistene fra tidlig 1900-tall. Formalistene var opptatt av å vitenskapeliggjøre litteraturstudier og la særlig vekt på det dikteriske språket. For Sjklovskij dreide det seg om kunstillitteraturens, det vil si skjønnlitteraturens evne til å gi leseren en ny opplevelse av dagligdagse fenomen. Sjklovskij mente, som tidligere nevnt, at skjønnlitterære forfattere måtte bruke bestemte grep for å få leseren til å se og oppdage verden på en underlig eller fremmed måte og avautomatisere dagligdagse fenomen og hendelser. Dette var, etter Sjklovskijs mening, kunstens hensikt; for å ”gi oss livsfølelsen tilbake”. Sjklovskij trakk linjer tilbake til Aristoteles. Han hevdet at, ifølge Aristoteles, måtte det dikteriske språket ha karakter av noe fremmed, noe forunderlig (Kittang m.fl. 2016, s. 26).

Etter Sjklovskijs syn er lett tilgjengelige billedlige representasjoner en økonomisering med de skapende kreftene, noe som egentlig ikke har med kunst å gjøre. Han kritiserte derfor et rådende syn på *kunst som tenkning i bilder*. Dette så Sjklovskij som det motsatte av diktning. Sjklovskij skriver at ifølge persepsjonens allmenne lover, vil vi se at handlinger blir automatiske når de er blitt en vane. Vanene hører hjemme innenfor det ubevisst-automatiske område. (Kittang m.fl. 2016, s. 17). Automatiseringsprosessen forklarer prosatalen, med sine ufullstendige setninger og halvveis uttalte ord. Det ideelle uttrykk for denne prosess er, ifølge Sjklovskij, algebraen, der ting er erstattet med symboler. «Den algebraiske tenkemåte gjør at vi oppfatter tingene om tall og rom, vi ser dem ikke, men vi kjenner dem igjen på deres første og beste kjennetegn. Tingene går liksom innpakket forbi oss, vi vet at de er der, utfra det rom de opptar, men vi ser bare deres overflate» (Kittang m.fl. 2016, s. 17-18). Ved algebraiseringen og tingenes automatisering oppnår vi maksimal økonomisering av persepsjonskreftene: tingene framtrer for oss enten bare ved ett av sine kjennetegn, eller de blir reproduisert som etter en formel, uten en gang å dukke opp i bevisstheten (Kittang m.fl. 2016, s. 18). Sjklovskij skriver:

Slik går livet tapt og blir til intet. Automatiseringen fortærer tingene, klær, møbler, kvinnen, angsten for krigen. Hvis hele det kompliserte liv hos mange mennesker forløper ubevisst, da er det som om dette liv aldri har eksistert. Men nettopp for å gi oss livsfølelsen tilbake, for at vi igjen skal føle tingene, for igjen å gjøre stenen til sten, eksisterer det som kalles kunst. Kunstens mål er å gi oss følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke bare en gjenkjennelse. Kunstens virkemiddel er «underliggjørelsens» virkemiddel og den vanskeliggjorte forms virkemiddel, som øker vanskeligheten og lengden av persepsjonsprosessen, for i kunsten er persepsjonsprosessen et mål i seg selv og må derfor forlenges (Kittang m.fl. 2016, s. 18).

For å illustrere, trekker Sjklovskij fram flere eksempler på underliggjøring i litteraturen, blant annet hos den russiske forfatteren L. Tolstoj. Sjklovskij skriver at underliggjøringens virkemiddel består hos L. Tolstoj i at han ikke nevner tingen ved navn, men beskriver den som om den sees for første gang, samtidig som han i beskrivelsen av tingen ikke bruker de vanlige betegnelser for dens deler, men bruker betegnelser fra tilsvarende deler hos andre ting (Kittang m.fl. 2016, s. 19).

Artikkelen *Kunsten som grep* er også første kapittel i Sjklovskijs bok *Theory of Prose* fra 1929 (Shklovsky 1998). I boken går Sjklovskij nærmere inn på de forskjellige underliggjørende grep skjønnlitterære forfattere bruker. Sjklovskij trekker fram eksempler fra russisk litteratur og fra andre kjente og mindre kjente litterære verk, inkludert verk som Sjklovskij selv omtaler som «a work of lesser quality» (Shklovsky 1998, s. 59). Mange av hans eksempler er fra russisk folkediktning. I denne engelske utgaven av Sjklovskijs verk (Shklovsky 1998) er en del sitater utelatt av oversetteren: «The terse citations demonstrate Shklovsky's wide acquaintance with folklore literature, but would mean little to the contemporary reader, and hence are omitted. The text resumes:]]» (Shklovsky 1998).

Blant annet støtter Sjklovskij seg til litterære definisjoner fra Aleksandr N. Veselovskij, russisk filolog og grunnlegger av den sammenlignende litteraturvitenskap i Russland (Børtnes 2009). Veselovskij definerer *motiv* som den enkleste narrative enhet. Med *plott*, mener han «et tema [theme], som de ulike motivsituasjonene har blitt vevet sammen til» (Shklovsky 1998). Sjklovskij diskuterer videre eksempler på underliggjørende bruk av ulike motiv og plott (Shklovsky 1998, s. 16). Motiv og plott er relevant å trekke fram i innholdsanalysen av *Gravbøygen våkner*. Sjklovskij foregriper også her Kristevas intertekstualitetsbegrep, når han skriver:

I would like to add the following rule: a work of art is perceived against a background of and by association with other works of art. The form of a work of art is determined by its relationship with other preexisting forms. (Shklovsky 1998, s. 20).

Sjklovskij ser slike henvisninger som underliggjørende grep. Gjennom sine eksempler viser han hvordan vår oppfattelse av et kunstverk er avhengig av om vi kjenner referansene til et annet verk det viser til.

I den strukturelle analysen er det interessant å bruke de strukturelle grep Sjklovskij trekker fram. Ironi og parodier er blant annet omtalt som strukturelle grep hos Sjklovskij (Shklovsky 1998, s. 59). Andre grep er repetisjon (med en spesiell form for rytme), tautologier, dvs. å bruke flere ord for å si det samme, ulike typer av parallellismer, forsinkelse av handling, episke repetisjoner, ritualer fra eventyr og legender, peripeti (Shklovsky 1998, s. 22). Uvanlige synsvinkler og endring i fortellerstemme er noen av de grep Sjklovskij redegjør for når han tar for seg underliggjøring hos Tolstoj. Ett av Sjklovskijs mest kjente eksempler er fra Tolstojs «Kholstomer», der verden betraktes fra en hests synsvinkel (Shklovsky 1998, s. 7). Også etter hestens død fortsetter beskrivelsene fra hestens synsvinkel, men fortellerstemmen ligger da, ifølge Sjklovskij, hos «forfatteren»² (Shklovsky 1998, s. 70-71).

Han går også inn på flere språklige aspekt som tas opp i den språklige delen av analysen. Sjklovskij har spesielt fokus på uvanlig bruk av ord og begrep, ordspill og talemåter, der man eksempelvis flytter ord fra sin vante kontekst, gir gamle ord nye tilnavn, skaper en semantisk forskyvning ved å sammenstille ord på nye måter, dermed fjerne ord fra sin respektive gruppe av konvensjonelle assosiasjoner. Ett grep er å fokusere på enkelte detaljer i et «bilde», og på den måten endre deres konvensjonelle proporsjoner (Shklovsky 1998, s. 62).

For å kunne analysere *Gravbøymen våkner* ut fra disse kategoriene, er det også nyttig å kunne plassere romanen i det litterære landskapet. Romanen beskrives av forlag og bokhandlere både som barnebok og ungdomsroman (Ark, 2005) og (Bokklubben), jeg vil derfor se nærmere på disse distinksjonene.

² I lys av nyere litteraturteori er bruken av begrepet «forfatter» problematisk her, men Sjklovskijs bok ble utgitt i 1929, og dermed lenge før blant annet Roland Barthes' essay «Forfatterens død» i 1967 (Barthes 1967).

Barne- og ungdomslitteratur

Barne- og ungdomslitteratur er litteratur laget for barn og ungdom, eller som blir brukt av barn og ungdom. Som sjanger er barneboken om lag 250 år gammel og faller sammen med opplysningstidens avgrensning av barndommen som en egen periode i et menneskes liv. Også tidligere hadde det vært litteratur som var egnet for høytlesning for barn, men det ble ikke betegnet som barnelitteratur (Lothe m.fl. 2007, s. 25). De to hovedtendensene innen barnelitteraturen har vært én tendens til oppdragende litteratur og én tendens til litteratur ment som underholdning. Men mye litteratur har likevel vært en kombinasjon av disse tendensene (Lothe m.fl. 2007, s. 26).

Lothe m.fl. presenterer ulike tendenser og sjangrer innenfor barne- og ungdomslitteraturen, som fabler og eventyr og folkediktning generelt, lærebøker, oppdragende, religiøse og moralske fortellinger. Senere har absurde barnebøker og nonsenslyrikk kommet som en reaksjon på tidligere oppdragende litteratur. Også billedbøker, hjemstavnsdiktning og ulik alderstilpasset litteratur. På 1700-tallet ble en del klassikere tilpasset større barn og ungdom, i nyere tid har det blitt skrevet mange spenningsbøker for barn og ungdom (Lothe m.fl. 2007, s. 26).

Kristin Ørjasæter skriver i sin bok, *Barne- og ungdomslitteratur. Møte med lesaren* (Ørjasæter 2018), om å «nærme seg barneleseren» (Ørjasæter 2018, s. 32). Hun skriver at man kan se litteratur som et kommunikasjonssystem der forfatteren vender seg til leseren gjennom en tekst. I litteratur for voksne er begge parter voksne. I barnelitteratur er forfatteren voksen og leseren barn. Dette kan gi den litterære kommunikasjonen en vertikal struktur, det gir den et påpekende eller oppdragende preg, noe som ofte hefter ved den tidlige barnelitteraturen (Ørjasæter 2018, s. 32). Når denne strukturen blir rettet opp, fungerer barnelitteraturen på samme måte som voksenlitteratur, som om aldersforskjellen ikke vedkommer den litterære kommunikasjonen (Ørjasæter 2018:32). Avstanden mellom voksen og barn kan bli erstattet av et barneperspektiv, som tar hensyn til at barn ikke har samme modenhet eller erfaring som voksne, men som likevel gir barneleseren en subjektiv funksjon i framstillinga. På denne måten kan barne- og ungdomslitteratur bli en performativ kunststart, leseren får gå fra å bare være tilskuer til å gå inn i fortellingen som deltaker sammen med hovedpersonen (Ørjasæter 2018, s. 32). Barneperspektivet ble utviklet i den litterære modernismen, fra cirka 1890-årene fantes det forfattere som utforsket hvordan man kunne framstille individuell subjektivitet litterært. Da ble barneperspektivet utviklet som fortellerteknisk grep (Ørjasæter 2018, s. 32).

Barneperspektivet betyr altså at en voksen fortellerstemme presenterer verden sett fra et barns synsvinkel. På denne måten blir kommunikasjonen mellom forfatter, tekst og leser opplevd som horisontal. En kan snakke om å være i «øyehøyde med hovedpersonen» (Ørjasæter 2018, s. 33). Leseren får på den måten anledning til å se og oppleve sammen med hovedpersonen (Ørjasæter 2018, s. 33). Gjennom konkret framstilte scener, fyller leseren ut, skaper sammenheng og gir liv til ordene på bakgrunn av sin egen erfaring og forestillingsevne. Leseren blir deltaker i konstruksjonen av fortellingen, som dermed blir en performativ tekst (Ørjasæter 2018, s. 37).

Framveksten av en egen ungdomslitteratur er knyttet til ungdomsopprøret på 1950- og 1960-tallet, som markerte ungdomstiden som noe særegent (Ørjasæter 2018, s. 74). Som sjanger er ungdomsromanen kjennetegnet av et ungdomsperspektiv på sin tid. På den ene siden kjent for nærgående portrett av identitetsarbeidet til ungdom og unge voksne, på den andre siden er ungdomsromanen kjent for å ta opp samfunnsutfordringer, og vise hvordan ungdomslivet blir påvirket av ytre omstendigheter. Mange ungdomsromaner, men ikke alle, benytter jeg-forteller. Det er også blitt vanlig å veksle mellom ulike perspektiv (Ørjasæter 2018, s. 76).

Gravbøygen våkner har fellestrekk med både barne- og ungdomslitteraturen, men det kan også argumenteres for å plassere den i kategorien all-alder-litteratur.

All-alder-litteratur

Ørjasæter skriver også om såkalt cross-over fiction eller all-alder-litteratur, der hun viser til den kanadiske barnelitteraturforskeren Sandra L. Beckett, som argumenterer for at litteratur til alle tider har blitt lest på tvers av aldersgrenser (Ørjasæter 2018, s. 37). Det finnes mange eksempler på amerikansk og europeisk litteratur som barn har interessert seg for, selv om den opprinnelig ble skrevet for voksne, og omvendt (Ørjasæter 2018, s. 37). Den australske litteraturforskeren Barbara Wall diskuterer ulike fortellerstemmer, eller dobbel adresse, i den tidlige, viktorianske barnelitteraturen. Stemmen i barnelitteraturen kan være rettet mot barn, men taler over hodet til barnet mens den retter seg mot en voksen leser, en dobbeltkommunikasjon (Ørjasæter 2018, s. 38). Det finnes imidlertid også annen litteratur som har to adressater, men uten at det går utover barnet om stemmen også snakker til den voksne leseren (Ørjasæter 2018, s. 38).

Forfatteren og dramatiker Jon Fosse var en av de første her til lands til offentlig å ta til orde for en sjanger som ikke bare var for barn, men som også kunne leses på flere plan også av voksne, i hans kronikk *All-alder-litteratur* i Dagbladet i 1997 (Fosse 1999). Fosse omtaler den

som en slags anti-barnelitteratur-barnelitteratur eller *all-alder-litteratur* (Fosse 1999, s. 150). Han stiller seg kritisk til den tradisjonelle alderstilpassede barnelitteraturen, der skrivingen skal ha vært styrt av kvantitative hensyn og tilpasning til bestemte mål- eller aldersgrupper. Allerede i begrepet barnelitteratur ligger det, ifølge Fosse, en fornektning av den estetiske autonomien som legitimerer den seriøse litteraturen. Skriver man spesifikt for barn, får teksten lett preg av en pedagogisk ovenfra-og-ned-holdning (Fosse 1999, s. 149).

Skal barnelitteraturen bli seriøs litteratur, må den så å seie oppheve seg selv som barnelitteratur og bli til litteratur. Det vil blant anna seie at den ikkje må vere skriven med vekt på tilpassinga til barn, men med vekt på den estetiske autonomien, og i så fall endrar barnelitteraturen karakter frå å vere skriven utelukkande for barn til å vere skriven også for barn, og dermed blir den til det ein i seinare tid har snakka om som all-alder-litteratur.» (Fosse 1999, s. 148-149).

Professor i nordisk litteraturvitenskap Harald Bache-Wiig skriver i sin artikkel *Den dobbelte stemmen i barnelitteraturen* (Bache-Wiig 1996) om såkalt *ambivalent* barnelitteratur, på svensk *allåldersbok*. (Bache-Wiig 1996, s. 183). Dette er litteratur som «gjør seg hørbar på ulike måter overfor to typer lesere», en slik barnebok impliserer både en barnlig og en voksen leser. Bache-Wiig viser til den israelske forskeren Sohar Shavit, som i sin bok *Poetic of Childrens Literature* (Shavit 1986), drøfter litteratur som appellerer til både voksne og barn. Hun hevder at en ambivalent appell oppnår teksten ved å spille på minst to typer litterære koder, én som er kjent og tradisjonell og en som er utradisjonell og overraskende. «Det er i brytningen mellom det tilvante og det nyskapende, ved forskyvning, omkastning og omfunksjonering av ulike elementer, at teksten oppnår sin dobbelte tale» (Bache-Wiig 1996, s. 183). Shavit bruker *Alice in Wonderland* av Lewis Carroll for å eksemplifisere, og hevder at: «Kjente former blir gjennomspilt «in a new key», med en parodisk og paradoksal virkning som voksne kan nyte. Men samtidig kan en mindre sofistikert leser velge bort det ukonvensjonelle, og finne en gjenkjennelsens glede i de kjente mønstre» (Bache-Wiig 1996, s. 183).

I forbindelse med denne typen litteratur er det fruktbart å trekke inn den tyske litteraturkritiker og språkforskeren Wolfgang Iser. Iser grunnla, sammen med Hans Robert Jauss, den tyske resepsjonestetikken. Resepsjonsteori er en litteraturteoretisk retning som legger vekt på hvordan litterære verk blir mottatt av leserne, og som dermed flytter hovedinteressen fra forfatter og verk til leserens medvirkning når det gjelder tekstens mening (Skei 2018).

Iser brukte begrepet *Leerstellen*, på norsk: *tomme rom*, for steder i den skjønnlitterære teksten hvor forfatteren ikke har skrevet hendelsen og meningen bokstavelig eller eksplisitt. Teksten er

dermed åpen for tolkning. Leseren må selv aktivt fylle ut de tomme rommene. I slike møter med teksten kan leseren skape mening og oppleve lesingen som meningsfull. Teksten kan øke leserens bevissthet gjennom de tomme rommene og stimulere til å konstruere mening som ellers ikke ville blitt skapt. Om leseren blir bevisst de tomme rommene, eller faktisk konstruerer ny mening, vil være avhengig av leserens aktivitet i lesingen (Iser 2000, s. 188, 194- 195). Gjennom tekstens tomme rom vil den aktive leseren få mulighet til å formulere det som ikke allerede er formulert: «Reading literature gives us the chance to formulate the unformulated» (Iser 2000, s. 188). For at lesningen av teksten skal kunne bidra til en endring i leserens forståelse, og en eventuelt økt bevissthet, kreves en aktiv og bevisst leser. De tomme plassene fylles ut av den enkelte leseres forskjellige oppfatninger og meninger. Voksen- og barneleseren vil derfor tolke en tekst ulikt.

Intertekstuelle referanser henvender seg gjerne til de leserne som gjenkjenner referansene, ofte vil dette gjelde erfarne voksenlesere. I all-alder-litteratur vil likevel ikke dette skulle gå på bekostning av den mer uerfarne barneleseren. Dersom barneleseren ikke er klar over at det er noe den ikke forstår, blir ikke leseropplevelsen forstyrret av at de ikke gjenkjenner referansene. Det kan likevel også være et poeng at barneleseren får en følelse eller en forståelse av at det er noe han ikke fullt ut forstår, noe jeg vil komme tilbake til i diskusjonen om romanen *Gravbøygen våkner*.

Fantastisk litteratur

Fantastisk litteratur er en samlebetegnelse for litteratur som på ulike måter bryter med konvensjonene om det vi vanligvis ser på som sannsynlig (Birkeland og Mjør 2012, s. 60), oftest gjennom fri anvendelse av mystiske, eventyraktige og overnaturlige elementer (Lothe m.fl. , s. 72). Herunder finner vi blant annet fabellitteratur, science fiction, eventyr, sagn, mytiske fortellinger og fantasy (Lothe m.fl.2007, s. 72).

Enkelte bruker begrepene fantasy og fantastisk litteratur om hverandre, men i Norge er det vanlig å anse fantasy som en undergruppe av fantastisk litteratur.

Ofte skiller man mellom 1) *High fantasy* og 2) *Low fantasy*. (Lothe m.fl. 2007, s. 72). High fantasy skildrer en oppdiktet verden, avsondret fra den ordinære verden. I denne oppdiktete verden er merkelige og overnaturlige fenomen og hendelser er mulige. Typisk high fantasy- verk, er eksempelvis J.R.R. Tolkiens *Ringenes herre* (Lothe m.fl. 2007, s. 72 og Tolkien 2003).

I *low fantasy* framstilles en velkjent verden som invaderes av mystiske eller overnaturlige vesener eller fenomener. Dette er for eksempel vanlig i skrekklitteratur (Lothe m.fl. 2007, s. 72). I *Gravbøymen våkner* kommer det overnaturlige inn i den realistiske verden i form av nisser som stikker kjepper i hjulene til folk (Mostue 2005, s. 17,18) og gjennom en magisk nøkkel (Mostue 2005, s. 32), romanen kan i så måte betegnes som en roman innen *low fantasy*-sjangeren. Tolkningen av romanen kan imidlertid problematisere dette. Dersom man gjennom romanen oppfatter at det overnaturlige gjennomsyrer og er en del av også den realistiske verdenen i det fiktive universet, kan romanen betegnes som *high fantasy*. Birkeland og Mjør skriver at fantasi og realisme finnes i så mange blandingsformer at det ofte vil være et tolknings spørsmål hvor en bestemt bok hører hjemme (Birkeland og Mjør 2012, s. 66).

Birkeland og Mjør trekker fram den *innholdsorienterte tradisjonen*, der vi finner fortellinger som innebærer forflytting til en fremmed verden, som er ulik den realistisk kjente verden (Birkeland og Mjør 2012, s. 60). Innenfor rammene av fortellingen blir det ikke satt spørsmålstegn ved om det som blir fortalt, er troverdig (Birkeland og Mjør 2012, s. 60).

I den andre boka i Narnia-serien av C.S. Lewis, *Løven, heksa og klesskapet* (1950, norsk utgave 1979), kommer hovedpersonene til fantasilandet Narnia gjennom et gammelt klesskap. I *Brødrene Løvehjerte* (1974) av Astrid Lindgren kommer brødrene Jonatan og Kavring til landet Nangijala når de dør. J.K. Rowling lar Harry Potter krysse grensen til en magisk verden ved å reise med tog fra King's Cross station i London til Galtvort høyere skole for hekseri og trolldom (Birkeland og Mjør 2012, s. 60-61). Den fremmede verden i disse fortellingene er laget over mønstre fra folkeeventyr og myter, men skiller seg fra eventyret gjennom insisteringen på en sekundær verden (Birkeland og Mjør 2012, s. 61). Fortellingen kobler den virkelige verden med den parallelle verden, og det som skjer i fantasilandet, gjør at personene i større grad takler problemene i den primære verden. Det gjelder Bastian i Michael Endes *Den uendelige historie* (1982), og det gjelder Harry Potter (Birkeland og Mjør 2012, s. 61). Begge pendler mellom to verdener, begge utvikler mot som gjør dem i stand til å overvinne både de onde kreftene som truer fantasilandet, og problemene de har i den virkelige verdenen (Birkeland og Mjør 2012, s. 61). I Skammar-serien til Lene Kaaberbøl går hele handlingen for seg i et magisk univers, forflytningen mangler. Fortellingen har på den måten en mer lukket konstruksjon. Det primære universet ligger utenfor tekstrammen, men eksisterer som referanseramme i leserens bevissthet (Birkeland og Mjør 2012, s. 61). Birkeland og Mjør beskriver den fantastiske fortellingen som en av de mest konvensjonsbundne og formerstyrte sjangrene i barnelitteraturen. Det interessante er hvordan forfatteren bruker og varierer formlene, som kan skape kunst og klisjéer

(Birkeland og Mjør 2012, s. 61). Formelinventaret er velbrukt. Intrigen er knyttet til oppdrag som skal løses, farlige reiser, vanskelige prøver, magiske hjelpemiddel og konfrontasjon og kamp mellom gode og onde krefter (Birkeland og Mjør 2012, s. 61). Formlene og konvensjonene får likevel tilsig fra andre teksttyper. Narnia-bøkene har klare referanser til Bibelen. Ringenes herre (1954-55) av J.R.R. Tolkien gir allusjoner til norrøne og keltiske myter. Bøkene om Harry Potter låner motiv fra kostskolesjangeren (Birkeland og Mjør 2012, s. 61).

Det utvalgte barnet er et motiv som er mye brukt i fantastiske fortellinger. Gjennom bruken av dette motivet knytter den fantastiske fortellingen seg til en romantisk tradisjon; barnet blir sett på som et vesen med kontakt til høyere makter, og det er nærmest et kall å ta på seg oppdraget. Ikke sjelden er helten i utgangspunktet liten og puslete (Birkeland og Mjør 2012, s. 62).

Den innholdsorienterte tradisjonen er formidler av historier med eksistensielle og etiske dilemmaer. En annen tradisjon er den språkorienterte tradisjonen bestemt av humoristisk og nonsenspreget lek med språket (Birkeland og Mjør 2012, s. 62). Nonsensfortellingene tematiserer forholdet mellom den realistiske og fantastiske verden. Dette er tekster som ikke fører vanlig logikk, men som skaper sin egen absurde verden. Tekstene spiller på det overraskende og uventa, både i språk og innhold. Et vanlig motiv er en verden stilt på hodet. Teksten benytter språklek og karnevalistiske trekk som kan gi humoristiske dialoger og uventede bilder. Den store internasjonale nonsensklassikeren er Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) (Birkeland og Mjør 2012, s. 62).

Gravbøyggen våkner hører i store trekk hjemme i den innholdsorienterte tradisjonen, men vi finner også innslag av trekk fra den språkorienterte tradisjonen, noe jeg vil komme tilbake til i den språklige delen av analysen.

I essaysamlingen *Litterære skygger. Norsk fantastisk litteratur* (Haugen 1998), har Torgeir Haugen skrevet essayet *Transcendens, løgn og galskap. Teoretiske og historiske betraktninger om fantastisk litteratur*. Haugen knytter her moderne fantastisk litteratur opp mot formalistenes begrep om fremmedgjøring³ (Haugen 1998, s. 7,29). I sin innledning til essaysamlingen skriver han at man skal være varsom når man snakker om fantastisk litteratur før opplysningstiden. Grunnen til dette er at virkeligheten tidligere i større eller mindre grad var magisk, det vil si tidsånden var preget av en annen virkelighetsforståelse: Det overnaturlige eksisterte og det

³ Jf. Sjklovskijs *underliggjøring*

overnaturlige er et av de sentrale parameterne i fantastisk litteratur. Dermed blir det vanskelig å skille mellom det som er fantastisk, utrolig, løgn og oppspinn, og det som er sant (Haugen 1998, s. 11). Det betyr ikke at det ikke har eksistert fantastisk litteratur tidligere, men at det overnaturlige ikke fungerer som demarkasjonskriterium alene. Teknikkene er de samme innenfor tekster som regnes for sanne og de som betraktes som skrøner, dermed krever det inngående kjennskap til periodens egen forståelsehorisont for å skille mellom de sanne overnaturlige og det usanne overnaturlige (Haugen 1998, s. 11).

Et annet aspekt er at litteraturen før opplysningstiden i liten grad var løsrevet fra kirken og styresmaktene eller kollektivet. En begynnende etablering av profesjonelle forfattere, kan først og fremst lokaliseres til 1700-tallet. I samme periode utgrenses det overnaturlige fra virkelighetsforståelsen. Opplysningstiden var preget av en tiltakende ateisme blant sentrale skikkelser i offentligheten. Mest utbredt var deismen, en oppfatning av at Gud har skapt verden, men at verden oppfører seg etter fysiske og rasjonelle lover. Gud står fortsatt som garanti for et meningsfylt univers, men den fysiske virkeligheten og forklaringene sekulariseres, en sekularisering som skyter ytterligere fart jo nærmere vi kommer vår tid (Haugen 1998, s. 12). Det man i litteraturvitenskapen forstår med fantastisk litteratur, oppstår i all hovedsak som motreaksjon til den tiltakende rasjonelle beskrivelsen av virkeligheten som etableres i opplysningstiden. Mye av den fantastiske litteraturen motsatte seg også klassisismens krav til måtehold, orden, sømmelighet og så videre. Ved å kretse rundt det unormale, tabuer, det grensesprengende, det ekstreme, det overnaturlige, det fremmedgjorte, har denne litteraturen lett kommet på kollisjonskurs med offentlighetens moral (Haugen 1998, s. 12). Den fantastiske litteraturen er også en type litteratur der folke- og elitekultur, masse- og finkultur smelter sammen. Den har derfor ikke alltid blitt like godt mottatt i de høykulturelle kretsene. Den fantastiske litteraturen som har vært i takt med samtidens syn på guddommelighet og moralitet eller har blitt sett på som morskap, har uten store problemer blitt innlemmet i den litterære kanonen. Dette gjelder spesielt deler av den romantiske litteraturen. Dette er litteratur som i all hovedsak er i tråd med holdningene innenfor litterær og vitenskapelig offentlighet. Fantastikk som billedlig uttrykk har vært akseptert (Haugen 1998, s. 12) Allegorisk litteratur som harmonerer med samtidens metafysikk har lettere blitt integrert i den litterære offentligheten. Mens litteratur som har hatt en avvikende gudsoppfattelse har hatt en tendens til å bli utstøtt. Mye av den fantastiske litteraturen har derfor havnet i skyggen i litteraturhistorien. Den har vært på kollisjonskurs med offentlighetens rasjonalitetsbegrep, og man har også manglet begreper og teorier til å gripe den (Haugen 1998, s. 13).

Torgeir Haugen viser til en av de mest sentrale teoretikerne innenfor fantastisk litteratur, eksbulgareren Tzvetan Todorov, som i sin studie *The Fantastic. A structural Approach to a Literary Genre* (1970), definerer det fantastiske slik:

Det fantastiske krever at tre forhold oppfylles. For det første må teksten tvinge leseren til å betrakte karakterenes verden som en verden med levende mennesker og til å nøle mellom en naturlig og en overnaturlig forklaring av de hendelsene som blir beskrevet. Derneft kan denne nølinga også erfares av en karakter (...) For det tredje må leseren innta en bestemt holdning i forhold til teksten: han vil forkaste allegoriske så vel som «poetiske» fortolkninger (...) Det første og det tredje (kravet) konstituerer faktisk sjangeren, det andre trenger ikke være oppfylt (Haugen 1998, s. 18).

Altså: I et imaginært univers finner en begivenhet sted som kan forklares både rasjonelt og overnaturlig. Den n lingen som oppstår hos leseren i konfrontasjonen mellom begivenheten og de to forklaringene, er det fantastiske. Det fantastiske er med andre ord en effekt som produseres i leserens m te med tekster med visse egenskaper (Haugen, s.20...). Det sentrale for Todorov er altså leserens n ling når han eller hun skal forstå en uhyggelig begivenhet. I den engelske oversettelsen brukes ordet *uncanny*, et ord som også brukes i oversettelsen av *unheimlich* fra den  sterriske psykoanalytiker Sigmund Freuds essay «Das Unheimliche». Ordet betyr ikke-hjemlig, og er forbundet med det skremmende: med redsel, gru, frykt og så videre (Haugen 1998, s. 20-21).

Haugen trekker fram underligg ring i sin redegjørelse om fantastisk litteratur, men han bruker da betegnelsen *fremmedg ring* (Haugen 1998, s. 29). Han omtaler begrepet utviklet av de russiske formalistene, som var opptatt av litteratur som et sett av kunstgrep (*prijom*), og ikke som en speiling av virkeligheten (Haugen 1998, s. 29). Derfor interesserte de seg særlig for litteratur som bevisst pekte på egne grep og brøt realismens *mimesis*. Formalistene vendte derfor blikket mot ikke-realistiske sjangre, som lyrikk, eventyr og pikareske «romaner» og ikke realistiske perioder, deriblant modernistisk litteratur. Fremmedg ring betegner litteratur som bryter realismens *mimesis*relasjon og fokuserer på litteratur som litteratur og kunst (Haugen 1998, s. 29). Det var for formalistene ikke om   gjøre   leve seg inn i et kunstverk gjennom gjenkjennelse og identifikasjon, men snarere at kunsten og litteraturen skulle gjøre noe fremmed. Litteraturen handler om litteratur, og den lyver. Det sentrale var   desautomatisere,   vanskeliggjøre persepsjonen, slik at virkeligheten kan tre fram i et nytt lys. Man kan si at poenget med fremmedg ringen, er   få oss til   se igjen, fjerne blindheten som preger oss i v rt

vanlige liv (Haugen 1998, s. 29). Et drama kunne avbrytes med sang eller skuespillerne kunne henvende seg direkte til publikum med appeller. Haugen viser til Sjklovskijs redegjørelse om Tolstojs *Målestokken* (1885). Fremmedgjøring er alt i litteratur som bryter med en transparent og mimetisk gjengivelse av virkeligheten. Det kan være metafiksjon, der fiksjonen kommenterer seg selv, at det tales fra et fremmed sted eller perspektiv, at synsvinkelen er uvanlig, at en histories kronologi brytes, at universet ikke er det som vi gjenkjenner i virkeligheten, at historie og plot ikke går opp, at karakterene ikke er hele figurer, men er flate eller spaltede eller representerer noe annet, at fiksjonen brytes, at vanlig kausalitet er opphevet, uvanlig språk eller en metafor kan brukes i bokstavelig betydning (Haugen 1998, s. 30). Begrepet fremmedgjøring er interessant i forbindelse med fantastisk litteratur, da denne bryter med realismen og vår vante oppfatning av verden. Dermed kan begrepet brukes til å fange opp moderne fantastisk litteratur (Haugen 1998, s. 30).

Heroisk fantasilitteratur er en ung sjanger, selv om mange elementer i sjangeren har en lang historie. Det mest kjente verket i denne sjangeren er tidligere nevnte *Ringenes herre* (Haugen 1998, s. 42-42, Tolkien 2003). Myter, eventyr, helte- og ridderdiktning fra store deler av verden har vært viktige inspirasjonskilder, i tillegg til litteratur fra antikken og middelalderen (Haugen 1998, s. 42). I denne typen fantasilitteratur er det vanlig at handlingen utspiller seg i en sekundærverden, det vil si en annen verden enn vår primærverden, og gjerne i en litt diffus fortid med middelalderpreg. Handlingen kan også veksle mellom vår verden og en parallellverden, slik som C. S. Lewis' Narnia-serie (Haugen 1998, s. 43). Denne typen litteratur kan utspille seg i fjern fortid, eller i framtida, slik som i Star Wars-filmene (1997-2018). Universets utforming er inspirert av blant annet myter og eventyr, og er sterkt preget av besjeling og personifikasjon. Vi møter levende skoger, dyr som kan snakke, og trollmenn (Haugen 1998, s. 43). Magi og overnaturlige krefter har reell status i disse universene, vi befinner oss derfor i det *mirakuløse*. Den narrative strukturen er påvirket av reisefortellingen og den pikareske «romanens» forviklingsmønster samt kriminalfortellingens spenningskurve. Plottet, der en oppgave som skal løses med diverse prøver underveis, er hentet fra eventyret. Det samme gjelder inndelingen av personene i hjelpere og motstandere.. Karakterene er «flate» og tegnet i svart-hvitt. I disse verkene dominerer kampen mellom det gode og det onde, og det er opp til hovedpersonen å redde universet fra å bli erobret av onde og ødeleggende krefter. Den heroiske fantasilitteraturen overtar i store trekk universet og etikken til den gotiske romanen (Haugen 43). Som lesere identifiserer vi oss med helten, og vi gjøres større og bedre enn vi er (Haugen 43).

Fantasysjangeren er en sjanger som tar opp i seg kjente fenomen og former, og spiller dem ut på nye måter, noe som i følge Sjklovskij gjør den grunnleggende underliggjørende (Shklovsky 1998, s. 20). *Gravbøyggen våkner* plasserer seg i dette fantasy-universet. Videre vil jeg gjøre rede for eventyrsjangeren, som er viktig å ha som bakteppe når *Gravbøyggen våkner* skal analyseres.

Folkediktning, herunder folkeeventyr

Gammel norsk folketro spiller en framtreddende rolle i *Gravbøyggen våkner* (Mostue 2005). Her møter moderne mennesker nisser, tusser og skrømt med sitt moderne blikk. For å få fram hva som er nytt, er det nødvendig å vite litt om det gamle, om hvor forestillingene kommer fra.

Folkediktning, herunder eventyr kan plasseres i en kategori med myter, bibelfortellinger, legender, sagn og fabler, som kulturbærende fortellinger eller fortellinger fra den muntlige kulturen. Dette skriver Tone Birkeland og Ingeborg Mjør skriver i boken *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar* (Birkeland og Mjør 2012, s. 35) Disse kulturbærende fortellingene har hatt stor påvirkningskraft gjennom historien. Metaforer vi bruker i dagligspråket stammer ofte herfra. Eventyrene står sterkt i kulturen. De er ikke religiøse fortellinger, men er preget av myter og religion i de samfunnene de tilhører (Birkeland og Mjør 2012, s. 36). Eventyrene er en del av det vil kaller folkeminne eller folkløse. De hører til en muntlig kulturtradisjon som på et tidspunkt blir omformet til skriftkultur (Birkeland og Mjør 2012, s. 37). Eventyret er formellitteratur med strenge krav til struktur, typegalleri og motiv (Birkeland og Mjør 2012, s. 36). Eventyrforskningen har i hovedsak vært opptatt av hvordan eventyrene er oppbygd, her er russeren Vladimir Propp sentral.

Vladimir Propp (1895-1970) var russisk folklorist og strukturalist. Han skrev boken *Morphology of the Folktale* (Propp 1928, eng. oversettelse 1958) om russiske undereventyr. Propp er også omtalt i boken *Inn i eventyret. Norsk og europeisk forteljekunst* (Solberg 2007) av Olav Solberg. Her vektlegger Solberg eventyrenes solide forankring i det virkelige livet, samtidig som de alltid sprenger grensene til det fantastiske og overnaturlige (Solberg 2007, s. 14). Innledninger av typen «det var en gang» gir et signal om at det som eventyret forteller, ikke nødvendigvis er sant. Det fantastiske gir rom for ønsker og drømmer, eventyret blir derfor en form for eksperimentell, utfordrende diktning (Solberg, s. 2007, s. 14).

Solberg skriver om Propps funksjonsanalyse, der Propp søker å finne handlingsstrukturen i eventyret, hvilke handlingsmotiv eller såkalte *funksjoner* eventyret er satt sammen av. Funksjonene er elementer vi finner igjen i alle eventyr (Solberg 2007, s. 14). Propp listet opp til sammen 31 funksjoner. Åpningssituasjonen hører, ifølge Propp, ikke med til handlingen, og er derfor ingen funksjon (Solberg 2007, s. 14). Andre forskere har laget forenklinger av Propps skjema. Blant annet har lingvisten Algirdas Greimas utarbeidet en aktantmodell for fortellingens grunnleggende struktur (Mæhlum, 2013). Birkeland og Mjør stiller i sin bok opp en forenklet liste, med en rekke på 11 funksjoner som kan passe for mange eventyr:

1. Mangel og/eller misgjerning (helten er fattig eller bryter et forbud)
2. Oppdrag
3. Reise
4. Kvalifiserende prøve
5. Helten tar imot magiske hjelpemiddel
6. Kamp (hovedprøve)
7. Seier
8. Mangel/misgjerning blir opphevet
9. Hjemkomst
10. Glorifiserende prøve
11. Bryllup

(Birkeland og Mjør 2012, s. 38)

Gravbøyggen våkner gir seg ikke ut for å være eventyr, og følger ikke formelstrukturen for eventyr slavisk. Likevel inneholder den flere likhetstrekk med denne eventyrstrukturen, noe jeg kommer inn på i analysen. Propp sier det finnes sju ulike hovedpersoner eller hovedroller i undereventyrene: fienden, giveren, hjelperen, prinsessen og faren hennes (en rolle), senderen, helten og den falske helten. Disse rollene har hver sine oppgaver i eventyret og gjør seg gjeldende i ulike faser og funksjoner (Solberg 2007, s. 30). Propps modell kan ifølge Solberg benyttes på alle slags litterære tekster, så lenge teksten inneholder et minimum av funksjoner. Ifølge Solberg gjelder dette Propps funksjon 8, «en skade eller mangel oppstår» og 19 «skaden eller mangelen blir gjort god igjen» (Solberg 2007, s. 32).

Eventyrene kan også leses som moralske fortellinger. De lærer menneskene å gjøre moralske valg gjennom fortelling og eksempler. Slik blir eventyret moralsk veiviser for mennesket (Birkeland og Mjør 2012, s. 42). Eventyrhelten møter andre med tillit og kvalifiserer seg

gjennom å hjelpe fattige og gamle, eksempelvis den gamle kjerringa med nesa i stubben (Birkeland og Mjør 2012, s. 42). Paralleller til denne tankegangen finner vi igjen i *Gravbøygen våkner*.

Postmodernismen

Innledningsvis stilte jeg spørsmål rundt Sjklovskijs teori om underliggjøring og om dens relevans i vår tid. For å kunne svare på det spørsmålet, vil jeg derfor gjøre rede for noen sider ved vår tid. Dette er et alt for stort spørsmål til å kunne gå i dybden på her, flere tidsånder lever da også side om side, likevel er det enkelte sider ved vår kultur som er relevant for forståelsen av romanen *Gravbøygen våkner*. Innledningsvis tok jeg opp noen spørsmål rundt det post-sekulære samfunn. Her vil jeg peke på noen trekk ved postmoderne filosofi og litteratur.

Postmodernisme kan brukes som betegnelse på kulturtilstanden i senmoderne vestlige samfunn (Lothe m.fl. 1999, s. 198). Betegnelsen knyttes gjerne til de franske sosiologene Jean Baudrillard og Jean-Francois Lyotard, som begge var opptatt av hvordan betingelsene for og legitimering av kunnskap forandrer seg i det postindustrielle samfunnet. Omfanget av informasjon har økt radikalt, og er samfunnets kanskje viktigste vare (Lothe m.fl. 1999, s. 199). De to hevdet blant annet at sirkulasjonen av tegn innenfor moderne samfunn inngår i så komplekse og uoversiktlige prosesser, at vilkårene for en helhetsforståelse av politiske, sosiale og estetiske uttrykk er blitt umulig (Lothe m.fl. 1999, s. 199). Postmodernismen er et oppgjør med ulike former for totalitetstenkning og med «de store fortellingene», fortellinger om blant annet vitenskapelig framskritt, humanisme, marxisme og liberalisme, fortellinger som har legitimert vitenskapene i moderniteten (Lothe m.fl. 1999, s. 199). Spesielt Lyotards verk *La condition postmoderne* fra 1979 gjorde begrepet mer allment kjent (Svendsen, 2017). Lyotard hevder at modernitetens idealer ikke lenger er fruktbare rettesnorer i samfunnsdebatten. Som kunstnerisk tendens kan postmodernismen forstås som et brudd med, eller som en videreføring av modernismen (Lothe m.fl. 1999, s. 199). Begrepet brukes ofte synonymt med poststrukturalisme eller dekonstruksjon. Det er imidlertid problematisk å gi en definisjon eller generell karakteristik av postmodernismen, siden en slik reduksjon til allmenne karakteristika i seg selv er et brudd med den postmoderne tenkningen (Svendsen, 2017).

En sentral stemme innen postmodernismen er den amerikanske arkitekt, landskapsarkitekt og arkitekturteoretiker Charles Alexander Jencks. I sin artikkel *The Post-Modern Agenda* (Jencks 1992) søker han å forklare og rydde opp i misforståelser rundt begrepet postmodernisme. Ifølge

Jencks ble betegnelsen brukt så tidlig som 1870-årene (Jencks 1992, s. 10), selv om det først ble satt i allmenn sirkulasjon i litteraturteorien i 1950-årene. I arkitekturen ble den sentral i 1960-årene, og vant deretter utbredelse innen blant annet billedkunst og musikk (Svendsen, 2018). Postmodernismen er uensartet, skiftende og anti-autoritær i sin natur (Jencks 1992, s. 15-19).

Postmoderne litteratur kjennetegnes av selvbevissthet, ironi, formeksperimenter og blanding av høyt og lavt. Den litterære modernismen var også kjennetegnet av formeksperimenter, men hadde også et mål om å oppnå erkjennelse. Den postmoderne litteraturen har ikke på samme måte dette målet om erkjennelse og forholder seg mer lekent til virkeligheten, sjanger og forfatterrollen (Skei, 2018). Fellestrekk ved såkalt postmoderne litteratur er blant annet metafiksjon. Det vil si litteratur som kommenterer seg selv og sin egen tilblivelse, ved hjelp av kommentarnivåer, ved innmontering av andre tekster, ved dramatisering av leserrollen. Slik representerer denne litteraturen også den selvopptatthet som er blitt fremhevet som et særtrekk ved den postmoderne tilstand. Postmoderne litteratur stiller spørsmål ved forholdet mellom tekst og virkelighet. Ironi og parodi er typiske trekk. Det er også markerte brudd i fortellingen slik at den stanser opp og kommenterer seg selv nettopp som fortelling. Skiftende fortellerstemmer, brå skift fra en beretning i 3. person til førstepersonberetning, kan også nevnes (Skei, 2018).

Postmoderne litteratur viser både gjennom det litterære formspråk og valg av temaer sterk vilje til å eksperimentere. Den stiller spørsmål ved forholdet mellom tekst og virkelighet, og forsøker å løse opp eller undergrave den autorale kontroll med teksten. Tomhet, fravær av stillhet er begreper som er blitt brukt om postmoderne litteratur, i den forstand at språktegnene ikke viser ut over seg selv, men bare til verksinterne fenomener og ikke til en virkelighet bakenfor. Denne litteraturen blander gjerne gammelt og nytt, komisk og seriøst, og går inn for å avdekke og synliggjøre de litterære «grepen» (Skei, 2018). Postmodernismens bruk av ironi er ifølge Jencks en anerkjennelse av fortiden og en frykt for klisjeene. Fordi man er klar over at «alt» har vært sagt og gjort før, tar man opp det gamle og bruker det med ironisk distanse, nettopp for å klare å uttrykke noe alvorlig. Denne selvbevisste holdningen er, ifølge Jencks, en naturlig konsekvens av den tiden vi lever i (Jencks 1992, s. 22).

Flere av de nevnte postmoderne trekkene er tydelig til stede også i *Gravbøygen våkner*. Det kan argumenteres for at vi lever i et mediasamfunn. Ungdomskulturen i dag er preget av sosiale

medier og dataspill. I 2005 da *Gravbøygen våkner* ble skrevet, var ikke sosiale medier noen relevant faktor⁴, men dataspill er en av stemmene i romanens polyfoni.

Dataspill som kulturell sjanger

Gravbøygen våkner inneholder noen åpenbare referanser til dataspill og en del mindre tydelige. For å forstå noe av dybden i disse referansene er det nødvendig å si noe om dataspill som kulturuttrykk. Jeg ser på dataspill som fiksjonsform ved å vise til Kendall L. Walton, amerikansk filosof og professor ved University of Michigan, og Jill Walker, australsk-norsk forsker og professor i digital kultur ved Universitetet i Bergen. Jeg har tatt utgangspunkt i Christian Daae Gruehagens hovedoppgave fra 2005, *Play it Again and Again: om fiksjon og retorikk i dataspill* (Gruehagen 2005).

Historisk sett er dataspillsjangeren en relativt ny sjanger, de første kjente dataspillene kom i slutten av 1950-tallet og begynnelsen av 1960-tallet (Grønli 2004). Dataspill anses ofte som del av de nye mediene, ofte assosiert med Internett, hypertekst og ulike digitale medier. Men hvis vi anser dataspill som en remediering av ikke-digitale spill, fremfor film og litteratur, må vi regne dataspill som en fortsettelse av en spillsjanger som har eksistert lenge, og som vi ikke kjenner opprinnelsen til (Gruehagen 2005, s. 15). Mange dataspill henter inspirasjon fra andre kulturelle uttrykk som film og litteratur. Dataspill har mulighet til å kombinere forskjellige medieformer i ett og samme spill. Spillene etablerer ofte den fiksjonelle verden med bakgrunnshistorier og filmatiske sekvenser. Tidlige dataspillforskere har ofte hentet sine metoder fra film- og litteraturvitenskap. Andre forskere har vært opptatt av å studere dataspillene i forlengelsen av den lange tradisjonen for ikke-digitale spill. (Gruehagen, 2005)

Dataspill har en begynnelse, en midte og en slutt, slik Aristoteles beskriver god diktekunst i sitt verk *Om diktekunsten* (Aristoteles 384-, s. 29). De kan minne om den kanskje mest grunnleggende narrative form, beskrevet i Vladimir Propps eventyranalyser, hvor helten må løse en rekke konflikter på vei mot sitt mål (Propp 1958). Denne grunnleggende oppbygningen finnes også i en rekke spill (Gruehagen 2005, s. 35).

Ifølge Gruehagen kan mange dataspill i første omgang, spesielt for en tilskuer, se ut som en narrativ fiksjonsform hvor en spillkarakter må overvinne forskjellige hindringer for å nå sitt

⁴ Facebook ble ikke lansert internasjonalt før 2006 (Enli og Aalen,2017).

mål til slutt (Gruehagen, 2005, s. 34). Videre innebærer de alltid en form for konflikt. Mange spill benytter seg også av en «quest»-struktur, der spilleren må løse oppdrag for å komme videre i spillet. Gjennom oppdragene dannes en lineær vei, som kan minne om en fortelling. Samtidig hevder Gruehagen at overdreven vektlegging av denne *fortellingen*, vil neglisjere spillerens innlevelse i spillets fiksjon *her og nå*. Spillerens motivasjon for å spille er ikke ønsket om å lage en ”fortelling”. Mange spill må betraktes mer som et nettverk, et dynamisk system som brukeren kan manipulere, og som under spilling potensielt innebærer et uendelig antall veier spilleren kan gå. Derfor kan spill i sin mest grunnleggende form betraktes som en type anti-narrativ: De narrative sjangere er en fastlagt, umanipulerbar sekvens av tegn, mens spill er et ikke-fastlagt, manipulerbart tegnsystem. Dette har implikasjoner for hvordan vi betrakter fiksjonen i spill (Gruehagen 2005, s. 35).

Å late som er et sentralt trekk ved fiksjonen. Vi *later som* vi trer inn i det fiksjonelle universet, avskåret fra den virkelige verden for en kort stund. Gruehagen viser til Kendall L. Waltons bok *Mimesis as Make-Believe* (Walton 1990). Walton hevder at de følelsene vi opplever i møte med en fiksjon ikke er reelle følelser, men fiksjonelle følelser. Ser vi en skrekkfilm på kino, kan pulsen øke, og vi kan bli kvalme og redde. Vi lar oss rive med av fiksjonen, noe Walton hevder vi mer eller mindre ubevisst *later som*. Vi er ikke reelt redde, men fiksjonelt redde.

Jill Walker Rettberg eksemplifiserer i sin doktoravhandling, *Fiction and Interaction. How clicking a mouse can make you part of a fictional world* (Walker⁵ 2003), denne innlevelsen med et barn som leker med sin far. Faren *later som* han er et monster og spretter opp bak en stol for å jage barnet. Barnet skriker og løper bort, men kommer straks tilbake for å bli skremt på ny. Barnet er ikke reelt redd, men fiksjonelt redd. Det er både virkelig og fiksjonelt at barnet løper; barnets handlinger blir en del av fiksjonen (Walker 2003, s. 32-33).

Waltons teorier er egnet til å beskrive spill og simuleringer fordi den ser brukeren som en aktiv, performativ del av fiksjonen. Fiksjon blir realisert ved hjelp av brukerens imaginasjonskraft og brukerens konkrete handlinger. I litteratur er leserens konkrete handlinger ikke en del av fiksjonen. Det å bla om en romanside er en virkelig handling, ikke en fiksjonell handling. I spill blir derimot våre virkelige handlinger en del av fiksjonen. Når du kjører bil i et dataspill, styrer du en bil i den fiksjonelle verden, samtidig som du trykker på virkelige knapper i den virkelige verden. Når brukeren vinner i et spill, er det ikke bare fiksjonelt at vedkommende vant spillet, men også virkelig. Noen dataspill konstruerer den fiksjonelle verdenen som et spill, og de blir

⁵ Forfatteren ser ut til å ha fått et nytt etternavn etter doktoravhandlingen i 2003, derav ulike etternavn i herværende tekst.

derfor et spill i virkeligheten så vel som i fiksjonen, men ofte er ikke den fiksjonelle verdenen fremstilt som et spill som må vinnes. Spill får en dobbel status som halvt-virkelig og halvt-fiksjonelt. Spilleren befinner seg i et grenseland mellom disse verdenene.

For at fiksjon skal være mulig, er det nødvendig med en primær (virkelig) verden, og en sekundær (fiksjonen). Spilleren inntar en rolle i begge disse verdenene, slik en skuespiller som spiller Hamlet både er Hamlet i fiksjonen, og samtidig en skuespiller på scenen. På samme måte blir det å løpe bort fra trestubber i den virkelige verden, en flukt fra farlige bjørner i en late-som-lek. Den fiksjonelle verden og den virkelige verden møtes i det som teoretikeren Thomas Pavel kaller en ontologisk fusjon («ontological fusion») mellom verdener (Pavel 1986, s. 138). Det er denne mellomposisjonen til brukeren av all fiksjon – mellom det virkelige og det fiksjonelle – som gjør fiksjon attraktivt (Gruehagen 2005, s. 46).

Kapittel 3: Metodisk tilnærming

I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for min metodiske tilnærming for denne avhandlingen, og reflektere over utfordringer knyttet til metode, kildeutvalg, tolkningsarbeid og analyse. Metodisk reliabilitet og validitet diskuteres også her.

Denne avhandlingen søker å finne svar på hvordan Mostue bruker underliggjørende grep i sin roman, og på hvilke måter dette kan påvirke den postmoderne leser. Da faller det naturlig å bruke en kvalitativ metode i mitt arbeid. Jeg vil ikke tallfeste eller undersøke omfang, men snarere søke mot en dypere forståelse av et tekstmateriale. Jeg har altså valgt å analysere romanen og sette meg inn i relevant teori for å nærme meg min problemstilling. Min fremgangsmåte innebærer fortolkning av tekst, noe som krever at jeg er oppmerksom på *hermeneutikkens* grunnleggende prinsipper og utfordringer.

Hermeneutisk metode

Hermeneutikk er tolkningslære eller tolkningsteori. I min lesning av både roman og teori, møter jeg tekst med min subjektive forståelseshorisont. Min lesning og tolkning av tekstene vil være avhengig av min *førforståelse* og *fordommer* for i det hele tatt å forstå det jeg leser. Samtidig vil det gjøre at jeg tolker innholdet i tekstene annerledes enn noen med en annen forståelseshorisont vil gjøre. I mitt analysearbeid og mine konklusjoner må jeg derfor ta høyde for at det finnes andre tolkninger. Et tilsvarende analysearbeid gjort av en annen person, vil kunne gi andre resultat. Dette kan gjøre denne typen metode mindre reliabel enn for eksempel en kvantitativ undersøkelse vil være. Jeg kan derfor ikke være for bastant i mine konklusjoner, eller generalisere for mye. Kvalitativ metode, herunder tolkning av tekst, er likevel nødvendig for å oppnå kunnskap av et annet *vesen* enn kvantitativ forskning vil kunne gi. Kvantitativ metode ville ikke kunne gi adekvate svar på problemstillingen i denne avhandlingen; for å oppnå validitet, må undersøkelsen være kvalitativ. Jeg er opptatt av å søke koherens innad i tekstene jeg leser, fundert i relevant teori, for dermed å tilstrebe reliabilitet i min forskning.

Sentralt i hermeneutikken står den hermeneutiske sirkel. Vi forstår delene i en tekst ut fra en helhetsmening, men helhetsforståelsen er avhengig av og blir modifisert av forståelsen av delene (Lothe m.fl. 1999, s. 97). Hermeneutikken har røtter tilbake i antikken, da man allerede her diskuterte regler for tolkning. Den moderne hermeneutikken har blant annet vært preget av

Wilhelm Dilthey, som hevdet at forståelse av «skriftlig fikserte livsytringer» (Lothe m.fl. 1999, s. 97) bare var mulig gjennom innlevelse i forfatterens personlighet og opplevelsesmønster, som er uttrykk for tidsånden (Lothe m.fl., s. 97).

Intensjonalitet

Gjennom litteraturforskningens historie har ulike skoler forfektet ulike syn på intensjonalitet i litteraturen. Tidligere tiders litteraturforskning har vært preget av den historisk-biografiske metode, der man i stor grad leter etter forfatteren bak verket. Den litterære teksten blir betraktet som ekspressive uttrykk for dikterens meninger og temperament (Lothe m.fl. 1999, s. 100-101). Den senere nykritikken kritiserte denne metoden. Nykritikerne så på det litterære verket som en autonom størrelse, og de advarte mot å avlede oppmerksomheten fra kunstverket, til for eksempel forfatteren. Nykritikken hevder at en forfatters hensikt med teksten er irrelevant for litteraturforskningen (Lothe m.fl. 1999, s. 101). Fokus på forfatter og forfatters intensjon kaller nykritikken "the intentional fallacy", den intensjonelle feilslutning. Vi kan ikke vite om en forfatter av et skjønnlitterært verk forteller «*sannheten*», selv om det kan se slik ut.

Nyere forskere har påpekt svakheter ved nykritikken. Den amerikanske litteraturforskeren Wayne C. Booth, skrev i 1961 boken *The Rhetoric of Fiction* (Booth 1961), der han lanserte begrepet «den impliserte forfatter» («the implied author»). Hos Booth er «den impliserte forfatter» det tekstinterne «bildet» en forfatter skaper av seg selv i et bestemt verk. Dette bildet er aldri verdinøytralt (Booth, 1961, s. 71). Booths hovedpoeng var at en forfatter ikke vil kunne klare å skjule seg selv og sine holdninger, selv om han prøver. Fortellinger er i seg selv en form for retorikk, der forfatteren argumenterer for sine holdninger, og dermed blir han synlig i teksten. Man kan tenke seg at tekster om forfatters biografi kan være til hjelp i tolkningsarbeid, men man kan likevel ikke legge for stor vekt på forfatterens biografi i tolkningen av et verk, for som Booth skriver:

A great work establishes the «sincerity» of its implied author, regardless of how grossly the man who created that author may belie in his other forms of conduct the values embodied in his work. For all we know, the only sincere moments of his life may have been lived as he wrote his novel (Booth, 1961, s. 75).

Vi kan altså ikke vite om den impliserte forfatter som manifesterer seg i det litterære verket, er identisk med den biografiske forfatteren. Likevel er det mulig å snakke om et verks intensjon, uten å legge vekt på forfatters biografi. Det er naturlig å tenke seg en viss menneskelig intensjon

eller vilje virkende i en tekst. Intensjonalitet er også et begrep det er nødvendig å problematisere i forbindelse med vurderingen av metodens validitet.

Hvordan tolke litteratur?

Det finnes et mangfold av tolkninger av et litterært verk. Ingen, ikke en gang forfatteren, sitter med den endelige fasiten. Det betyr ikke at enhver tolkning er gyldig. Man må se tekster og tekstdelene i forhold til hverandre. Ifølge den franske litteraturteoretikeren Paul Ricoeur, kan man ved å analysere tekstens struktur og retorikk, eller virkemidler, falsifisere noen tolkninger, og andre tolkninger kan dukke opp. Den avgjørende testen for å se om en tolkning er plausibel, er diskusjonen, der man ved hjelp av rasjonelle argumenter prøver ut sin tolkning. Her må man argumentere for og imot mulige tolkninger.

I all kommunikasjon finnes også muligheter for meningsforskyvning av budskap. I tekstene jeg leser, kan det ligge intensjoner, men det brukes et språk som uttrykker noe annet enn intendert meningsinnhold. Videre kan *jeg* i min lesning av verkene lese ordene som står skrevet, men legge et annet innhold i teksten enn den opprinnelige intensjonen bak ordene var. Dette grunnleggende problemet med all kommunikasjon, kan påvirke validiteten for min metode. Det kan være at min undersøkelse viser noe annet enn jeg har ment å vise, dersom min analyse er basert på tolkning av tekst, der jeg legger annet innhold i ordet enn det kunne være grunnlag for. Også i min framstilling av resultat, kan upresist språk og meningsforskyvning komme i veien for forståelse av intendert budskap fra meg eller mine kilder og i forholdet til leser.

Jeg har valgt å analysere *Gravbøynen våkners* struktur, språk og innhold. Videre vil jeg se nærmere på hvordan jeg vil gå fram i dette arbeidet. Først vil jeg se på hvordan jeg kan analysere romanens struktur ved hjelp av begrepsapparatet fra narratologien.

Narratologi

Narratologien er en retning innenfor strukturalismen, som i hovedsak er opptatt av narrativ eller fortellende litteratur (Claudi 2013, s. 80). Det er spesielt den franske litteraturteoretikeren Gérard Genette som har formet innholdet i narratologibegrepet (Claudi 2013, s. 80). For Genette er narratologien en gren innenfor den strukturalistiske tradisjonen som forsøker å kartlegge i størst mulig detalj hvilke fortelleteknikker som er anvendt i en narrativ tekst (Claudi 2013, s. 81). Han skiller mellom tre ulike aspekter ved en fortelling: 1) *fortellingen* i seg selv, som er nært beslektet med begrepet *plott*, 2) hendelsene det fortelles om, som utgjør *historien* og 3) fortelleakten, narrasjonen (Claudi 2013, s. 81). Genette skriver at analysen av narrative tekster for ham egentlig vil være en undersøkelse av forholdet mellom disse (Claudi 2013, s. 81).

Mads B. Claudis viser til Petter Aaslestads bok *Narratologi* (Aaslestad 1999) og gjengir Genettes kategorier som følger (Claudi 2013, s. 81-83): 1) Rekkefølge, om forholdet mellom begivenhetene i historien og framstillingen av disse i fortellingen. Uoverensstemmelser mellom historiens og fortellingens rekkefølge kaller han anakroni. Der fortellingen springer tilbake i tid, kaller han analepse. Det motsatte, der fortellingen gjør et sprang fram i historiens tid, kalles prolepse. 2) Hurtighet gjelder forholdet mellom tiden som passerer i historien, og plassen framstillingen opptar i fortellingen. Dette forholdet bestemmer fortellingens tempo. Høyest er tempoet i ellipsen, hvor et tidsrom i historien er utelatt fra fortellingen. Lavest tempo er det i pausen, hvor beretningen av historien avbrytes, for eksempel av en beskrivelse av en gjenstand eller person. Variasjoner mellom referat og scene skaper tekstens rytme. 3) Frekvens, betegner forholdet mellom antallet ganger en hendelse forekommer i historien, og antallet ganger den fortelles i fortellingen. 4) Fokalisering handler om perspektivet eller posisjonen som historien fortelles fra, dette er tett forbundet med synsvinkel. 5) Stemme dreier seg om hvem sin(e) stemme(r) vi hører i fortellingen, her skiller det mellom direkte og indirekte og fri indirekte gjengivelse. 6) Narrasjonens plassering er når selve beretningen finner sted i forhold til tidspunktet eller tidspunktene begivenhetene i historien utspiller seg på (Claudi 2013, s. 81-83).

En utfordring ved analyse av en roman, er at det i et fiktivt univers alltid vil ligge en rekke underforståtte aspekter, som leseren realiserer mer eller mindre automatisk (Aaslestad 1999, s. 31). Som lesere foretar vi en rekke konvensjonelle slutninger om og koplinger mellom tekstelementene, som ikke er direkte uttrykt i teksten. Teoretisk er det vanskelig å dra et nøyaktig skille mellom det som kan sies å være et manifest historienivå, og hva som er logiske

slutninger som bare må regnes som tilhørende kontekstnivået. Man må likevel ha klart for seg at historien på ethvert tidspunkt kan ta andre retninger enn dem man logisk impliserer. Det er ikke noe krav til litterære verk at de skal være logiske, heller ikke at de skal følge sin egen logikk. Det finnes fortellinger som bygger opp forestillinger om så godt som fullstendig alogiske univers, og fortellinger som bryter med de logiske sammenhenger de selv har bygget opp (Aaslestad 1999, s. 31-32). Dette er et aspekt jeg er klar over når jeg beskriver tekstmaterialet. På grunn av tid- og plassbegrensning, er jeg likevel nødt til å begrense meg i diskusjonen om disse logiske slutningene og koplingene.

Forståelse av språk

Sjklovskij hadde en oppfatning av at skjønnlitterære forfattere må bruke et eget underliggjørende språk. Han skriver i artikkelen *Kunsten som grep* om et språk som har karakter av noe fremmed eller noe forunderlig (Kittang 2003):

Når vi undersøker det dikteriske språks fonetikk og ordforråd, ordstillingens karakter og de semantiske konstruksjoner som er dannet av dette språks ord, så finner vi alltid ett og det samme kjennetegn for det kunstneriske: det kunstneriske er skapt med den hensikt å befri persepsjonen fra automatismen, og det er kunstskaperens mål at vi skal se dette kunstneriske, som derfor «kunstig» er skapt slik at persepsjonen av det blir oppholdt og derved når den høyeste grad av intensitet og varighet, hvorved tingen ikke oppfattes som en avgrenset gjenstand, men som et kontinuum, om en kan si det slik. Det «dikteriske språk» oppfyller disse betingelser. Ifølge Aristoteles må det dikteriske språk ha karakter av noe fremmed, noe forunderlig (Kittang 2003, s. 26).

I den språklige analysen av *Gravbøymen våkner* er det, i tillegg til å gjøre rede for språkbruken generelt, fruktbart å studere romanens retorikk, bruken av retoriske figurer og troper, for å se hvilken funksjon disse har for forståelsen og opplevelsen av romanen. For å studere dette vil jeg bruke benytte meg av begrepsapparatet fra stilistikken og gjøre en språklig-stilistisk analyse (Jørgensen 1995). Spesielt bruken av troper (på ordnivå) og figurer (som vedrører ordstilling) er fruktbart å studere i denne sammenheng (Jørgensen 1995, s. 67). Gerard Genette skriver om figurer: «Retorikken er eit system av figurar.» og «Ein figur er eit avvik i forhold til vanlig bruk, men slike avvik høyrer likevel til i vanleg bruk; slik er retorikkens paradoks.» (Kittang m.fl. 2003, s. 167). Et avvik fra vanlig språkbruk er i tråd med Sjklovskijs underliggjøring. Både innenfor narratologiske analysen og den språklig-stilistiske analysen vil jeg trekke fram de begreper som er relevante for forståelsen av romanen *Gravbøymen våkner* (Mostue 2005).

Egen framstilling

Språk er ikke nøytralt. Også min skriftlige framstilling vil være farget av min forforståelse og min fortolkning. Jeg kan velge ord som underbygger min tolkning. Dette kan være viktig og riktig, for å vise gyldigheten av min argumentasjon. Man kan imidlertid tenke seg et annet ordvalg som ikke ville vise det samme like tydelig. Likevel er disse kommunikasjonsutfordringene noe vi alltid står overfor, og som vi i et gitt språklig fellesskap må gå ut fra at vi i alle ledd jobber for å minimere eller uansett er bevisst på. I min avhandling er relevant kildeutvalg, grundig lesning av kildematerialet, kildekritikk samt presist språk, de beste midlene for å oppnå størst mulig validitet. I og med at mitt analysemateriale er begrenset til én roman, må jeg også være varsom med å generalisere mer enn jeg har belegg for. Jeg kan ikke konkludere for mye utover mitt eget materiale, men ved hjelp av relevant teori som eventuelt underbygger mine konklusjoner, har jeg likevel mulighet for å trekke linjer videre utover fra det ene verket. Her handler det også om å bestrebe seg mot størst mulig validitet. Jeg har valgt kilder ut fra et oppriktig ønske om å svare på problemstillingen min på best mulig måte. Likevel må jeg være klar over at mitt utvalg av kilder styres av min forforståelse, av antakelsene jeg allerede har om hvilke kilder jeg trenger i dette arbeidet. Jeg har derfor prøvd å favne bredt i innhenting av kildemateriale som omhandler det jeg skriver om, for deretter å snevre inn utvalget.

Kapittel 4: Analyse av *Gravbøygen våkner*

I dette kapittelet vil Sjklovskijs underliggjøringsbegrep stå helt sentralt. Jeg vil undersøke hvordan *Gravbøygen våkners* narratologiske underliggjøring framkommer, før jeg videre vil ta for meg ulike språklige og innholdsmessige sider ved verket som lar seg knytte opp mot underliggjøringsbegrepet.

Narratologisk underliggjøring

Romanhandlingen er gjennom kapitteleverskrifter som «Ferien starter» (Kapittel 1, Mostue 2005, s. 11) og «Sankthansnatt» (kapittel 12, Mostue 2005, s. 149) tidfestet til sommer, men sier ikke noe klart om årstall. Romanen er imidlertid utgitt i 2005, og som leser får man inntrykk av at historien utspiller seg i eller omkring romanens samtid, i og med et moderne språk og referanser til hovedpersonens dataspilling. Ifølge Julia Kristevas redegjørelse for Bakhtins teorier beskriver hun «det litterære ord» som en «krysning av tekstovertaler» (Kristeva 1967, s. 3) Dataspill fungerer her som en intertekstuell referanse som i dialog med romanhandlingen kontekstualiserer romanen.

Størsteparten av historien om Espen strekker seg fra kapittel 1, når skoleklokka ringer etter siste skoledag før sommerferien, og til Espen har fullført oppdraget sitt St. Hansaften i kapittel 20. Hvor mange dager det er imellom er ikke tydelig angitt, men det dreier seg trolig om noen ganske få dager. Siste kapittel i romanen er ikke nummerert, men har tittelen Epilog, der vi møter Espen og Eva tilbake på skolen første skoledag etter sommerferien.

Prologen, som skildrer raven som hakker på et sauebein, og der leseren også for første gang introduseres for *Gravbøygen*, er ikke presist sted- eller tidfestet. Prologen kan se ut som en akroni (Aaslestad 1999, s. 52). Den tilhører ikke selve fortellesituasjonen, har ingen klare tidsreferanser. Den står for seg selv og danner et eget nivå i fortellestrukturen. Et «motorbrøl» mot slutten av epilogen plasserer imidlertid hendelsen i moderne tid. Motorbrølet kan leseren tolke som lyden av hogstmaskinen til Espens onkel, som hogger i Gammalskauen. Prologen kan dermed tidfestes rundt nåtid, og geografisk knyttes den til området i nærheten av Espens onkels gård. Prologen gir inntrykk av en slags universell tematikk, den får preg av å være en slags allegori eller lignelse. Med den mer konkrete avslutningen i form av motorbrølet, plasserer den likevel romanhandlingen inn i en større sammenheng av natur - og overnatur.

Fra og med første kapittel følger leseren hovedpersonen Espen gjennom fortellingen. Første kapittel starter *in medias res*, idet skoleklokka ringer ut etter siste time. Deretter følger et kort referat, der det fortelles at Espen, i motsetning til de andre, tar seg god tid og går sist ut av klasserommet, for å unngå knuffingen og brøytingen ved døra (Mostue 2005, s. 11). Framstillingen av hovedhandlingen i romanen er i hovedsak kronologisk, men kronologien brytes av en rekke anakronier. Leseren får ofte en kort innføring i en situasjon, en scene eller en beskrivelse av Espens reaksjon, følelse eller sanseopplevelse. Denne etterfølges så av en analepse (Aaslestad 1999, s. 37) et tilbakeblikk som gir økt forståelse for nåtidssituasjonen. Mobbescenen i første kapittel brytes opp ved en analepse der Espen ser tilbake på tidligere situasjoner med mobberen Jarl, med den tidligere kameraten Morten og med Eva. Alternativt kan man se dette avbruddet som flere analepser som avløser hverandre eller springer ut fra hverandre, men det er vanskelig å sette nøyaktige skiller mellom dem. Tilbakeblikkene forteller mye om forholdet mellom dem, og hvordan det har utviklet seg til å bli slik det foreligger i nå-situasjonen. Også flere analepser viser Espens tilbakeblikk på tidligere opplevelser med morfar. Disse forteller om et trygt og godt forhold mellom Espen og morfaren. Espen ser på morfar som sin eneste egentlige venn; «Det var ikke helt sant at Espen ikke hadde noen venner. Han hadde morfar. Så langt tilbake Espen kunne huske, hadde det vært noe spesielt mellom dem» (Mostue 2005, s. 25). Tilbakeblikkene på morfaren forteller om en respektert mann, sterk, kunnskapsrik og humoristisk. Dette bildet står i kontrast til den demente gamle mannen morfaren beskrives som i nåsituasjonen, som må passes på av familien sin. Espen ser likevel glimt av den mannen han en gang var. Det ligger en underliggjørende effekt her i et ikke-forutinntatt blikk på en tilsynelatende dement mann. I stedet for å kalle bestefaren dement, får leseren servert observasjoner og tilbakeblikk på morfaren, der ikke alle peker i samme retning. Espen avfeier ikke uten videre det morfaren sier som tull, men inntar en åpen holdning. Det er lett å gjøre det motsatte i møte med eldre mennesker. Espen gir imidlertid morfaren en sjanse. I lys av nåsituasjonen kan disse analepsene med situasjonsbeskrivelser med morfaren tilsammen oppfattes som en forberedelse av Espen for det oppdraget han nå står overfor.

Analepsene gir oss et mye større tidsperspektiv på historien i romanen. Espen ser «så langt tilbake han kunne huske» (Mostue 2005, s. 25). Det nevnes også en episode med morfaren da Espen var fire år, der han er sikker på at morfaren skal ha sagt: «Du er ikke aleine, Espen, husk det» (Mostue 2005, s. 26). I den parallelle virkeligheten, i ett av kapitlene om Eva, blir hun fortalt alvenes (også kalt lysalvene) historie fra «uminnelige tider, lenger tilbake enn noen alv kan huske» (Mostue 2005, s. 204-207). Alvekongen *Oberinn* forteller om da svartalvene, også omtalt som dvergene, kom til alvenes trakter og det brøt ut krig mellom svartalver og lysalver.

Her får leseren kjennskap til historien om Gravbøygen samt hvorfor og hvordan han må bekjempes. Det vises til Alvarinn, den viseste av alle lysalver, som kunne «se i tider som ennå ikke var kommet» (Mostue 2005, s. 204), og som skapte selveste Bergabitt, «lysalvsverdet, som biter på alt, selv stein – og dermed også Gravbøygen» (Mostue 2005, s. 205). Gjennom anakroniene (Aaslestad 1999, s. 37) får fortellingen dermed nærmest et mytisk preg, der historiens tid strekker seg fra «uminnelige tider» (Mostue 2005, s. 204) til «tider som ennå ikke var kommet» (Mostue 2005, s. 204).

Gjennom de overnaturlige vesenene får leseren presentert nye blikk på virkeligheten (Kittang m.fl. 2003, s. 19). Alvene formidler også kunnskap om framtiden, i form av profetiliknende sanger eller dikt, som fungerer som en slags prolepser. Alvene formidler en skjebnetro: «Dette er vår skog [...] I den er vi skapt, og med den skal vi forgå. Det er alvenes skjebne.» (Mostue 2005, s. 207). Likevel kan det se ut som om det finnes veier utenom mange av «spådommene». Profetier og skjebnetro er i seg selv fremmed for prosalesere i vår tid, og er derfor befridd fra automatismen (Shklovsky 2003, s. 26). Noen fungerer mer som befalinger eller trusler *i et gitt fall*, som når Espen vil svikte oppdraget sitt: «Går du gjennom, går du ulykken i møte. Sykdom og vondsinn blir livets svøpe for dem som alvene forrår. Bare vinter, ingen vår» (Mostue 2005, s. 128). Denne spådommen ser imidlertid ut til å brytes, når han senere kommer tilbake for å fullføre oppdraget. Problematiseringen omkring disse profetiliknende strofene, vanskeliggjør forståelsen av disse. Også Espen foregriper framtidige hendelser, der han forestiller seg hvordan det blir å fortelle om sommerens hendelser på skolen og hva som vil skje etter møtet med Gravbøygen.

Anakroniene gjør også noe med hastigheten eller hurtigheten i fortellingen. I den nevnte mobbescenen fungerer de som en pause, der historiens tid nærmest stopper opp eller blir tilnærmet null, mens det i fortellingen gis rom for flere tilbakeblikk (Aaslestad 1999, s. 61), før mobbescenen omsider fullføres. En slik pause i handlingen, der leseren må vente for å se hvordan det går, kan øke spenningen og gjøre leseren utålmodig. Shklovskij kaller det «uthalingstaktikk» (Shklovsky 2003, s. 43). Her blir likevel tilbakeblikkene vesentlige for forståelsen, og det dannes ny spenning med inngangen til analepsen: «Det hadde tatt lang tid før Espen skjønnte hvorfor Jarl var så ondskapsfull mot Eva» (Mostue 2005, s. 12), deretter kommer nye analepser som gjør at leseren må vente på å få svar på også dette.

Det fortelles at Espen og Eva kjenner hverandre på grunn av mødrene som vokste opp sammen. Videre leser vi om Eva og hjemmet hennes. Det gjøres så et sprang i tid, til: «For et par uker

siden[...]» (Mostue 2005, s. 13). I slutten av analepsen får leseren svaret på årsaken til mobbingen: «Jarl var forelsket i Eva! Og grunnen til at han mobbet, var at han ikke hadde noen sjanse hos henne» (Mostue 2005, s. 15). Deretter fullføres beskrivelsen av den brutale mobbescenen (Mostue 2005, s. 15-16). En tilsvarende pause i fortellingen finner vi i kapitlene 5 og 6, der Espen spør hva det gåtefulle oppdraget hans går ut på, men stort sett bare får vite at han ikke får komme hjem før det er fullført. Mens Espen fremdeles er i villrede, skifter fokaliseringen til Eva på Endelausmyra (Aaslestad 1999, s. 83), før narrasjonen igjen vender fokaliseringen tilbake til Espen for å få svar på spørsmålet i kapittel 7. Slik bevares spenningen i fortellingen om Espen, mens en ny dramatisk fortelling om Eva inntreer i pausen.

Sjklovskij skriver om «Framing as a Device of Deceleration» (Shklovsky 1998, s. 42), som vil kunne oversettes med «Rammer [eller innramming] som retarderende [deselererende] grep». Dette vil si å bruke en fortelling som ramme rundt nye fortellinger, i den hensikt å senke hastigheten i narrasjonen og dermed forlenge leserens persepsjon. Han viser til eventyrsamlingen *Tusen og én natt*, der eventyrene fungerer som uthalingstaktikk, for på den måten å utsette iverksettelsen av dødsdommen i rammefortellingen (Shklovsky 1998, s. 42). Senkning av farten i narrasjonen vil forlenge tiden det tar å persipere handlingen i rammefortellingen, noe som igjen vil avautomatisere vår oppfattelse av den (Shklovsky 1998, s. 19).

Motsatt av nevnte pause kan vi i etterkant av mobbescenen se at den nødvendige (i et koherent univers) hjemveien fra skolen helt utelates fra fortellingen. Fra Espen ser Eva legge de knuste brillene forsiktig i jakkelomma, gjør fortellingen et sprang til «Hjemme sto koffertene og bager stabled opp i gangen» (Mostue 2005, s. 18). Slike ellipser er ofte brukt for å konsentrere fortellingen om «handlingstoppene» i historien (Aaslestad 1999, s. 58). Man anser da gjerne en del av tiden i historien for uvesentlig for handlingen. På den annen side kan fortelleren gjennom ellipsen unnlate å fortelle om noe som er for vanskelig å snakke om. Slik det her ser ut, er Espen for skamfull til å si mer etter den ubehagelige opplevelsen. Når han i første omgang ser Eva stå gråtende med mobberne rundt seg, bøker og pennalinnhold i en søledam, leser vi: «Det knøt seg vondt i magen hans» (Mostue 2005, s. 12). Med den bakgrunnen analepsene gir, den påfølgende brutale dynkingen av Eva, og det faktum at han har unnlatt å hjelpe henne, er det knapt mulig å beskrive hvor dårlig han føler seg, derav ellipsen. Dette underbygges også av at det i påfølgende avsnitt står: «I lang tid hadde Espen gledet seg til å reise, men nå følte han seg bare tom» (Mostue 2005, s. 18). I denne sammenhengen skaper den brå overgangen fra skolegården til gangen hjemme hos Espen et brudd. Her gir bruddet i fortellingen en

underliggjørende effekt, da man som leser kan føle at noe i fortellingen er usagt. Ifølge Sjklovskij finnes det mange ulike underliggjørende grep i konstruksjon av plott (Shklovsky 1998, s. 22).

Gravbøygen våkner har altså i hovedsak etterstilt narrasjon, historien er for det meste fortalt i fortid. Preteritumsformen viser at det fortelles etter at handlingen er avsluttet. Dette er en vanlig form for narrasjon, som noen vil hevde er mer et uttrykk for fiksjonalitet framfor tidsmarkør (Aaslestad 1999, s. 113). Likevel finner vi også sekvenser med foranstilt narrasjon i utsagnene av typen spådommer og varsler. Fortellende prosa med etterstilt narrasjon i tredjeperson entall kan virke gammelmodig, dersom den gir generelle beskrivelser (Aaslestad 1999, s. 119). Nyere forfattere kan likevel skape troverdighet ved å gi fortelleinstansen subjektive egenskaper, stille fokaliseringspunktet kloss innpå karakterene. Slik unngår man å skape en forestilling om én felles verdensoppfatning for alle og til all tid. På den måten øker det fiktive troverdighetspotensialet (Aaslestad 1999, s. 119). Videre i analysen studeres det hvordan dette gjøres i *Gravbøygen våkner*.

Romanen har tredjepersonsforteller. Fortellemåten er en fri indirekte stil med indre tankerekker eller monologer. Tredjepersonsfortelleren viser leseren ulike narrative perspektiv. Allerede i prologen skifter fokaliserings fra raven, til fluen og til ørnen. På denne måten blir leseren introdusert for tanken om at det er flere måter å se de samme hendelsene på. Videre i romanen får leseren først og fremst del i Espens tankeverden. Omgivelsene og de andre karakterene betraktes for det meste gjennom hovedpersonens øyne. Vi merker Espens tankestemme i fortellingen på grunn av språklige stilbrudd med ungdommelige fraser som «Det var helt sykt» (Mostue 2005, s. 38). Moren blir omtalt som «utrolig teit» (Mostue 2005, s. 23), det brukes ironiske bemerkninger og litotes, en form for underdrivelser: «Å stå under så høye trær var *alt annet enn smart*, såpass visste han» (Mostue 2005, s. 30) og «[...] det var neppe noe lurere å bevege seg nedover den åpne stien[...]». (Mostue 2005, s. 30) Den typen underdrivelser er blant annet typisk for ungdomsslang. Han omtaler situasjonen sin som en «en skikkelig tap-tap-situasjon» (Mostue 2005, s. 162). Det narrative perspektivet ligger hos Espen, med intern fokalisering. Vi ser de andre karakterene gjennom Espens øyne, de blir derfor beskrevet utfra hvordan Espen betrakter dem. Dermed framstår de lett som typer. Hos mobberer Jarl ser vi knapt noen forsonende trekk. Han utvikler seg heller ikke nevneverdig i løpet av romanen før i siste kapittel, når han viser usikkerhet overfor Espens og Evas forandring. Den interne fokaliserings blir tydelig i episoder som mobbeepisoden: Vi vet hva Eva gjør i etterkant av mobbehendelsen siste skoledag, bare fordi Espen snur seg og betrakter Eva mens hun samler

sammen sakene sine og legger de knuste brillene «forsiktig i jakkelomma» (Mostue 2005, s. 18).

Når vi stadig følger Espens tankeverden og leseren identifiserer seg med ham, blir han fremstilt som sympatisk. Han har empati når mobbeofferet Eva gråter i skolegården. Det er beskrevet: «Det knøt seg vondt i magen hans». Lærer Karlsen og kameraten Morten, derimot, framstilles som mer usympatiske. Gjennom romanen får leseren likevel en forståelse av at Espen egentlig er ganske lik dem. Espen får også vite mye i møte med det overnaturlige, men ønsker ikke å gjøre noe med det, slik som lærer Karlsen. Han svikter også i avgjørende situasjoner, som når Eva blir mobbet, på samme måte som Morten. Men Espens karakter utvikler seg, om enn motvillig, i møtet med de overnaturlige kreftene. Eva blir heller ikke fremstilt som spesielt sympatisk. Det står at hun er et skolelys og ofte brifer med kunnskapene sine. Hun behandler ofte Espen som om han er mindre begavet. Likevel blir det tidlig etablert en forståelse for at det ikke er så enkelt å være Eva. Hun har små briller, og går i rare klær. På tross av - eller på grunn av - gode egenskaper, og at hun er ganske pen, er hun altså skolens mobbeoffer. Det skapes derfor en sympati for henne, og en forståelse for at hun har behov for å beskytte seg selv.

Fokaliseringen flyttes enkelte ganger til andre karakterer i fortellingen. Med disse får leseren innblikk i andre karakterers tanker og følelser. Lærer Karlsen nevnes innledningsvis, det står at han er lettere irritert og utålmodig, «skulle mye heller ha sittet i bilen på vei mot en ferie fylt av rafting, hanggliding og andre halsbrekkende aktiviteter» (Mostue 2005, s. 11), enn å vente på sene elever i klasserommet, men han tvinger fram et smil når Espen passerer. Fortellestemmen tilhører her en som vet om «lærerens skjulte liv», men som synes aktivitetene er «halsbrekkende», dermed er det sannsynligvis ikke Karlsens egen stemme. Trolig er det heller ikke Espen. Selv om han kunne omtale lærerens aktiviteter som «halsbrekkende», ser vi ikke tegn til at han reflekterer over hva læreren driver med i ferien. Han følger ikke opp beskrivelsen av de halsbrekkende aktivitetene, men teksten gjengir i stedet Espens interne tankerekke: «Han likte ikke Karlsen. Karlsen visste om mye, men han gjorde aldri noe med det» (Mostue 2005, s. 11).

Tre kapitler i romanen flytter fokaliseringen til Eva. Når Eva er med på en leteaksjon etter Espen, får vi innblikk i Evas tanker og indre opplevelser. At vi først og fremst følger Espen ellers i fortellingen, gjør at leseren identifiserer seg mest med ham, men innblikket i Evas opplevelse, viser oss en annen side av historien. Kapittel 6 *Søket på Endelausmyra* åpner for en alternativ oppfatning av Espen: «[...] Moren skulle bare ha visst hvordan Espen egentlig var!»

(Mostue 2005, s. 76). Senere utdypes synet på Espen slik: «Espen var en dust. En flirende, dum fyr som hang i hælene på de andre, og som aldri hadde løftet så mye som en finger for å hjelpe henne. [...] Han kunne ikke være særlig skogsvant, han som bare holdt på med de idiotiske spillene sine» (Mostue 2005, s. 76-77). Her kan leseren måtte revurdere Espens framstilling av seg selv. Man kan lure på om han er en helt pålitelig forteller. Samtidig er det mulig her å fortsette å «stole på» Espen som forteller. Samtidig innser man at han kan oppfattes mer negativt fra Evas synsvinkel, i og med at han selv forteller at han ikke klarer være slik han ønsker. Det utelukkende negative synet på Espen modifiseres likevel der Eva møter Espens morfar: «En gammel hvithåret mann stavret seg fram. Han måtte ha vært en flott kar en gang i tiden, tenkte Eva. Faktisk liknet han litt på Espen. Det var sikkert morfaren hans» (Mostue 2005, s. 78). Fra og med kapittel 14 til og med kapittel 19 veksler fokaliseringen mellom de to i annethvert kapittel. Dette henger sammen med Evas inntreden i den overnaturlige verden og dramatikken hun opplever, som også har betydning for Espens fortelling. I siste kapittel før epilogen starter fokaliseringen hos Eva, der hun har reddet Gammalskauen, men ender opp hos Espen, når morfaren dør.

Som hos Tolstoj, der hesten er forteller, og tingene blir underliggjort ved hestens oppfattelse av dem (Kittang m.fl. 2003, s. 19), gir denne vekslingen i synsvinkel mye av den samme effekten. Sjklovskij skriver at «ting vi har persipert noen ganger, begynner vi å persipere ved gjenkjennelser: tingen befinner seg foran oss, vi vet det, men vi ser den ikke (Kittang m.fl. 2003, s. 19). Når vi har sett den overnaturlige verden gjennom Espens øyne, begynner vi å venne oss til synet. Når fokaliseringen flyttes til Eva, blir den tilvante synsvinkelen forstyrret, og vi kan gjenoppdage den overnaturlige verden gjennom hennes blikk. Den stadig skiftende synsvinkelen kan på den måten virke underliggjørende, når leseren igjen og igjen får se verden for første gang.

Som nevnt har romanen en narrativ struktur som viser leseren flere lag av virkelighet i fiksjonen. Vi kan se for oss lag på lag av fortellinger inni fortellinger, som årringer i en *aldergran* eller en Peer Gyntsk løk. En vanlig betegnelse på denne strukturen er en kinesisk eske-struktur (Aaslestad 1999, s. 111). Andre skjønnlitterære forfattere har også brukt denne typen struktur. I Norge har blant annet Jens Bjørneboe skrevet dramaet *Semmelweis* (Bjørneboe 1968), der denne eskestrukturen sprenger grensene for fiksjonen, for på den måten å få fram et grenseoverskridende budskap. Dette blir en måte å deselerere handlingen i fortellingene på. Handlingen i det ytterste laget vil nærmest bli «dratt ut i det uendelige» [«endlessly drawn-out»] (Sjklovskij 1998, s. 26).

I *Gravbøygen våkner* problematiseres virkelighetsoppfatning gjennom struktur. Innledningsvis i *Gravbøygen våkner* leser vi først Shakespeare-sitatet fra en Midsommernattsdrøm (Mostue 2005, s. 5, s.). Den polske litteraturprofessor Jan Kott har studert Shakespeares dramaer, blant annet har han skrevet boken: «Shakespeare – vår samtidige (Kott 1995). Kott skriver at slike innledende sitat, kan oppfattes som en «forfatters monolog», hvor det filosofiske tema i stykket for første gang blir understreket (Kott, 1995, s. 83). Dermed kan man allerede her anta at spørsmålet om hva som er virkelig, er et sentralt budskap i romanen. En slik «forfatters monolog», er et brudd med fiksjonen, og plasserer fiksjonen i leserens egen verden. Slik kan fortellingen om (den impliserte) leseren og forfatteren *utenfor* fiksjonen bli ett ekstradiegetisk nivå i den narrative strukturen av romanen. Romanen griper på denne måten utover til den «virkelige» verden. Men også Shakespeare-referansen, gjendiktet av dikteren André Bjerke, og videre gjengitt av herværende forfatter, legger tilsvarende ekstradiegetiske lag til strukturen. Intertekstualitet blir derfor et poeng i romanen, for å understreke at det finnes et univers av tankeverdener og perspektiver, som vi bare kjenner en liten flik av. Ordene vi møter i romanen tilhører skriftens subjekt og leseren, men samtidig også et ukjent antall instanser og tidligere litterære verk (Kristeva 1967, s. 3). Sjklovskij så gjenbruk av tidligere kunstverk som ett av mange underliggende grep. Gjennom anerkjennelsen av at fortellingen om Espen står i en større sammenheng, må leseren samtidig akseptere at han selv ikke har den fulle oversikt over alle sammenhengene.

Etter det nevnte Shakespeare-sitatet kommer en prolog med et naturmotiv. Det beskriver en ravn som hakker på et sauebein, fordi den aner at det er mat inni beinet. Vi får innblikk i tankeverdenen til raven, men vi får også se at en flue surrer ”forventningsfullt” rundt raven, og videre at en ørn («et kors») (Mostue 2005, s. 8) sirkler over dem med sine egne intensjoner om et etterlengtet måltid. Like før ørnen slår til, kommer det en svart tåke som fra intet. Stillheten blir brutt av en øredøvende buldring og fjellgrunnen reiser seg, bukter seg, og raven blir slukt av noe den aldri fikk vite hva var (Mostue 2005, s. 9). Prologen setter altså romanhandlingen inn i en natursammenheng, og mot slutten av prologen, også i sammenheng med det overnaturlige.

Prologen gir et forvarsel om *Gravbøygens* komme. Den viser også hvordan raven, flua og ørnen har ulike perspektiv på en og samme situasjon. De har hver sin intensjon, ingen av dem har den fulle og hele oversikt. Heller ikke ørnen med sitt fugleperspektiv klarer å få øye på, eller forutse *Gravbøygen*, som kommer buktende opp fra fjellgrunnen. Prologen angir

konteksten for romanhandlingen, men den fungerer samtidig som en allegori for menneskelig samhandling, noe som resten av analysen også underbygger. Vi mennesker lever i vår egen lille tankeverden, uten å vite hvorfor andre handler som de gjør. Vi ser ikke alltid de andre, fordi vi ser alt fra vårt eget perspektiv. Selv der vi tror vi har oversikt, er det ikke sikkert vi egentlig ser eller forstår alt.

Denne lille fortellingen kan derfor oppfattes som en større ramme av natur rundt fortellingen om Espen. I slutten av denne prologen, viser det seg at det finnes en enda større fortelling rundt også denne, den overnaturlige, som *Gravbøygen* er en del av. Videre leser vi rammefortellingen om bygutten Espen, som i sommerferien reiser på landet, noe som blir neste lag innenfor eller nivå i narrasjonen. Han kommer inn i den parallelle, overnaturlige virkeligheten, der han skal kjempe mot *Gravbøygen*, som blir et nytt nivå i fortellerstrukturen, som griper inn i den større, overnaturlige fortellingen. Inni denne fortellingen, finner vi alle anakroniene, og vi finner blant annet en liten fortelling om Espens besøk i tussenes verden.

Etter dette besøket kommer det et brudd i fortellersynsvinkelen eller fokaliseringen, da vi her finner Evas fortelling fra leteaksjonen etter Espen. Nå får leseren innblikk i hennes tankeverden og fornemmelser. Fortellingene om Eva og Espen tangerer hverandre her, da de beveger seg i samme landskap, samtidig som det også trekkes linjer til rammefortellingen i byen, siden det er der de to i utgangspunktet kjenner hverandre fra. De to opplever flere av de samme tingene underveis, men Eva mangler den dypere innsikten i hva de møter, som Espen har fått gjennom Nils' fortellinger. Nissen Nils fungerer som en slags guide i det overnaturlige landskapet. Han kommenterer mye av det de opplever, men utelater også mye. Espen får bare vite det han trenger å vite for å komme et visst stykke videre. Dette kan gi assosiasjoner til dataspillverdenen Espen liker å være en del av. Dataspill er ofte delt inn i nivåer (Gruehagen 2005, s. 35). Du må fullføre ett nivå, før du kan komme videre. Hvis vi skal sammenligne det med den kinesiske eskestrukturen, er det noen kinesiske esker som bare kan åpnes på én bestemt måte, for å komme videre til neste steg i åpningsmekanismen. For den spillerfarne leser kan denne quest-strukturen danne bakteppe for en forståelse og aksept for Espens kronglete ferd mot *Gravbøygen*. Romanen uttrykker her en bevissthet om dataspillsjangerens struktur og går i dialog med denne (Lothe m.fl.). Sjklovskij skriver at alle kunstverk er skapt enten som parallell eller antitese til en eller annen modell: «The new form makes its appearance not in order to express a new content, but rather, to replace an old form that has already outlived its artistic usefulness» (Shklovsky 1998, s. 20). På denne måten er *Gravbøygen våkner* i stand til også å underliggjøre dataspillstrukturen for den spillerfarne leser. Som nevnt i teorikapittelet, befinner spilleren av

et dataspill seg i et grenseland mellom en fiktiv verden og den virkelige verden (Walker 2003, s. 117). Spilleren inntar en rolle i begge verdener ved at handlinger i den virkelige verden får konsekvenser i den fiksjonelle verden (Walker 2003, s. 53). En del dataspill konstruerer den fiksjonelle verdenen som et spill i spillet. En «gamer» vil kanskje derfor også kunne gjenkjenne lag-på-lag-strukturen som vi finner i romanen og problematikken rundt fiksjon og virkelighet, gjennom sin erfaring med dataspill, som nevnt i den narratologiske analysen. Dette vil dermed kunne underliggjøre dataspillsjangeren for en spillerfarens leser.

Etter prologen har romanen en rammefortelling, i første og siste kapittel, der vi møter hovedpersonen Espen på skolen og i skolegården. Vi leser om Bjørn, som viser seg å svikte ham når det gjelder. Vi møter skolens mobber og lærer Karlsen, som Espen ikke liker noe særlig. Som det står: «Læreren vet om mye som foregår, men gjør ingenting med det.» (Mostue 2005, s. 11). Noe av det som foregår på skolen, er mobbing av Eva. Hun blir stadig plaget av Jarl mens de andre barna ser på. Alle som kunne tenkes å ville gripe inn, inkludert Espen, unngår å gjøre noe, da de er redde for å bli neste offer. Men den siste dagen før sommerferien skjer det noe: En pinne setter seg fast i hjulet til Jarls sykkel, Espen får skylden. Selv er han sikker på at pinnen ”kom svevende gjennom løse lufta og rett inn i hjulet til Jarl, som om en usynlig hånd hadde ledet den” (Mostue 2005, s. 17). Espen mente også å ha hørt lyden av raske skritt og en stemme som sa: ”Der fikk’n, den slampen!” (Mostue 2005, s. 18). Men han trodde det måtte være innbilning.

Det er også parallellhandlinger i romanen. Når Espen kommer inn i den overnaturlige dimensjonen, blir han borte for andre mennesker. Det blir satt i gang en leteaksjon for å finne ham, der blant annet Eva er med og leter. Hun beveger seg i samme terreng som Espen, men ser ikke de samme overnaturlige vesenene som han. Derimot kan hun fornemme dem, noe som skaper spenning i historien, i og med at vi først har fulgt Espen i de samme omgivelsene og lært om hvor farlige skikkelsene er. Når Eva setter seg fast i myra, kjenner en kald vind og synes hun hører en stemme som ber henne gi opp, og vi nettopp har fått vite at det her er et ondt skrømt som, hvis du blir redd, kan ta en del av sjelen din og plage deg ”til dine dagers ende”, skjønner leseren bedre enn Eva hvor viktig det er for henne å komme seg vekk. Som tidligere nevnt er det Eva som til slutt får Espen til å gå tilbake for å ta opp kampen med Gravbøygen. Den avgjørende kampen er høydepunktet i historien. Gravbøygen blir beskrevet som en kjempeslange i stein, men når Espen ber om å få se ansiktet hans, viser den Espens eget ansikt i stein. Espen blir bedt om å gå utenom og gi opp, men denne gangen viker ikke Espen unna.

Han slåss og vinner, før han vender tilbake til den ordinære verdenen. Tilbake til rammefortellingen på skolen, møter vi en forandret Espen. De nye erfaringene har gjort Espen til en som står opp for urett og er villig til å kjempe for andre enn seg selv.

Flere fortellinger er overnaturlige veseners fortellinger om andre overnaturlige vesener, eller fortellinger om naturen. Ett eksempel på dette er når Huldra forteller om soppen i skogbunnen: «[...] Resten av soppen lever under jorda og strekker seg overalt, mellom røttene til de grønne, og forbinder dem alle med hverandre[...]» (Mostue 2005, s. 112). Denne passasjen kan minne om en faktatekst. Det er som et nivå av sakprosa innskutt i romanen. Fakta om naturen fra ei huldres munn gir likevel et nytt perspektiv på saktekstene vi leser. Det kan gi en ny opplevelse av at skolebøkene vi leser er mer enn bare «bruksgjenstander i et klasserom», som vi automatisk blar opp i «fordi læreren sier det», men at de dypest sett er formidlere av en grunnleggende kunnskap om verden som det er mulig å bli nysgjerrig på (Kittang m.fl. 2003, s. 18).

Det finnes også andre eksempler på tilsvarende innskudd. Ett er når Eva forteller om artsmangfoldet i urskoger som Gammalskauen. Espens reagerer da også på dette innskuddet: «Espen kunne ikke fordra den bedrevitende tonen hennes. Hun hørtes ut som en skolebok.» (Mostue 2005, s. 146) Fortelleren legitimerer sakprosastilen ved et *metatekst*uelt lag av ironi, som om han er klar over at han med dette kan være i ferd med å kjede leserne. Med denne bemerkningen kan han imidlertid fortsette framstillingen i samme stil, i likhet med Eva i fortellingen: «Eva fortsatte ufortrødent videre:» (Mostue 2005, s. 146). Ved slike metatekstuelle innslag peker romanen tilbake på seg selv og problematiserer sitt eget vesen, det blir dermed i seg selv, underliggjørende (Sjkløvsikj 1998, s. 15).

I fortellingen om Espens vei til Gravbøygen, kan oppholdet i tussenes verden virke som en litt merkelig, kanskje til og med unødvendig sidefortelling. Det er likevel interessant å si noe om denne verdenen. Tidlig i Espens opphold på landet spør moren hans opprørt, om han er «blitt helt tussete» (Mostue, 2005, s. 33). Det blir ikke forklart hva moren mener; dette er et uttrykk mange av oss bruker uten å dvele ved innholdssiden ved uttrykket. I *Gravbøygen våkner* blir uttrykket imidlertid problematisert, når Espen trer inn i tussenes verden, der alt er snudd opp- ned. Nissen Nils forklarer Espen at «Hos tussefolk er svart hvitt og stygt er fint» (Mostue, 2005, s. 63). Vi finner også brudd i denne omvendte framstillingen. Noen lesere har hevdet at forfatteren ikke har evnet å være konsekvent i sin framstilling (Haugen, 2005). En annen mulig tolkning av dette bruddet, kan være at dette henger sammen med Shakespeare-sitatet innledningsvis. Det er som om det her er en glidende overgang fra den narrative eskestrukturen

og til innholdet. I mange litterære verk kan vi finne brudd i strukturen eller rytmen der vi er ved kjernen i verkets budskap. Her kan den tilsynelatende inkonsekvensen i det omvendte tussesnakket, fungere som et brudd. Kanskje er det meningen at leseren ikke fullt ut skal forstå hva tussene mener. Kanskje skal vi stusse i tussenes verden? Kanskje en del av kjernen i verket handler om å forstyrre leserens forståelse av hvordan tingene henger sammen?

Tussenes verden kan sees som et innslag av karnevalisme (Bakhtin 2017) i denne romanen. I sitt verk *Latterens historie* (Bakhtin 2017) beskriver Bakhtin den folkelige latterkulturen i middelalderen og renessansen, og den karnevaleske litteraturen som direkte eller indirekte er influert av denne kulturen (Bakhtin 2017, s. 565). I det tradisjonelle karnevalet spiller narren en viktig rolle, noen ganger kan narren være den som formidler den egentlige sannhet (Bakhtin 2017, s. ...) Når leseren forvirres av tussenes snakk, kan det være at vi her finner et viktig budskap. Vi kan ikke fullt ut vite om vi forstår hva andre mener med det de sier. Det gjelder i tussenes verden, men vi kan trekke disse linjene til den virkelige verden, og tenke oss et budskap i romanen uttrykt her. Tussen Rabulder kommer dessuten med et viktig poeng om «strevinger»:

Dere ser ikke lysalvene, dere ser ikke alle de som lever i gammalskauen. De som fødes av skauen, lever av skauen og ender sine små liv ubemerka av dere, og som så går tilbake til skauen. Dere er blinde for alt annet enn strevingen deres! (Mostue 2005, s. 90).

Denne repeterende talemåten fungerer som synonyme parallellismer, som er egnet til skape rytme og øke intensiteten i det som sies og hale ut persepsjonen (Shklovsky 1998, s. 26). Det poetiske språket står i kontrast til beskrivelsen av den feite og fisende tussen. Den stygge Rabulder framstilles ikke som noen helteskikkelse i romanen, likevel har også tussen dybder som ikke vises ved første øyekast. Shklovskij skriver tilsvarende om Cervantes' Don Quixote: «So Don Quixote was originally conceived as a «brainless» knight. But as the novel progressed, Cervantes found that he needed Don Quixote as a unifying thread of wise sayings. Cervantes valued the poor knight and ennobled him, much as he had earlier ennobled the madness of the *Man of Glass* (Shklovsky 1998, s. 73).

Også den demente morfaren til Espen kan oppfattes som en slik «narr», en som de andre i familien ser på som forvirret, men som Espen oppdager at sitter med den egentlige sannheten. (Bakhtin 2017, s. 452).

Ved tussenes omvendte tale brytes språket ned. Ironiske konstruksjoner leseren kanskje selv bruker, skal her forstås bokstavelig. Bruddene skaper forvirring, forvirringen øker persepsjonslengden (Kittang m.fl. 2003, s. 26). Eskestrukturen i romanen underbygger dette, i og med at vi ikke heller her helt kan vite hvordan lagene henger sammen, eller hvilket lag som er det ytterste. Her blir det underliggjørende grepet i romanen tydelig. Når vi stopper opp og lurert på hva tussene egentlig mener, om det han sier er sant eller bakvendtsnakk, forlenges persepsjonen, og nettopp i vår undren over dette spørsmålet, vender vi oss kanskje mot romanens tematiske kjerne. Begrepet «tussete» tas for øvrig opp igjen mot slutten av romanen, da Evas mor omtaler Espens morfar: «Han har alltid vært helt tussete når det gjelder den skogen.» (Mostue 2005, s. 230). Ved å vende tilbake til dette uttrykket, etter at leseren har stiftet bekjentskap med tussene, gjør at adjektivet nå bærer i seg en merbetydning, i forhold til hva uttrykket gjorde første gang det ble nevnt i fortellingen. Det er på en måte ladet med nytt innhold. Også denne gjentakelsen kan oppfattes metatekstuell: Hvordan og hvorfor bruker romanen egentlig de ordene den bruker?

Språklig underliggjøring

I en språklig analyse av en roman er det fruktbart si noe om språklig stil, før jeg går nærmere inn på retorikken og bruken av troper og figurer, for å se hvilken funksjon disse har for forståelsen og opplevelsen av romanen.

Språklig stil

Gravbøymen våkner er altså hovedsakelig fortalt i preteritum, en vanlig form for narrasjon. Teksten er skrevet på bokmål, med enkelte østlandske dialektuttrykk og innslag av ungdomsslang. Bruken av dette vil jeg komme tilbake til videre i kapittelet. Framstillingen varierer mellom korte og lange setninger, nøkterne observasjoner og lengre skildringer. Mye informasjon gis gjennom scener med replikkutveksling med muntlig stil. Innimellom brytes hverdagspråket opp av mer og mindre høytidelige diktstrofer. Disse diktene har ulike funksjoner i den språklige framstillingen, noe jeg vil komme nærmere tilbake til. Enkelte skildringer er preget av alliterasjon, som beskrivelsen av bymiljøet: «Han trakk nytende inn lukta av stekt asfalt og støv» (Mostue 2005, s. 12). Like etter at Espen nær har blitt truffet av et lynnedslag, bærer språket preg av kortere enkle setninger: «Espen glippet med øynene. Det pep i ørene. Han ristet fortumlet på hodet. Pipelyden ga seg ikke» (Mostue 2005, s. 31). Her underbygger språket hvordan hovedpersonen strever med å summe seg etter den dramatiske hendelsen.

Retoriske grep

Epilogen i *Gravbøymen våkner* innleder romanen med et naturmotiv:

En tynn pjuskete ravn satt og hakket på et renspest bein fra en sau som hadde endt sine dager oppe på fjellet. Raven visste at det kunne være mat inne i beinet. Det luktet i alle fall mat av det, og i mangel av noe annet spiselig var knokkelen verd å bruke kreftene på. Hvis bare den kunne få hakket en sprekk i beinet, en aldri så liten åpning slik at den kunne få kilt inn det kraftige nebbet sitt, skulle den nok komme til den deilige margen (Mostue 2005, s. 7).

Som tidligere nevnt fungerer prologen som en slags allegori. Prologen gir nærgående skildringer av ulike dyrs atferd. Dyrene tillegges intensjoner og menneskelige egenskaper gjennom antropomorfismer, jf. «En flue surret forventningsfullt rundt raven.» (Mostue 2005, s. 7). De uvanlige synsvinklene er tidligere nevnt under den narratologiske analysen (...). I

tillegg beskrives dyr og naturfenomen generelt gjennom besjeling: «Det var som om selve skogen holdt pusten og lyttet i forferdelse. Vinden fikk trærne til å skjelve» (Mostue 2005, s. 9). Den sistnevnte setningen kan her få en dobbel betydning. Det er naturlig at trærne beveger seg i vinden. Skrevet på denne måten kan det imidlertid også se ut som om det foregår en form for kommunikasjon mellom vinden og trærne, der vinden aktivt går inn for å få trærne til å skjelve. Dette, som et resultat av den frykten som her gjennomsyrrer naturen. Også fjellgrunnen personifiseres, der det står: «[...] fjellgrunnen reiste seg rundt ravnen.», «[...] en stor stein løftet opp av en usynlig hånd [...]» (Mostue 2005, s. 8-9). Beskrivelsen «I neste øyeblikk bølget grunnen mot den i en buktende, slangeaktig bevegelse, som om selve fjellet var levende» (Mostue 2005, s. 9) er en simile, men kan også oppfattes mer bokstavelig i et overnaturlig perspektiv, da denne delen av fjellgrunnen trolig faktisk *er* den *levende* Gravbøygen.

Mot slutten av prologen høres et «motorbrøl», som trolig kommer fra hogstmaskinen til Espens onkel. Besjelingen av denne motorlyden trenger ikke å leses som at motoren virkelig skal forstås som levende, men kanskje antydes det at «naturen» oppfatter den som det, da den setter brølet i sammenheng med Gravbøygens oppvåkning. I kapittel 18 i romanen høres også dette motorbrølet. Hogstmaskinen omtales da som «monsteret av en maskin» (Mostue 2005, s. 226). Når onkel Svein stopper maskinen, står det: «Motoren døde med en misfornøyd grynting» (Mostue 2005, s. 226). Hogstmaskinen kan også i denne romanen oppfattes som en metafor for Gravbøygen, da den som fenomen har samme funksjon som det overnaturlige monsteret. Hogstmaskinen ødelegger den verdifulle skogen, alvenes tilholdssted, dermed tar den indirekte også livet av alvene. Denne sammenligningen gir et større perspektiv på hogsten og en dypere innsikt i konsekvensene av en slik handling. Gjennom besjelingen av hogstmaskinen ser vi den på en ny måte, i tråd med Sjklovskijs underliggjøringsbegrep. I tidligere tiders overtro var de overnaturlige vesenene en form for personifikasjon av farene mennesker måtte passe deg for. *Nøkken* kunne være personifikasjonen av faren ved vann. Her er *hogstmaskinen* tilsvarende blitt personifiseringen av en fare naturen og alvene opplever.

Prologen bruker også «kors» som metafor om en ørn som flyr over landskapet: «Hadde den ikke vært så opptatt av maten, ville ravnen ha lagt merke til korset som seilte i store sirkler rett over den på den grå himmelen» (Mostue 2005, s. 8) I lys av romanen som helhet oppfattes ikke kors-metaforen her som religiøst symbol i tradisjonell forstand, men snarere som et dødsvarsel. Dette bekreftes da også av at ravnen blir drept av Gravbøygen i prologen (Mostue 2005, s. 9).

Også videre i romanen brukes mye besjeling av naturfenomener. I Gammalskauen står granene «tunge og dystre» (Mostue 2005, s. 30) rundt ham. Når lynet slår ned i den ene aldergrana, er det «som om toppen ikke helt hadde bestemt seg» for hvor den skulle falle videre (Mostue 2005, s. 31). Besjelingen av naturen fungerer som forvarsel om noe leseren kommer til å bli nærmere kjent med, og den er samtidig med på å oppvurdere naturens verdi i romanen. Andre naturfenomener som personifiseres, oppfattes som mer ondskapsfulle. Der Eva holder på å bli sittende fast i Endelausmyra, heter det: «Den svarte myra ga fra seg en misfornøyd surkling da den motvillig måtte slippe henne» (Mostue 2005, s. 86). Når Espen trer inn i den overnaturlige verdenen, blir det da også tydelig at de ulike naturfenomenene virkelig *er* levende og kommuniserende vesener. Trærne i gammalskauen blir av de andre vesenene kalt for «de grønne» (Mostue 2005, s. 50), en form for synekdoke, der de beskrives ved én blant flere egenskaper. Plantefelt omtales som «skauåkre» der menneskene «planter grønne slaver», «som de senere hogger ned for fote» (Mostue 2005, s. 89).

Romanen er full av kontraster og motsetninger som også gjenspeiler seg i språklige kontraster eller antiteser. Leseren stilles overfor konflikter mellom natur og kultur og mellom rasjonalitet og overtro. Blant de overnaturlige vesenene går det et skille mellom de gode og de onde kreftene, mellom de overnaturlig vakre vesenene og de riktig stygge. Lysalver og svartalver opptrer som binære motsetningspar i fortellingen, som henholdsvis gode og onde. Det er kontraster mellom høystil og lavstil, mellom diktstrofer og ungdomsslang, som når Espen tidlig i fortellingen hører alvesang:

«Hør, tapre bærer av Bergabitt:
Mot dråpen skal du styre dine skritt.
Skrømtene skjelver og Gravbøygen viker
når sverdet løftes for å hogge dem i biter.

Det var helt sykt» (Mostue 2005, s. 38). Espens fortellerstemme nærmest «drar språket ned på jorda», og bidrar til troverdighet i fiksjonen. Diktsjangeren med sitt poetiske språk plassert inn i en roman kan virke fremmed for en moderne leser. At fortellerstemmen kommenterer det med et slags ungdommelig blikk, bidrar til å legitimere dette fiksjonselementet for leseren. Også nissen Nils bryter opp det poetiske og høytidelige med jordnære innspill, noe som også bidrar til komikk i fortellingen. Eksempelvis må Espen, for å tre inn i den overnaturlige verden, gjennom en slags stor sølvskimrende vandråpe. Det hele akkompagneres av høytidelig alvesang, men nissen er tilsynelatende kritisk: «Sjøl syns Nils det er noe jåleri at strevinger skal

gjennom på denna måten, mumlet han. Det fins andre muligheter for å komme fram og tilbake som er mye enklere. Men det skal liksom være så fint med en sverdbærer, da. *Pføy!* Nissen spyttet på golvet, før han fortsatte [...]» (Mostue 2005, s. 44). At også romankarakterene reagerer på det overnaturlige som skjer, er med på å øke legitimiteten til de overnaturlige fenomenene overfor leseren.

I sistnevnte passasje ser vi også flere kjennetegn ved nissens språk. Nils snakker en litt bredere østlandsdialekt, når han bruker ord og former som «sjøl», «denna» og «væra» i stedet for «selv», «denne» og «være». Også dialektbruk er et grep Sjklovskij tar opp i «Kunsten som grep» (Kittang m.fl. 2003, s. 27). Han skriver at det russiske litteraturspråket hadde bragt mange dialektiske elementer opp på sitt nivå. Litteraturen har «begynt å vise en forkjærlighet for dialekter [...] og barbarismer» (Kittang m.fl. 2003, s. 27) som underliggjørende grep. Nils bruker heller ikke pronomenet «jeg», men sier navnet sitt i stedet for det personlige pronomenet i 1. person entall, «Sjøl syns *Nils* det er noe jåleri [...]» (Mostue 2005, s. 44). Dette er en barnlig måte å uttrykke seg på, eller man kan se på det som en «uskyldig» eller primitiv talemåte, som om nissen gjennom språket viser seg som et slags «naturbarn». Nissens uhøytidelige språk henger sammen med hans uhøytidelige væremåte, og står som kontrast til alvenes språk og væremåte. De språklige kontrastene tydeliggjør og forsterker konfliktene og skaper spenning mellom motsetningene. Men de skaper samtidig en forståelse for ulikhetene og for ulike interesser i romanen.

Nissen presenterer midlertid også begrep og metaforer i romanen som framhever kontrasten mellom hans egen verden og menneskenes verden. Nissen og de andre overnaturlige omtaler menneskene som «strevinger», jamfør.: «For en stusselig, liten streving!» (Mostue 2005, s. 40). Han forklarer begrepet nærmere: «Strevinger? Det er sånne som deg, det! Dere gjør ikke annet enn å streve den korte tida dere lever. Strever og strever dagen lang, og så er dere plutselig gamle og kan ikke streve lenger, og da dør dere. Vips, så var det over. Hi, hi, dere er noen rare skapninger» (Mostue 2005, s. 42). Tussen Rabulder har en liknende forklaring av begrepet senere i fortellingen: «Dere strevinger bare strever og strever, og tenker kun på alt strevet deres [...] Dere er blinde for alt annet enn strevingen deres» (Mostue 2005, s. 90). Begrepet «streving» som metafor for «menneske» er en synekdoke, der det trekkes fram én egenskap ved menneskene som synes mest framtrædende, som blir betegnelsen på disse. Strevingen Espen misforstår likevel trolig begrepet. Når Eva trer inn i den overnaturlige verdenen, omtaler den gjenværende aldergrana henne som en «rolig streving» (Mostue 2005, s. 155). Espen innvender: «Hun rolig? sa han – Eva er den verste streberen jeg vet om!» (Mostue 2005, s. 155).

Samtidig som dette skaper komikk i fortellingen, problematiserer dette det velbrukte ordet «streber». «Streber» brukes gjerne litt nedsettende i skolesammenheng, av elever, om elever som får gode resultater på skolen og trolig jobber mye med skolearbeid. Her antydes det likevel at det ikke er *denne* typen strev det er noe galt med i naturens eller de overnaturliges øyne. Eva kan vise seg å ha egenskaper som er verdifulle, på tross av (eller kanskje på grunn av?) at hun er skoleflink. Det kan synes som om det strevet som oppfattes negativt i romanen, dreier seg om å være så opptatt av seg og sitt at man ikke klarer å se de viktige verdiene i livet. En av verdiene i romanen er åpenbart omsorg for dyr og natur. Nissen Nils beklager seg over at hestene er borte fra gården: «Nå er de borte, alle sammen. Strevinger liker bråkete kjøreting bedre enn snille hestevenner. Rare strevinger» (Mostue 2005, s. 42). «Bråkete kjøreting» er en naiv og uvanlig metafor for traktor, det samme er «snille hestevenner» som metafor for hester. På denne måten framstår traktoren som et meningsløst kjøretøy, mens hestene oppvurderes til venner og dermed likeverdige. Leseren tvinges gjennom nissens naivism til å tenke gjennom på nytt hva vi mennesker egentlig verdsetter.

Ett annet trekk ved romanens språk, er problematisering av faste uttrykk. Mange uttrykk som vi vanligvis bare uttaler halvveis, skrives her helt ut, og blir på denne måten avautomatisert. Nils sier blant annet: «Den som fikk det for seg at det på død og liv må være en streving som skal kjempe, skulle Nils gjerne ha tatt en alvorsprat med. Men, men ... Ingen spør Nils, sa han til seg selv. – Og så lenge ingen gjør det, går det som det går» (Mostue 2005, s. 68) En del av denne formuleringen ville i dagligspråk gjerne ha vært erstattet med det retoriske spørsmålet: «Men hvem spør Nils?» Men nissens overtydelighet, gjør at leseren må bruke litt lengre tid på lesningen. I tillegg kan den faste formuleringen «på død og liv» her forstås bokstavelig, framfor den lettvinde måten vi gjerne bruker det på i dagligtale (Shklovsky 1998, s. 61). Andre eksempler på slike formuleringer, er når Espen tidlig i fortellingen nærmer seg det over tre hundre år gamle stabburet på gården, der det henger «spekeskinker i spøkelsesaktige, hvite tøyposer» (Mostue 2005, s. 27). Idet han skal til å gå inn «[...] kjente han at noe strøk forbi ham, som om noen hadde kommet løpende ut fra stabburet. Men han så ikke en levende sjel» (Mostue 2005, s. 27). I en fortelling full av skrømt, er det nærliggende å tenke at det i stedet var «en død sjel» som strøk forbi. Flere døde metaforer, såkalte katakreser, vekkes også til live i *Gravbøygen våkner*. Når Espen sier at: «Morfar kjenner hver eneste lille granbusk i Gammalskauen» (Mostue 2005, s. 28), betyr det ikke bare at morfaren beveger seg i terreng han er vant til å ferdes i. Gjennom tidligere antropomorvisering av naturen i fortellingen, kan vi anta at han virkelig «kjenner» hver

eneste lille granbusk personlig. Det er en form for ironi i denne doble forståelsen av fortellingen. Romankarakterene beveger seg i romanlandskapet uten å se dobbeltheten.

Andre steder i fortellingen er ironien tydeligere. Ironi og sarkasme er mye brukt i ungdomsslang, men er ikke minst et viktig retorisk virkemiddel. Espen bruker eksempelvis sarkasme når mobberne flokker seg rundt Eva i skolegården: «I dag var det flere enn vanlig. De skulle sikkert ta et skikkelig farvel med henne» (Mostue 2005, s. 12). Her trer den ungdommelige fortellerstemmen fram, samtidig som leseren forstår at mobbingen kan komme til å bli ille. Men vi finner også ironi der moren til Espen sier: «Du skulle ikke sitte oppe så lenge med de spillene. Det ødelegger øynene dine» (Mostue 2005, s. 18). Det er en vanlig kommentar fra en forelder til en «gamer», men ironien ligger i at Espen slett ikke ødelegger øynene, men tvert imot er den som skal komme til å *se* virkeligheten bedre enn de andre. Men også Espen er offer for ironi i fortellingen: «Ingen slo Espen i noe slags dataspill, men så spilte han da også mye. Altfor mye ifølge moren, men hun skjønnte ikke hvor herlig det var å forsvinne inn i en fantasiverden, skyte, slå, løse floker, komme seg gjennom ganger og rom mens fienden jaktet på ham. Espen kom seg alltid unna» (Mostue 2005, s. 14). Her vet han ennå ikke at han virkelig skal komme til å forsvinne inn i en fantasiverden, uten å synes at det er det minste herlig. Sjklovskij skriver også om ironi som underliggjørende grep (Shklovsky 1998, s. 59).

Intertekstualitet

Det kan være verdt å se nærmere på de intertekstuelle språklige referansene i fortellingen. Jeg vil gå nærmere inn på disse referansene i analysen av innholdssiden ved romanen. I det følgende går jeg først og fremst inn på de språklige konstruksjonene. Eksempelvis er flere av navnene i romanen tydelige allusjoner til andre litterære verk. Assosiasjonene med andre verk, gir lesningen av navnene en ekstra dimensjon (Kristeva 1967, s. 3).

I lys av alle eventyrreferansene i romanen, er det nærliggende å betrakte Espen som en slags Espen Askeladd fra folkeeventyrene. Navnet *Espen* vil en bevisst leser fort gjenkjenne fra eventyrnavnet. Espen skal ut på et oppdrag, møter hjelpere og motstandere på veien, må gjennom prøvelser og vinner til slutt. For de fleste norske lesere vil Espen være et kjent eventyrnavn. Både den voksne og barne- og ungdomsleseren vil kjenne til navnet fra folkeeventyrene. Navnet «Gravbøygen» er konstruert av «Bøygen», kjent fra Henrik Ibsens drama *Peer Gynt* og fra P. Chr. Asbjørnsens Norske huldreeventyr og folkesagn. Ifølge Brynjulf Alver ved Universitetet i Bergen, var Bøygen, egentlig «den bøyde», i østnorsk tradisjon et

overnaturlig vesen i slangeham. Mest kjent er Bøygen blitt gjennom Ibsens bruk av den i Peer Gynt. Sagnene om Bøygen er kjent i Gudbrandsdalen og Telemark, men er, ifølge Alver, langt mer utbredt i Sverige og Danmark (Alver 2009). Peer Gynt-referansen blir særlig tydelig gjennom kampscenen mellom Espen og Gravbøygen, der Gravbøygen stadig ber Espen «gå utenom» ham. Formuleringen «Gå utenom» er også kjent fra Peer Gynts møte med Bøygen (Ibsen 1995, s. 41). I folkesagnet Per Gynt, fra «Høifjeldsbilleder» (1848) beskrives Bøygen som noe «stort og koldt og sleipt» (Asbjørnsen og Moe 1948, s. 117). Per ber om å få slippe forbi, men Bøygen har «ringet sig omkring» ham (Asbjørnsen og Moe 1948, s. 118). Forstavelsen «Grav-» i «Gravbøygen» kan være egnet til å skape mer uhygge i navnet, kanskje spesielt for lesere som ikke kjenner til fenomenet Bøygen fra før. Det står i romanen at Gravbøygen har sin grav nede i fjellgrunnen, som han våkner opp fra. «Grav» gir lett assosiasjoner til død, men spesielt noe som våkner og kommer opp fra en grav, skaper uhygge som i en skrekkfortelling. I Ibsens drama nevnes også død i forbindelse med Bøygen. «Det er Bøygen som er død, og Bøygen som lever» (Ibsen 1995, s. 42).

Sett i denne sammenhengen gir morfarens navn, Per, tydelige assosiasjoner til Per eller Peer Gynt i disse fortellingene. Per Gynt var ifølge folketroen en som hadde spesiell kontakt med de overnaturlige (Per Gynt, 2009), noe også Espens morfar har. Enda mer tydelig blir navnereferansen når vi mot slutten av romanen leser at morfaren selv var en *sverdbærer*. En gang i tiden, da hans far skulle hogge ned Gammalskauen, måtte han kjempe mot Gravbøygen, i likhet med Espen (Mostue 2005, s. 269). I Ibsens Peer Gynt heter det: «Bøygen (svinner inn til intet og sier i et gisp): Han var for sterk. Der sto kvinner bak ham». (Ibsen 1995, s. 43). I Espens kamp mot Gravbøygen, hveser Gravbøygen til ham: «Så det sto ei strevingjente bak deg! Men fatt ikke håp for tidlig.» (Mostue 2005, s. 255). Navnet *Eva* kan brukes som en generell betegnelse på kvinner. Eva blir i denne situasjonen dermed stående som en representant for kvinner generelt, som Bøygen ifølge litteraturen åpenbart er sårbar overfor. Eva er den som samtidig med Espens kamp mot Gravbøygen, ordner opp i den ordinære verden. Hun får Espens onkel til å slutte å hogge i Gammalskauen. Likevel er ikke kampen mot Gravbøygen over bare ved Evas hjelp. «Så det sto ei strevingjente bak deg! Men fatt ikke håp for tidlig. Ikke bare er jeg fremdeles stor nok til å ete alvene, men jeg skal begynne med deg. Du står fortsatt i veien for meg, Espen strevinggutt!» (Mostue 2005, s. 255) I motsetning til i Ibsens drama, er det ikke her nok for hovedpersonen å støtte seg på en kvinne. Han er også nødt til å ta opp og vinne kampen selv.

Nissen Nils sitt navn er en nordisk kortform av det greske mansnavnet Nikolaus, som er dannet av ordene nika, «seier» og laos «folk». Nikolaus er også navnet på en katolsk helgen, som skal ha gitt opphav til den moderne julenissen (Ohrvik 2004, s. 19). *Nils* blir dermed et logisk navn på en nisse i denne fortellingen. Nissen er en sentral skikkelse i romanen. Han er bindeledd mellom menneskene og det overnaturlige. Nissene ser ut til å kunne bevege seg relativt fritt mellom de to verdenene. Nils viser seg å være en hjelper i vanskelige situasjoner, og han hjelper Espen i den avgjørende kampen mot Gravbøygen.

Det er også Nils som leder også Espen til tussenes verden, der han gir Espen beskjed om: «Ja, nå oppfører du deg ordentlig. Det vil si, jo mindre streving-ordentlig du er, desto bedre» (Mostue 2005, s. 63). Nærmere forklaring er: «Hos tussefolk er svart hvitt, og stygt er fint» (Mostue 2005, s. 63). Dette gjenspeiler seg som tidligere nevnt i tussenes språk. Når Nils spør tussekona: «Hva trur du, ditt stygge tussefjols» (Mostue 2005, s. 65) er det for tussene å regne for et kompliment. Tussenes snur opp-ned på normer for oppførsel og språkføring. At bakvendtsnakk ikke fullføres konsekvent i romanen, kan av kritikere oppfattes som en svakhet ved romanen, som nevnt i den narratologiske analysen. I verket fungerer inkonsekvensen forvirrende for leseren, som stadig blir nødt til å revurdere hva som egentlig står. I et underliggjøringsperspektiv kan dette nettopp være et fruktbart. Den tilsynelatende inkonsekvensen kan også fungere som et slags *filmatisk* virkemiddel. Når en situasjon allerede er etablert, og kontrakten med publikum er inngått, trenger man ikke alltid å vise alt fullt ut. Leseren *vet* at tussene snakker bakvendt, eventuelle brudd med denne framstillingen er med på å øke forståelsen der det er nødvendig.

Tussenavnene er ikke bakvendtsnakk, men en lek med ord: Tussefars navn Rabulder spiller på ordet rabalder, tussekonas navn Slindre kan spille på slintre, som betyr «seig kjøttrevl», tussebarn-navnene Abatus, Lunke og Grine spiller trolig på ordene abakus (kuleramme), lunte (enten som verb eller substantiv, hvis det ikke bare er ordet «lunke») og trine (som betyr skride, eventuelt egennavnet «Trine»). Navnene gir ikke udelt positive assosiasjoner, noe som lett kan få leseren til å stoppe opp og stusse ved hva slags navn man gir barna sine i en bakvendt verden. Senere i romanen møter hovedpersonen alven Oberinn. Dette navnet henspeler på alvekongen Oberon i Shakespeares *En midsommernattsdrøm* (Shakespeare 1996). Endelsen «-inn» er en norrøn endelse, som dermed gir en nordisk klang til det internasjonale alvenavnet (Haugen, 2002, s. 3). Referansen til en Midsommernattsdrøm er uttalt i det innledende diktet til *Gravbøygen våkner*. I tillegg foregår hovedhandlingen i *Gravbøygen våkner* rundt midsommertid, kampen mot Gravbøygen er lagt til Sankthansnatt (Mostue 2005, s. 149).

Kvinnelige nisser kalles «nissekjerringspetakkel» (Mostue 2005, s. 278). Ett eksempel på en kvinnelig nisse, er hun som stikker kjepper i hjulene til Jarl, både etter mobbescenen i 1. kapittel og i Epilogen. Nissene framstår gjennom uttrykket som gammeldagse i sine holdninger til kvinner, men ser ikke ut til å legge noen negative konnotasjoner til begrepet. For nissene er begrepet tilsynelatende nøytralt. Også dette «politisk ukorrekte» uttrykket er egnet til å problematisere nissenes kultur og inngrodde språkuttrykk. Eva reagerer negativt på begrepet, og Espen forstår reaksjonen, da han også er et barn av sin tid.

Ved Espens inntreden i den overnaturlige dimensjonen, omtales han nedsettende som «streving», men han har likevel høy status blant strevingene som «sverdbærer». Det er Espen som skal bære det magiske alvesverdet Bergabitt i kampen mot Gravbøygen. Ordet sverdbærer gir konnotasjoner til ordet «ringbærer» i J.R.R. Tolkiens *Ringenes herre*, om den utvalgte hobbiten som skal bære den magiske ringen mot ødeleggelsen (Tolkien 2003, s. 243, 266, 904). Ordet «Bergabitt» er sammensatt av ordet «bitt» som kan gi assosiasjoner et alvesverd i Tolkiens «Hobbiten» (Tolkien 2011): «De hadde kalt det Orkrist, Tussekløveren, men tussene kalte det rett og slett Bitt.» (Tolkien 2011, s. 67). Forstavelsen «Berga-» sier noe om hva sverdet er spesielt egnet til. Tolkiens alvesverd har evnen til å lyse når fiendene (tussene) er i nærheten (Tolkien 2011, s. 67). I Gravbøygen våkner har både sverdet Bergabitt og nøkkelen Edelåpne en liknende lysende evne (Mostue 2005, s. 36,224). I innholdsanalysen vil jeg gå nærmere inn på de nevnte intertekstuelle referansenes funksjon i romanen.

Gravbøygen våkner problematiserer stadig fiksjonen gjennom metaspråk. Espen søker å rasjonalisere det overnaturlige, jamfør: «Men nisser fantes ikke, det var Espen fullstendig klar over. Det fantes ikke nøkler som lyste og sang heller.» (Mostue 2005, s. 40) Senere leser vi: «Dette er en drøm, ikke sant? Espen sa det mer til seg selv enn til Nils. – Du er ikke virkelig. Det fins verken nisser eller skrømt, eller trær og sauer som snakker. Jeg kan når som helst våkne opp, og da er jeg hjemme. Dette er et mareritt. Si at det er et mareritt!» (Mostue 2005, s. 62) Når leseren ser at Espen tviler på fiksjonen, legitimeres den samtidig overfor leseren. Tusen Rabulder er videre med på dette gjennom å påpeke en indre logikk i det overnaturlige: «Her står'n og prater med oss og er nettopp blitt angripi av et reiskrømt, også trur ikke strevingen på at alvene fins!» (Mostue 2005, s. 89). Siri-Huldra forteller Espen om skogen. Faktaframstillingen hennes brytes opp ved at Huldra sier: «[...] Vil du vite mer, så har vi noe å snakke om på veien?» (Mostue 2005, s. 112). Dette kan også leses metaspråklig for å rettferdiggjøre bruken av fakta i fiksjonen. Senere gir Eva en liknende faktaframstilling, der

hun sier: «[...]skogen blir fattig og får lite artsmangfold.» Bruken av faguttrykk legitimeres gjennom Espens reaksjon: «Esen kunne ikke fordra den bedrevitende tonen hennes. Hun hørtes ut som en skolebok. Eva fortsatte ufortrødent videre: [...]» (Mostue 2005, s. 146). De intertekstuelle referansene gjør leseren oppmerksom på romanens selvbevissthet om at liknende fortellinger er blitt fortalt tidligere. Innslag av ironi i narrasjonen ser ut til å slå i alle retninger. Også leseren kan komme til å bli konfrontert med sin egen skadefryd overfor «mobberer Jarl» mot slutten av romanen. Da er rollene snudd om fra slik de var tidligere, og Espen har blitt den sterke. Dette vil jeg komme tilbake til i innholdsanalysen av romanen.

Underliggjørende innhold

I analysen av romanens innhold er det naturlig å trekke linjer til det som allerede har kommet fram i analysen av struktur og språk, da språk og struktur også har en innholdsside. Romanen *Gravbøygen våkner* inneholder flere tydelige intertekstuelle referanser. Videre vil jeg gjøre rede for de mest sentrale av disse, Henrik Ibsens Peer Gynt og William Shakespeares *En midtsommernattsdrøm*. Jeg vil videre gjøre rede for bruken av eventyrmotiv i *Gravbøygen våkner*.

Espens utvikling

Esen i romanfortellingen er i utgangspunktet beskrevet som en ganske vanlig gutt. Han er likevel i besittelse av egenskaper som gjør at han er utvalgt til et spesielt oppdrag. Den magiske nøkkelen Edelåpne «[...] lyser bare for dem som er den verdig» (Mostue 2005, s. 116). «Det er nøkkelen som velger hvem den vil vise seg for» (Mostue 2005, s. 117). Alvekongen Oberinn sier om strevinger: «Selv de mest vanlige og uanselige blant dere har dybder og evner dere selv ikke er klar over.» (Mostue 2005, s. 117). Dette er en allusjon til Tolkiens *Hobbiten*, der trollmannen Gandalf sier om hobbiten Bilbo: «Det bor mye mer i ham enn dere kan gjette, og en del mer enn han selv har noen anelse om.» (Tolkien 2011, s. 26). Nissen Nils framhever temperamentet til Espen som en god egenskap: «Ser man det. Strevinggutten lar seg ikke pille i nesegreivet. Det er bra. Det er i alle fall en begynnelse. Temperament har han au. Det er nesten like bra.» (Mostue 2005, s. 49).

Likevel er ikke Espen umiddelbart klar for oppdraget. Jeg har tidligere, under folkediktningskapittelet, skrevet om eventyrhelten, som kvalifiserer seg til sitt oppdrag

gjennom å møte andre med tillit og gjennom å hjelpe fattige og gamle. (Birkeland og Mjør 2012, s. 42). Fortellingen om Espen har som nevnt paralleller til denne tankegangen. Espen er utvalgt, men han er ikke fra begynnelsen av kvalifisert for den store kampen mot Gravbøygen. Espen møter de overnaturlige med skepsis og uvilje. Og han er ikke interessert i å ta på seg et oppdrag for andre. For at Espen skal bli kvalifisert til å kjempe mot Gravbøygen, må han først lære barmhjertighet, han må se at han ikke vil være som mobberen Jarl. Dette gjør han i kampen mot Oddefar, når han ikke vil nappe skjegget av nissen som ligger nede. Videre må Espen være villig til å ta en kamp for andre, når han omsider bestemmer seg for å ta kampen for morfarens skyld, er han kvalifisert. Fremdeles vakler han i sin tillit, eksempelvis begynner han å tvile når han innser hvor stor Gravbøygen er: «Han hørte ikke til her, han var blitt valgt ut ved en feiltakelse» (Mostue 2005, s. 245). Også tidligere i fortellingen tviler han på utvelgelsen. Dette gir assosiasjoner til Moses i Bibelen, som tvilte foran oppdraget der han skulle lede israelfolket ut av Egypt (Bibelen 2. Mos. 4).

Espen har i tillegg erfaring med dataspill, som er nyttig for ham i den avgjørende kampen mot Gravbøygen. Når han begynner å sammenlikne situasjonen han er i med dataspillene han spiller, vet han hva han må gjøre: «Synet var grusomt, som om det var hentet fra et mareritt av et pc-spill. Men akkurat den tanken gjorde at Espen ble iskald innvendig. Var det noe han behersket, var det nettopp spill. [...] Han måtte røre seg, løpe, klatre – spre flokken og ta dem én etter én» (Mostue 2005, s. 188-189).

Men ikke minst er Espen barnebarnet til en tidligere sverdbærer og har hatt et nært forhold til ham. Morfaren har gjennom oppveksten lært Espen mye, han har pleid å si: «Du er ikke aleine, Espen, husk det» (Mostue 2005, s. 25). Espen har riktignok ikke forstått dybden av det. Han har manglet den nødvendige kunnskapen fram til nå. Likevel er han mer åpen enn mange andre. Når de andre slektningene mener den demente morfaren «tuller», der han reagerer på skoghogsten til sønnen, spør Espen seg: «Hva var det morfar mente?» (Mostue 2005, s. 24). Det kommer her fram en kontrast mellom Espen og mellom de andre slektningene. Onkel Svein kan stå som et eksempel på det moderne menneske, en rasjonell gårdbruker, som søker å modernisere gårdsdriften. Han trenger inntekter på gården og ser skogen som en ressurs han må utnytte i så måte. Trolig framstår han som prototypen på en *streving* i fortellingen.

Espen mangler mot og vilje til å stå opp og kjempe for andre enn seg selv. Espen har empati, han har medfølelse med Eva når hun blir mobbet, men han er redd for å bli mobbet selv. Det er egnet til å skape ubehag hos leseren å lese om mobbescenen: «Men ingen gjorde noe for å hjelpe

henne. Ikke Espen heller. Han bare sto der bak de andre, og innerst inne var han glad for at det ikke var ham selv det gikk ut over.» (Mostue 2005, s. 16). Beskrivelsen hales nærmest litt ut når det står: «[...] han var glad for [...]». Det skapes en form for dissonans i lesningen av fortellingen ved hans manglende evne til å leve opp til sine egne verdier og gjøre det rette. Tilsvarende er det problematisk når Espen bestemmer seg for å svikte oppdraget overfor alvene. Igjen forstår han mye, men nekter likevel å gjøre noe for å hjelpe. Han flykter tilbake til den ordinære verdenen. Ofte ser vi tematikken i et verk gjennom hva som mangler i fortellingen. Det Espen mangler, er integritet. Han distanserer seg fra Eva og fra alvenes problem. Han forstår ikke at andres problemer også er hans problemer. Alvenes skjebne går ut over artsmangfoldet i skogen, noe som også vil gå ut over menneskenes livsgrunnlag. Han undervurderer også alvenes trusler dersom han svikter. Han tror han kan skjule seg i en annen verden. Men han tar feil. Alvene innhenter ham blant annet med elveblest, og morfaren blir syk.

Det er ytre press som får Espen til å vende tilbake og fullføre oppdraget. Han presses av alvenes hevn, og han presses av Eva. Når han omsider går løs på oppdraget, kampen mot Gravbøygen, er det ingen vei utenom. Og han vokser i takt med utfordringene. Men også Gravbøygen får Espen til å se seg selv, og hvordan han selv er. Han ber Espen gå utenom, slik han pleier å gjøre. Her er intertekstualiteten og referansen til Peer Gynt åpenbar. Henrik Ibsens Peer Gynt er et dramatisk dikt som bygger på sagnstoff, folketro og eventyrmotiver. Det er fullt av hentydninger til personer og hendelser i samtiden. Hovedpersonens navn og mange trekk er hentet fra P. Chr Asbjørnsens *Norske Huldreeventyr og Folkesagn* (Asbjørnsen og Moe 1948, s. 116ff) Ibsens Peer Gynt lærer av Bergtrollet å være «seg selv nok» (Ibsen 1995, s. 36). Gravbøygen ber Espen «gå utenom», noe som også nærmest står som et livsprinsipp for Peer Gynt (Hagen 2014).

Morfaren til Espen er blitt gammel og skrøpelig, men søker mot naturen og det overnaturlige. Som nevnt kan han betraktes som en slags karnevalesk narrekonge, en de andre betrakter som dum, men som egentlig er den som ytrer de klokeste ordene eller den viktigste moralen. Morfarens navn, Per, gir assosiasjoner til Peer Gynt, en figur som har kontakt med det overnaturlige (Ibsen.....). Som karakter han har tydelige moralske brister (Ibsen...). Når morfaren mot slutten av romanen avslører for Espen sin fortid som sverdbærer, blir det tydelig at også morfaren led under de samme svakhetene som Espen. Men at også han vokste på sitt møte med Gravbøygen. På morfarens dødsleie samtaler de to om sine erfaringer:

- Hvorfor hadde Gravbøygen ansiktet mitt? spurte Espen etter en stund. – Han hadde mitt også, Espen. Morfar hevet den skjelvende armen for å klø seg i hodet. – Jeg har tenkt mye på akkurat detta opp gjennom åra. Og jeg trur at det kanskje var mest oss sjøl vi kjempa mot der oppe. Eller rettere sagt, trollskapen i oss: feigheten, unnfallenheten, at vi er oss sjøl nok ... (Mostue 2005, s. 271)

Espen rystes ved synet av sitt eget ansikt som Gravbøygens. Han må slukes av Gravbøygen før han finner Gravbøygens hjerte, som han endelig kan gjennombore med sverdet Bergabitt. Tilbake i skolegården etter ferien trenger ikke Espen ytre press for å stå opp for Eva og eventuelle andre mobbeofre. Han har fått fysisk styrke til å klare å stå opp mot mobberen. I forhold til kampen mot Gravbøygen, blir en kamp mot Jarl ufarlig. Romanen kan oppfattes å ha et slags dannelsesmotiv. Den følger den unnvikende Espen gjennom hans modning. Espen konfronteres med seg selv og sine svakheter. Fra å være «seg selv nok», blir han en som risikerer livet for andre og utvikler sin integritet.

Espens midtsommernattsdrøm

Har vi skygger krenket dere,
er det lett å reparere:
Tro at dere sov – og at
alt var en visjon ved natt.
Tro at denne billedstrøm
bare var en flyktig drøm.
(Mostue 2005, s. 5)

Avhandlingen innledet, som romanen, med et sitat fra En midtsommernattsdrøm av William Shakespeare. Denne intertekstuelle referansen står eksplisitt i romanen, da det er oppgitt hvor sitatet er hentet fra, og hvem som har oversatt det. *En midtsommernattsdrøm (A Midsummer Night's Dream)* er en komedie fra 1594-95, her oversatt av André Bjerke. (Shakespeare 1996). Dramaet har en løs handling og dreier seg om «kjærlighetsforviklinger blant mennesker og alver en sommernatt i skogen, med en amatørtrupp som spiller tragedie» (Smidt 2011) eller en «dypt bedrøvelig komedie» (Shakespeare 1996, s. 25). Stykket fletter sammen scener fra en realistisk verden i det antikke Hellas, og scener fra en eventyrverden befolket av figurer fra gresk mytologi (Smidt 2011). Handlingen i *Gravbøygen våkner* er lagt til tiden rundt midtsommer. Kapittelet der Espen går tilbake til den overnaturlige verden for å kjempe mot

Gravbøygen, har tittelen Sankthansnatt (Mostue 2005, s. 149). Det finnes en rekke likhetstrekk mellom romanen og Shakespeares drama.

Også *Gravbøygen våkner* veksler mellom en realistisk verden og en overnaturlig verden befolket av mytiske figurer. *Gravbøygen våkner* inneholder ikke de store kjærlighetsforviklingene. Espen får riktignok følelser for Eva, uten at det utvikler seg til å bli en tydelig kjærlighetshistorie. I *En midtsommernattsdrøm* utspiller det seg flere parallellfortellinger som griper inn i hverandre. Teatertruppen i stykket konstruerer en prolog for å legitimere sitt stykke for publikum (Shakespeare 1996, s. 57). En kontekstualiserende prolog er også noe vi finner i *Gravbøygen våkner* (Mostue 2005, s. 7). I dramaet ser vi blant annet alvekongen Oberon observere mennesker mens han selv er usynlig for dem. Her er den nevnte navnelikheten til *Gravbøygen våkners* alv Oberinn åpenbar. Oberons hjelper Pukk omtales i dramaet som en slags nisse (Shakespeare 1996, s. 34). Nissen Nils leder Espen i den overnaturlige verden på oppdrag fra alvene. I likhet med Shakespeares «nisse» mislykkes Nils med sitt oppdrag, da han hjelper Espen med å svikte alvene. Det ovennevnte sitatet fra *En midtsommernattsdrøm* (Mostue 2005, s. 5) i stammer i Shakespeares drama fra nissen Pukk. Alvekongen Oberon ber Pukk dryppe en slags elskovssaft i øynene til den troløse alvedronningen og «en ekkel viktigper» (Shakespeare 1996, s. 46), men Pukk gir saften til feil mann, og forkludrer dermed kjærlighetsforholdet til et trofast par (Shakespeare 1996, s. 74). Å forvirre menneskene til å tro at de har drømt, er løsningen Pukk skisserer i nevnte strofe (Shakespeare 1996, s. 74).

En midtsommernattsdrøm (Shakespeare 1996, s. 157ff) har et etterord av Tore Rem, litteraturviter, litteraturkritiker og professor i engelsk ved Universitetet i Oslo. Rem skriver: «Shakespeare var en mester i det som i retorikken kalles *inventio*, Med dette begrepet tenker man ikke på det å skape noe originalt, men på å kombinere gammelt stoff på nye måter» (Shakespeare 1996, s. 159).

Videre skriver han: «Det viktige for handlingen er [...] en slags karnevalets unntakstilstand.» (Shakespeare 1996, s. 158). En utforskning av kjærlighetens vesen er et hovedanliggende i komedien (Shakespeare 1996, s. 159), og alle de elskende ser ut til å få et nytt syn på hva kjærlighet er (Shakespeare 1996, s. 161). Det er flere drømmer i *En midtsommernattsdrøm*, men den drømmen som de unge elskende til slutt føler de har våknet opp fra, har vært konstruert fra alvenes hinsidige rike» (Shakespeare 1996, s. 166). Gjennom amatøroppsetningen i *En midtsommernattsdrøm* viser dramaet sine potensielle svakheter, «i tillegg blir teateret metafor for hele menneskelivet. Publikum i teateret er kanskje selv skuespillere i et større stykke hvor

manus forblir ukjent, omtrent på samme måte som de som er tilskuere til Pyramus og Thisbe innen *Drømmen*.» (Shakespeare 1996, s. 166). *Gravbøygen våkner* bruker mange av de samme grepene. Også *Gravbøygen våkner* kombinerer gammelt stoff på nye måter. Gjennom fiksjonen skapes det en unntakstilstand som kan være egnet til å se kjente fenomen på nye måter.

Sankthansnatten, natten før 24. juni, som bakteppe for handlingen knytter romanen til Shakespeares drama. Ifølge Rem er våre skikker i forbindelse med Midtsommernatten «bleke etterlevninger av middelalderens tradisjoner» (Shakespeare 1996, s. 163). Feiringen av den lengste dagen i året hadde også gått for seg i førkristne tider, men i middelalderen involverte feiringen nattevake, bål, karnevalsparader og magi. På denne kvelden var spesielt mange ånder og underjordiske ute [...]» (Shakespeare 1996, s. 163). Ørnulf Hodne, ..., skriver at Midtsommernatten i sin tid hadde stor betydning i folkekulturen, på grunn av sin nærhet til solverv, dannet den tilsvarende vendepunkt for sommeren som julen for vinteren (Hodne 120). Jul og midtsommer var også tiden da den fryktelige Åsgårdsreia var ute. Åsgårdsreia var en farlig flokk av gjengangere og dødninger, som kunne minne om degraderte demoniserte skikkelser fra den norrøne mytologien (Hodne, s. 141). I *Gravbøygen våkner* spiller denne Reia en viktig rolle som *Gravbøygens støttespillere* (Mostue 2005, s. 184). Samtidig som begrepet Reia først og fremst gir konnotasjoner til norrøn mytologi, gir en uant mengde onde vesener å slåss mot konnotasjoner til dataspill. Slik blir teksten en dialog (jf, Bakhtin, Claudi 2013, s. 52) og en kryssning mellom andre tekster (Kristeva 1967, s. 3) fra ulike sfærer. Slik kan romanen aktualisere det mytiske med det datateknologiske

Espen – en postmoderne Askeladd

I eventyret går Espen Askeladd ut for å søke lykken. På veien møter han hjelpere i form av kjerringa med nesa i stubben eller sju hjelpere med overnaturlige egenskaper. Storebrødrene Per og Pål er motstandere på veien. Det er likevel Espen Askeladd som gjennom prøvelser vinner kongsdattera og halve kongeriket til slutt. *Gravbøymen våkner* har mange likhetstrekk med eventyrene, som nevnt i teorikapittelet. Espen er i utgangspunktet framstilt som relativt sympatisk, men ikke spesielt ydmyk. Han har medfølelse med Eva, slik Askeladden har empati for kjerringa med nesa i stubben, men Espen viser ikke omsorg i praksis. Askeladden i eventyrene viser seg gjerne litt frekk, der han utfordrer trollet. Espen ignorerer alvenes trusler når de forstår at han vil svikte dem:

«Går du igjennom, går du ulykken i møte
Sykdom og vondsinn blir livets svøpe
For den som alvene forrår.
Bare vinter, ingen vår.

– Det driter jeg i, jeg vil ut! Skrek Espen» (Mostue 2005, s. 128). Dette kan sees som en utfordring av de overnaturlige kreftene. Romanfiguren Espen er likevel en sammensatt og dynamisk hovedperson som slites mellom samvittighet og frykt.

For mange lesere vil *Gravbøymen våkner* oppleves som en «kavalkade av eventyrskikkelser» (Haugen 2005), noe fortellerstemmen også er seg bevisst når den sier: «Espen spurte ikke engang hvem Oddefar var. Han orket ikke flere nisser, dverger og tusser og hva de nå var alle sammen.» (Mostue 2005, s. 99). Gjennom metakommentaren stiller Espen seg på lesernes side og problematiserer bruken av eventyrskikkelser i romanen. Igjen peker romanen tilbake på seg selv og legitimerer egne grep. Noen av de sentrale skikkelsene i romanens overnaturlige univers er nisser, tusser og alver.

Nisser var ifølge nordisk folketro et overnaturlig vesen som holder til i nærheten av mennesker. I Norge og Norden ellers tenkte man seg nissen som en liten gråkledd mann med rød lue og langt skjegg. Han er svært sterk og hjelper til med gårdsarbeidet. Hvis ikke han behandles godt, blir han ondskapsfull og kan skade folk og dyr. I norsk tradisjon avløste nissen «gardvorden», en husvette som våker over gården. Som regel var nissen usynlig, men av og til kunne man få øye på ham. Selv om han ikke viste seg, var han aldri langt unna, og han fulgte med på det som

skjedde. Nissen ble ikke regnet for å være direkte farlig, men han var snarsint og svært bestemt. Felles for de fleste fremstillingene er at nissene var vesener med temperament, ofte var de både lunefulle og skadefro. Man gjorde derfor klokt i å holde seg til venns med dem (Stovner 2016).

I *Gravbøyggen våkner* males det videre på disse gamle forestillingene. Vi møter tre spesifikke nisser i fortellingen. Nils er den mest sentrale av disse, da han har fått oppdraget med å lede Espen i starten av oppdraget. Han ser ikke ut til å bry seg noe særlig, verken om Espen eller om oppdraget han har fått. Han følger stort sett bare bestemmelsene han er pålagt. Noen ganger ser det imidlertid ut til at han har sider han skjuler. Ett eksempel er når Espen gråter etter møtet med et skrømt.

Espen ville ikke for alt i verden gråte foran Nils, men da han kjente den trøete nisseneven klappe ham trøstende på nakken, kunne han ikke stanse det. Tårene rant nedover kinnene hans, og han hulket så det gjorde vondt i brystet.

- Nå, grining skal vi ikke ha for mye av framover, mumlet nissen i en tone som nesten hørtes medfølelse ut.

- Men så lenge de andre ikke ser det, får dette bli mellom Nils og strevinggutt (Mostue 2005, s. 62).

Ifølge fortellingen kan det se ut til at det finnes en rekke regler nissene må forholde seg til. Nissene har sitt eget territorium, og dersom man kommer inn på en annen nisses område, blir det nissekamp. Kampen ender med at taperen får revet av skjegget, som så spikres opp på låveveggen. Ydmykelsen av dette må nissen leve med til skjegget gror ut igjen. Uten skjegg mister også nissen styrke. Dette alluderer til Bibelens fortelling om Samson som hadde styrken i håret (Bibelen, Dommerne 16.17). Da Espen redder Nils fra den totale ydmykelsen i en kamp mot Oddefar, viser ikke Nils seg spesielt takknemlig. Han sier at dette vil føre til problemer med Oddefar, og han kan ikke lenger hjelpe Espen tilbake til den ordinære verden.

Som Nils har forutsett, oppsøker Oddefar Espen i den vanlige verdenen. Espen har imidlertid fått en styrkende alvedrikk, og han vinner over Oddefar. Kampen ender imidlertid ikke slik «nissekamper» pleier å ende: «Han [Espen] grep fatt i det grå skjegget til nissen, fikk tak i en stor hårdott og skulle til å røske den ut. Men et eller annet stoppet ham. Kanskje var det Eva som ropte, eller kanskje det var mest fordi han la merke til at han hørtes ut som en annen, en som han absolutt ikke ville være som, nemlig Jarl. Espen slapp taket i skjegget. Raseriet la seg, og skjelvende trakk han pusten: - Gir du deg? Oddefar så rart på ham. - Oddefar veit ikke hva

han skal gi seg. Hva mener strevingen?» (Mostue 2005, s. 144). Her konfronteres Espen med ønsket om å ydmyke en som allerede ligger nede. Han har aldri mobbet, men heller ikke stilt opp for et mobbeoffer. Han har vært unnvikende og kommet unna med det. I denne situasjonen er han imidlertid selv plassert i den potensielle mobberposisjonen, og han blir tvunget inn i et moralsk dilemma. Vil han ydmyke nissen? Dette er i tråd med nissekonvensjonene, og han vil trolig kunne legitimere handlingen ved å vise til regelen. Alternativt kan han velge barmhjertighet, hvilket han også gjør. Om han velger det av egen motvilje mot å ligne mobberen Jarl, eller om han er påvirket av Eva, vet han tilsynelatende ikke helt selv. Dette kan likevel sees som et viktig steg på veien mot Espens «dannelse».

Oddefars reaksjon på uttrykket «Gir du deg?» (Mostue 2005, s. 144) skaper komikk og samtidig undring over en talemåte. Oddefar forstår ikke den semantiske betydningen av uttrykket. Imidlertid forstår han trolig heller ikke den praktiske betydningen av uttrykket; en nisse vet ikke hva det vil si å «gi seg», for en nisse «gir seg» ikke. Når Espen viser barmhjertighet, skaper han problem for Oddefar, i form av «nissegjeld»: «-Å, nei! Nissegjeld er det verste en nisse veit, skrek Oddefar med ett. – Og så til en streving; en feig, liten streving! Åssen skal Oddefar kunne vise seg etter detta! Hæ? Og åssen skal Oddefar kunne bli kvitt gjelda si når alvene tar deg? Spyflueyngel! Tvi!» (Mostue 2005, s. 144). Her problematiseres nissekulturen som åpenbart er preget av regelrytteri og manglende refleksjon. Ved Espens barmhjertighet utløses nye regler for oppførsel, ikke nødvendigvis et eget ønske om å gjøre godt tilbake fra nissens side. Oddefar redder senere Espen fra et skrømt fordi han ellers ikke fikk betalt nissegjelda si: «Da hadde du vært et skrømt nå, og Oddefar hadde aldri fått betalt tilbake nissegjelda si» (Mostue 2005, s. 218). Problematisering av nissenes kultur blir samtidig en problematisering av trekk ved menneskelig kultur. Nissene lever her etter en form for gammeltestamentlig «øye for øye, tann for tann»-mentalitet (Bibelen 2. Mos 21.23). Espens barmhjertighet forstyrrer denne tankegangen, og får nissen til å bryte med sin dogmatisme. I tillegg til å redde livet til Espen, viser han vei til det magiske alvesverdet Bergabitt: «Men, men, hermet Oddefar. – Egentlig har jeg gjort mer enn jeg trengte, men siden det er en slik dott av en streving denna gangen, får jeg gjøra litt til. Så, ta beina fatt og hold deg rett bak meg, så får vi sjå» (Mostue 2005, s. 218-219). Også Nils går utover sitt «nissemandat» når han i skjul hjelper Espen i kampen mot Gravbøygen (Mostue 2005, s. 265). Dermed kan det se ut til at også de overnaturlige vesenene er atskillig mer dynamiske, enn typene vi møter i folkeeventyrene: Også nisser er i stand til mental utvikling.

Tussene i fortellingen er spesielt særmerket gjennom omvendtsnakk og -oppførsel, som omtalt tidligere. Likevel er det det verdt å dvele litt ved dem her. Tusser er navnet på underjordiske vesener i gammel norsk folketro. Ordet tusse kommer av det norrøne *purs eller þuss* som betyr troll (Bø 2009). Tusser gikk for å være små og blå- eller gråkledd. De bor under jorden, nær menneskene. Mange sagn forteller om samkvem med mennesker, ofte til gjensidig nytte. Tussene lever sitt underjordsliv etter samme mønster som menneskene (Bø 2009). Tussene i *Gravbøygen våkner* er stygge og skitne med skjev nese. De lever i en bakvendt verden, der språk og normer for oppførsel er snudd opp-ned og der tussebarna fryder seg over en omgang ris: «Hu hei, for noen under Rabulder har. De er nå de verste i tussehistorien. Abatus, Lunke og Grine – kom his, så skal jeg gi dere en omgang dere tidlig vil glemme! De tre han hadde ropt på, kom løpende bort til faren, satte rumpa opp mot ham og hylte av fryd da Rabulder tok til å rise dem. Espen betraktet det hele lettere sjokkert. Dette var jo et galehus!» (Mostue 2005, s. 70).

Sentralt i *Gravbøygen våkner* står *alvene*. Det er disse som skal reddes. Gravbøygen omtales da også som *Alveeteren* (Mostue 2005, s. 205). Alvene var overnaturlige vesener i nordisk folketro. Den gamle mytologis alfar betegner nærmest avdøde mennesker eller ånder. Snorres Edda skiller mellom lys-alver og svart- (eller mørk-)alver, men denne inndelingen er litterær og er ikke kjent fra folketroen (Alver, Store norske leksikon 2009). Et hovedtrekk ved den folkelige oppfatningen av disse vesenene er forestillingen om deres sterke trang og evne til å fortrylle og vinne makt over mennesker. [...] Vanlige navn i norsk folketro er huldrefolk, haugfolk og vetter (Alver, Store norske leksikon 2009). *Gravbøygen våkner* tegner et bilde av alvene som høytidelige, vakre, men også skremmende. Også her finner vi allusjoner til Tolkiens alveverden (Tolkien 2011, s.54ff.) I likhet med Snorre, skiller denne romanen som nevnt mellom lysalver og svartalver. Lysalvene framstilles som de gode, mens svartalvene, også kalt dverger (Mostue 2005, s. 93), omtales som onde skapninger.

For uminnelige tider siden kom svartalvene hit til våre trakter. De levde under jorden, gjemt unna sollyset og alt annet levende. Der grov og hogget de etter metaller, og for å sprengte ut de mørke minene sine, trengte de ved. Derfor gikk de løs på de grønne. Men vi lysalver trenger de grønne for å leve, og slik brøt det ut krig mellom oss og svartalvene. [...] (Mostue 2005, s. 205).

Alvene sier at svartalvene var mange og sterke, men lysalvenes visdom var større (Mostue 2005, s. 205). Alvene snakker nedsettende om de andre vesenene, de snakker som om de ikke har bruk for de andre. Selv om de er avhengige av Espen for å få bukt med Gravbøygen, er det ingen forståelse for hans prøvelser når han er redd og bruker lengre tid enn alvene har forestilt

seg: «Alven freste. [...] – Visste jeg det ikke, strevinger skal man aldri stole på!». (Mostue 2005, s. 180). Alvene bruker Espen som et middel for sin egen overlevelse. Senere i fortellingen snakker Oberinn med Eva: « - Alver og strevinger går ikke så godt sammen, svarte Oberinn. – Jo mindre vi har med hverandre å gjøre, desto bedre. . Jeg tror vi kunne ha lært litt av hverandre, sa Eva lavt.» (Mostue 2005, s. 209). Her finner vi en viktig moral i historien. Også de vise alvene har noe å lære av andre. Oberinn undervurderer strevingene. Oberinns anerkjennelse av Eva kommer imidlertid når hun, tilbake i den ordinære verden, tar med faren sin og går mot Espens onkel for å få ham til å slutte å hogge i Gammalskauen. Når et tre velter over Evas far og skader ham stygt, kommer alven henne til unnsetning med en helbredende alvedrikk til faren:

Eva rykket til og glippet med øynene. Det var som om noen hadde strøket henne varsomt over håret. Hadde hun sovnet? Støyen fra hogstmaskinen var der fortsatt, og faren lå blodig i fanget hennes. Hun så seg rundt. Det var ingen i nærheten, hun måtte ha drømt. I det samme øyeblikk skvatt hun til. På en kvaefersk stubbe ved siden av henne sto det en trekopp. (Mostue 2005, s. 235).

Det antydes her at selv de som *hevder* de er de viseste, kan ha noe å lære av andre. I dette ligger det dermed en moral i fortellingen.

I *Gravbøygen våkners* bruk av eventyrskikkelser ser vi de overnaturlige vesener på nye måter. De står fram løsrevet fra sin opprinnelige eventyrkontekst, slik forskyves leserens forestillingen om dem. Dette avautomatiserer leserens oppfatning av dem, og de trer fram for ham som om han ser dem for første gang. Ved å betrakte verden og menneskene gjennom eventyrskikkelsenes øyne, skjer det samme her. Eventyrskikkelsenene får leseren til å se seg selv og den virkelige verden med andre øyne, han ser også seg selv på nytt.

Det overnaturliges indre logikk

Gravbøygen våkner etablerer en indre logikk i sitt overnaturlige univers. Idet leseren blir introdusert for det overnaturlige, blir han gjennom metakommentarer bedt om å akseptere fiksjonen. Det vises til et slektskap mellom flere av de overnaturlige vesenene, og mellom det overnaturlige og det naturlige. Huldra beskriver en gjensidig avhengighet mellom skapningene i naturen: «Det som stikker opp fra bakken, og som du kaller sopp, er bare frukten. Resten av

soppen lever under jorda og strekker seg overalt, mellom røttene til de grønne, og forbinder dem alle med hverandre. Ikke bare hjelper soppen de grønne med å ta til seg vann, men de bryter ned de grønne som dør, slik at de blir til jord. [...] Her er alle avhengige av hverandre.» (Mostue 2005, s. 112). Videre følger en metakommentar, når huldra sier: «Vil du vite mer, så har vi noe å snakke om på veien» (Mostue 2005, s. 112). Fakta om naturen i fortellingen legitimeres her, fordi Huldra og Espen skal ha noe å snakke om. Huldras beskrivelse av hvordan alt i skogen er avhengig av hverandre, kan forstås som en metafor til også resten av verden; vi er alle avhengige av hverandre.

I den overnaturlige verdenen i fortellingen problematiseres det gjennom teksten hvorvidt mennesker kan bekjempe det overnaturlige. Hvordan kan Eva unnsnippe Nøkken når hun først er blitt dratt ned til Lysjøens bunn (Mostue 2005, s. 170)? Og kan et menneske egentlig slåss mot ånder (Mostue 2005, s. 184)? I dette overnaturlige universet manifesterer de overnaturlige seg i fysiske former. Nøkken fanger først byttet sitt i en boble på bunnen av tjernet, som alvene deretter kan befri henne fra. Skrømtene i fortellingen er mer fysiske enn åndelige. Dette gjør det mulig for Espen å bekjempe dem. De kan fly, men ikke gå gjennom fysisk materie. De er avhengig av sanser for å orientere seg, slik er det mulig for Espen å gjemme seg for dem. De overnaturlige er tilsynelatende allvitende i starten av fortellingen, noe som ville skape vansker for den frie vilje i møtet med disse. Det viser seg imidlertid at det overnaturlige er avhengig av et effektivt kommunikasjonsnettverk, slik Eva også observerer: «Det yrte av liv, og fra busker og trær dukket det opp fugler og dyr som tisket og hvisket til alven. Det var som om de drev med et slags varslingsystem, og rapporterte til Oberinn alt som foregikk i skogen» (Mostue 2005, s. 178). Også plantene, selve skogen og vinden ser ut til å være deler av det samme varslingsystemet, når det i prologen står: «Det var som om selve skogen holdt pusten og lyttet i forferdelse. Vinden fikk trærne til å skjelve.» (Mostue 2005, s. 9). Besjelingen i fortellingen blir derfor et premiss for fortellingens indre logikk. Når alvene nesten umiddelbart vet hva som skjer, er det ikke på grunn av en overnaturlig omnisciens. Da ville det ha blitt logisk umulig for Espen å unnsnippe dem. Mye av det overnaturlige er framstilt på en menneskelig håndgripelig måte, når en grunnleggende aksept for det overnaturlige motivet er etablert.

Når Gravbøygen er slått, rapporterer en nisse til fuglene, som rapporterer videre til en nisse i kirketårnet, som ringer med kirkeklokkene: «Ikke lenge etterpå begynte kirkeklokkene å kime, men de lød ikke som til en vanlig gudstjeneste. De ringte i en stadig villere takt, høyere enn noen hadde hørt før, og folk i bygda stanset og så spørrende på hverandre. Mens kirketjeneren styrtet til for å se hva som gikk av klokkene hennes, bar tonene oppover mot Svarteggen»

(Mostue 2005, s. 258). Dette kan nærmest se ut som et forsøk på å varsle strevingene, som likevel ikke forstår hva som har skjedd. De har mistet kontakten med *den egentlige virkeligheten*. Kirkeklokkene har også en annen funksjon. Tonene bærer oppover mot Svarteggen, de treffer fjellveggen, som i en skjelving, nærmest en krampetrekning, danner en sprekk og spytter ut den livløse skikkelsen av Espen (Mostue 2005, s. 258).

En jerv kommer og trekker Espen med seg ned til bjørkeskogen, der trolig tussen Slindre bærer ham videre. I granskogen overtar alven Oberinn, som gir ham av den helbredende alvedrikken. Til slutt blir han vekket av det som høyst sannsynlig er nissen Nils, men som er borte før Espen åpner øynene. *Hvem* som egentlig bærer Espen her, kommer ikke helt tydelig fram, da det bre er Slindre som blir nevnt ved navn. Gjennom beskrivelser vi tidligere har hørt, nærmest som gåter, kan leseren imidlertid gjette seg fram til de aktuelle skapningene (Mostue 2005, s. 258-259). For Sjklovskij er underliggjøring «alle gåters grunnlag og eneste berettigelse. Enhver gåte er enten en fortelling om en gjenstand, med ord som definerer og beskriver denne gjenstand, men som vanligvis ikke brukes om den [...], eller en egenartet lydmessig underliggjørelse, som lyder som en etteraping» (Kittang m.fl. 2003). Det står: «Så ble Espen løftet opp av noen små, furete hender. En lang og skakk nese snuste over kroppen hans, og et sukk utslapp fra en stor åpning av en munn:» (Mostue 2005, s. 258). Leseren forstår at det er en tusse, men kan ikke helt sikkert vite hvilken, så «ledetrådene» fortsetter: «Jasså du, sverdbærer. Så det var slik det gikk med deg – bergtatt og all ting. Men kanskje, hvis Slindre er sein... Tusen nikk og trakk pusten» (Mostue 2005, s. 258-259). Trolig er det tussekona Slindre som omtaler seg selv i 3. person, og hun mener nok det motsatte av «sein», men her blir det opp til leseren å samle ledetråder fra det han tidligere har lest. Gjennom de gåtefulle beskrivelsene av skikkelsene, er det som om leseren nærmest ser avtrykket av dem i fortellingen.

Kampen mot Gravbøygen som dataspill

Espen er en «gamer». Han spiller altfor mye dataspill, ifølge moren (Mostue 2005, s. 14,18,77) Likevel er dette en av grunnene til at han til slutt er i stand til å slåss og vinne over skrømtene og Gravbøygen. Ved første øyekast er ikke dataspillreferansene så tydelige gjennom romanen, pc-spill nevnes uten de store utbroderingene. Men kanskje er referansene er der likevel, og i større grad enn en del lesere oppfatter? En av de tydeligste referansene finner vi i den nevnte passasjen:

Synet var grusomt, som om det var hentet fra et mareritt av et pc-spill. Men akkurat den tanken gjorde at Espen ble iskald innvendig. Var det noe han behersket, var det nettopp spill. [...] Han måtte røre seg, løpe, klatre – spre flokken og ta dem én etter én» (Mostue 2005:188-189).

Som nevnt i teorikapittelet benytter mange spill seg av en struktur der spilleren må løse oppdrag for å komme videre i spillet (Gruehagen 2005). Espen må i første omgang finne den magiske nøkkelen Edelåpne, før han kan begi seg ut på sitt oppdrag. På veien møter han hindringer, der de største er hans egen frykt og unnvikenhet, før han kan komme videre. For en erfaren leser vil dette minne om en fortelling i sin mest grunnleggende form, i tråd med Propps eventyranalyse (Solberg 2007, s. 14). For en erfaren «gamer», derimot, vil fortellingen kunne minne like mye om narrativet i et dataspill. De mange hentydningene til Espens dataspilling vil kunne underbygge dette. Ikke minst kan dette underbygges av ironien som rammer moren, der hun sier: «Du skulle ikke sitte oppe så lenge med de spillene dine. Det ødelegger øynene dine» (Mostue 2005, s. 18). Men ironien rammer også Espen i passasjen: «[...] hvor herlig det var å forsvinne inn i en fantasiverden, skyte, slå, løse floker, komme seg gjennom ganger og rom mens fienden jaktet på ham» (Mostue 2005, s. 14). En annen «gamer» vil også kunne møte seg selv i døra i dette sitatet. Gjennom dataspill som intertekstuell referanse snakker romanen trolig til en annen lesergruppe enn de som forstår hentydningene til *Peer Gynt* og *En midtsommernattsdrøm*. Mens mange av de klassiske litterære henvisningene kan gå over hodene til den yngre lesergruppen, vil mange av hentydningene til dataspill gå over hodet på lesere uten spillerfaring, dette gjelder da kanskje mange av de voksne leserne. Begge leserkategoriene ser referanser som de ikke fullt ut forstår. Dette befester denne romanens posisjon som all-alder-litteratur (Fosse 1999, s. 149). Gjennom romanens intertekstualitet mer eller mindre aner leseren at det finnes en tekstuell verden utenfor romanen, som man her får en liten del i. Intertekstualiteten underbygger dermed budskapet om at det finnes mer mellom himmel og jord enn vi kjenner til eller forstår⁶, et budskap romanen stadig kommer tilbake til gjennom fortellingen.

⁶ Referanse til Shakespeares drama *Hamlet*: «And therefore as a stranger give it welcome. There are more things in heaven and earth, Horatio, Than are dreamt of in your philosophy.» Hamlet Act 1, scene 5 (Shakespeare 1601-02).

***Gravbøygen våkner* som litterær sjanger**

Gravbøygen våkner er en dialogisk, eller snarere en *polyfonisk* roman (Lothe m.fl. 2007, s. 197). Vi finner mange stemmer i romanen, i form av ulike romankarakterer, ulike fortellerstemmer og intertekstuelle referanser sine ulike stemmer. Stemmene virker sammen i å produsere et budskap på flere forskjellige måter. Som leser blir man også invitert til å engasjere seg og dikte videre, og på den måten bli en deltaker i polyfonien.

Det finnes moral i *Gravbøygen våkner*. Den kan dermed fort sies å skrive seg inn i en oppdragende barnelitterær tradisjon. Spenningsaspektet gjør romanen likevel til en kombinasjon av oppdragende og underholdende litteratur (Lothe m.fl. 2007, s. 26). Barnelitteratur skrevet av en voksen forfatter kan lett bære preg av en vertikal struktur (Ørjasæter 2018, s. 32), eller som Jon Fosse skriver: «en pedagogisk ovenfra-og-ned-holdning» (Fosse 1999, s. 149). I *Gravbøygen våkner* blir denne vertikale strukturen rettet opp gjennom et barne- eller ungdomsperspektiv, med en fokalisering som i store trekk ligger hos Espen og tidvis hos Eva, i tillegg til en til tider allvitende fortellersynsvinkel. Gjennom de unges perspektiv kan leseren gå inn i fortellingen som deltaker sammen med hovedpersonene (Ørjasæter 2018, s. 32). Fortellingen foregår i «øyehøyde» med Espen, og leseren får se og oppleve sammen med ham (Ørjasæter 2018, s. 33).

Romanen er mer enn bare en barnebok. Ungdomsperspektivet er synlig i og med en ung gutt som «gremmer seg» over hvor teit mamma kan være (Mostue 2005, s. 23) og som opplever en gryende forelskelse (Mostue 2005, s. 158). Ungdomsromaner gir ofte nærgående portrett av identitetsarbeidet til ungdom (Ørjasæter 2018, s. 74). Her følger vi Espens utvikling av moral og integritet. I tillegg er ungdomsromaner også kjent for å ta opp samfunnsutfordringer (Ørjasæter 2018, s. 74), noe vi også finner igjen i *Gravbøygen våkner*, i form av et miljøvernmotiv; Gammalskauen er en urskog som må reddes (Mostue 2005, s. 232). Også *strevingsmentaliteten*, der vi mennesker stresser gjennom livet, uten å se de virkelige verdiene (Mostue 2005, s. 89-90), kan oppfattes som en samfunnsutfordring som romanen problematiserer. Romanens veksling mellom ulike synsvinkler er også et vanlig grep i ungdomslitteratur (Ørjasæter 2005, s. 76), dette utnyttes i *Gravbøygen våkner* til å tematisere budskapet.

Gravbøygen våkner kan sies å ha to ulike adressater (Ørjasæter 2018, s. 38), å kan dermed sies å tilhøre kategorien ambivalent barnelitteratur (Bache-Wiig 1996, s. 183) eller all-alder-

litteratur (Fosse 1999, s. 149) Dette er bøker som impliserer både en barnlig og en voksen leser, noe vi kan se i *Gravbøygen våkner*. Romanen spiller på ulike litterære koder, én kjent og tradisjonell og en utradisjonell og overraskende. I «brytningen mellom det tilvante og det nyskapende, ved forskyvning, omkastning og omfunksjonering av ulike elementer, oppnår teksten sin dobbelte tale» (Bache-Wiig 1996, s. 183). De kjente formene spilles i en «new key», med en parodisk og paradoksal virkning som voksne kan nyte (Bache-Wiig 1996, s. 183). Den mindre erfarne leseren kan imidlertid velge bort det ukonvensjonelle og «finne gjenkjennelsens glede i de kjente mønstrene» (Bache-Wiig 1996, s. 184) *Gravbøygen våkner* har nettopp blitt kritisert av voksne for å «adoptere[...] redningsmannsklisjeen» og være «uten distanse» til denne (Haugen 2005), samtidig vant boken Arks barnebokpris, stemt fram av 11-, 12-, og 13-åringer (Ark 2005). Kanskje kan «redningsmannsklisjeen» tale til de mer uerfarne leserne? Romanen skaper likevel en viss distanse til og lek med klisjeene, noe som blir synlig gjennom blant annet ironi og metatekst. Ser vi på tussenes karnevaleske verden i romanen (Bakhtin 2017), kan voksenlesere som nevnt stusse over normbrudd og omvendt språkbruk. Barneleseren vil kanskje finne det befriende og anti-opppdragende når tussen Rabulder slipper «en høylytt fis» (Mostue 2005, s. 69).

Når det gjelder intertekstualitet vil en erfaren voksen leser og en barneleser fylle ut tomrommene i teksten på hver sine måter ut fra sine forutsetninger (Iser 1990). *Peer Gynt*-sitatene (Ibsen 1995) er trolig kjent for de fleste voksne lesere i Norge, men sannsynligvis ikke like kjent for alle barnelesere. Innholdet i *En midtsommernattsdrøm* (Shakespeare 1996) er kanskje ikke åpenbare her til lands for voksne lesere heller, selv om tittelen er kjent for fleste. Folkediktingen er kjent for både barn og voksne i større og mindre grad, selv om *Asbjørnsen og Moes Norske folke- og huldre-eventyr* (Asbjørnsen og Moe 1948) er blant de mindre leste verkene innen sjangeren. Dataspillreferansene, derimot, er kanskje tydeligst for unge lesere, og kanskje spesielt for lesere som heller velger dataspill framfor en roman. Slik henvender referansene seg ulikt til de ulike leserkategoriene. I all-alder-litteratur går det ikke utover barnet om fortellerstemmen også snakker til den voksne. Dersom barnebøker snakker til voksne over hodet til barneleseren, kan det tenkes å være problematisk. I *Gravbøygen våkner*, derimot, har intertekstualiteten en viktig funksjon når det gjelder å få fram budskapet om at det finnes mye vi ikke vet. Dermed henvender referansene seg vel så mye til de leserne som kjenner originaltekstene minst. De tradisjonelle litterære referansene taler budskapet til den uerfarne litteraturleseren, mens dataspillreferansene forteller viser det samme for den voksne leseren (eller barneleseren) uten spillerfaring.

Kapittel 5: Diskusjon

Gravbøygen våkner – en oppsummering

Jeg fremsatte innledningsvis følgende todelte problemstilling:

- På hvilken måte bruker romanen *Gravbøygen våkner* underliggjørende grep i form, språk og innhold?
- Hva gjør underliggjøringen med nåtidsleserens mulighet for dypere innsikter?

Gjennom analysen har jeg vist en rekke konkrete eksempler på underliggjørende grep og vist hva de gjør med leserens forståelse og opplevelse. *Gravbøygen våkner* uttrykker sitt budskap gjennom struktur, språk og innhold. Brudd med den lineære fortellingen, i form av akronier, av pauser og ellipser, forlenger persepsjonen av lesningen, bygger opp spenning og underbygger stemninger. Den kinesiske eskestrukturen plasserer leseren i ett nivå av strukturen i fortellingen. Han aner konturene av ytterligere nivåer, uten helt å kunne plassere dem i forhold til hverandre. Opplevelsen av å være en del av noe ukjent og større, er egnet til å skape en ydmykhet for at det er noe man ikke vet.

Brudd med språklige konvensjoner og problematisering av vante ord og faste uttrykk, får leseren til se fenomener på nytt. Gjennom metaspråk viser romanen tilbake til seg selv. Leseren kan slik gjenoppdage språket, og han får innblikk i andre måter å omtale og betrakte verden på. Gjennom romanens besjelende metaforer oppvurderes fenomenene som omtales. Den moderne leser konfronteres med positivisme og rasjonalitetstenkning. Bruken av tradisjonelle overnaturlige fenomen i ny kontekst, snur konvensjonene på hodet. I tidligere tider var det mytene og folketroen som ga svar på uforklarlige hendelser. Når noen druknet, var de tatt av nøkken (Hodne 1998, s. 184). I moderne tid er folketroen rasjonalisert bort. Espen prøver å gjøre det samme i sine møter med det overnaturlige, men han oppdager at de rasjonelle forklaringene ikke strekker til. Romanens budskap kan således sies å være en kritikk av moderne rasjonalitetstankegang, vi må ikke tro at vi har alle svar på livets spørsmål. Vi *strevinger* må lære oss å strebe etter det som er verdt å streve for, barmhjertighet, overbærenhet, tilgivelse, omsorg for andre og for naturen.

Innholdsmessig spiller intertekstualitet en vesentlig rolle i å underbygge mye av det samme. Romanen legger ikke skjul på sine intertekstuelle referanser. I tråd med postmodernismens

gjenbruksestetikk viser romanen åpent at den går i dialog med tidligere verk. Romanen bygger en ny kontekst omkring gamle fenomen og visdomsord. Ved å bli bedre kjent med eventyrskikkelser vi trodde vi kjente, og se dem på en ny måte, kan vi undres over hvem de egentlig er. Gjennom deres blikk ser vi oss selv på nytt, og kan undres over hvem vi selv er. Peer Gynts mentalitet «å være seg selv nok» er like relevant for Espen som for Peer. Her sees det i form av en gutt som på tross av empati, ikke er i stand til å stille opp for andre. Espen har aldri vært villig til å kjempe en kamp som ikke er hans egen. «Gå utenom [...] slik som du pleier», sier Gravbøygen på flere ulike måter (Mostue 2005, s. 247-253). Espen spør seg:

Hvorfor hadde Gravbøygen tatt form av ham selv? Og var det Eva Gravbøygen mente når han sa at han alltid hadde hatt nok med seg selv – fordi han aldri hadde hjulpet henne? Det kunne være det samme, han måtte komme seg ut av dette. Han var inne i sitt livs mareritt, mer grusomt enn noen av de verste spillene han hadde vært borti (Mostue 2005, s. 249).

I begynnelsen vurderer Espen altså mulighetene for å komme unna, men er redd for hva alvene vil gjøre, ikke minst med morfaren på sykehus. Han bestemmer seg for å ta opp kampen for morfarens skyld. Espens kamp mot Gravbøygen blir først og fremst en kamp med ham selv, slik også morfaren i ettertid sier: «[...] jeg trur at det kanskje var mest oss sjøl vi kjempa mot der oppe. Eller rettere sagt, trollskapen i oss: feigheten, unnfallenheten, at vi er oss sjøl nok...» (Mostue 2005, s. 271).

Espen ser sitt ansvar for morfaren. Han finner trygghet i sin spillerfaring, og bestemmer seg for å slåss. Og når han i sin tur mister sverdet Bergabitt og alt ser håpløst ut, kommer nissen Nils ham til unnsetning og kaster sverdet opp til ham. Han kan ikke se nissen, men han forstår at han har en alliert: «Han var ikke alene!» (Mostue 2005, s. 251). Når han først velger å ta kampen, kommer det hjelp fra uventet hold. Espens kamp mot Gravbøygen kan på denne måten sees som en allegori for alle menneskers kamper mot å «gå utenom» og «være seg selv nok». Romanen innbyr leseren til å stille seg på Espens side i kamp mot feighet og unnfallenhet, men også til å tro på at det er mulig å få hjelp i håpløse situasjoner.

I romanen kan ikke Espen lenger gjemme seg bak andre. Ved utvikling av egen integritet må Espen gjøre det rette, både når ingen ser ham, men også når det gale aksepteres av andre. I prologen står det: «Vinden fikk trærne til å skjelve» Det kan se ut til at vinden her har en egen vilje, og at trærne viljeløst lar seg bevege av den. Når morfaren, den gamle sverdbæreren, mot slutten av fortellingen dør, ikke som hevn fra alvene, men av «naturens gang» (Mostue 2005,

s. 270), kan vi imidlertid se at trærne har evne til å stå imot vinden hvis de vil: «Det gikk et sus gjennom trærne utenfor sykehuset. Vindkastet tok retning mot Gammalskauen, hvor granene sto urørlige, som i givakt» (Mostue 2005, s. 272). Slik kan også dette bli en metafor for menneskenes evne til å stå imot andres påvirkning, og til å stå urokkelig når situasjonen krever det.

Analysen viste tidligere til en ironi som rammer leseren avslutningsvis i romanen. Espen kommer forandret tilbake til skolen. Han er sterk og trygg, og han står opp mot mobberer Jarl. Rollene er snudd: «Jarl kom sist inn døra og så livredd bort på Espen, som fikk et stikk av dårlig samvittighet. Hvorfor måtte verden være så komplisert?» (Mostue 2005, s. 276). Espen må nå passe seg for egen oppførsel overfor Jarl, noe Eva konfronterer ham med. Når så et «nissekjerringspetakkel» videre kaster en pinne inn i hjulet til Jarl i sluttscenen av boka, uten at Espen eller Eva gjør noe med det, blir det opp til leseren å vurdere om det virkelig er moralsk akseptabelt å gjøre dette med en «livredd» Jarl. Jarl har vært en mobber, og Espen sier til Eva at nissen gjorde dette: «Kanskje fordi hun hadde sett hva Jarl gjorde mot deg» (Mostue 2005, s. 279). Likevel har romanen vist at nisser har noe å lære av menneskene, om evne til tilgivelse og barmhjertighet. Så blir det opp til leseren å ønske kjeppen ut av hjulet til Jarl; så også i den virkelige verden.

Romanen åpner for alternative livstolkninger. Det logiske resonnementet som gjennomsyrrer romanen er lagt i munnen på en tusse. «Rabulder brølte av latter: - Her står'n og prater med oss og er nettopp blitt angripi av et reiskrømt, og så trur ikke strevingen på at alvene fins!» (Mostue 2005, s. 89). I tussenes verden finner vi en viktig sannhet: Hvis romankarakteren Espen kan tre inn i en overnaturlig verden, fordi det viser seg at det finnes mer mellom himmel og jord enn han vet om, og når leseren innser at det finnes mer mellom himmel og jord som han ikke vet om, hvordan kan da leseren avvise en overnaturlig verden?

Det er lett å avvise et *eventyr* som i sitt vesen ikke gir seg ut for å være annet enn fiksjon. Det er også lett å tilbakevise en *romanhandling* gjennom fiksjonsdimensjonen. Men når budskapet sprenger seg vei gjennom språk og struktur og ut i leserens virkelighet, og plasserer leseren som en del av strukturen, kan man ikke uten videre avvise budskapet. Språk og struktur problematiserer den rasjonelle tilbakevisningen. Språklige grep peker på våre egne inngrodde forestillinger. Strukturen insisterer på at det finnes mer mellom himmel og jord enn vi vet om. Romanen holder fram for leseren grunner til å være ydmyk overfor andres visdom og tro, vi har ifølge romanen ikke grunnlag for å tro at vi selv har hele sannheten.

Gravbøygen våkner trekker linjer fra det mytiske til det moderne, og tilbake til det mytiske igjen. Det som ved første øyekast bare ser ut som en spenningsbok med eventyrskikkelser, blir gjennom underliggjørende grep til en eksistensialistisk-filosofisk roman. Romanen skriver seg dermed inn i det postsekulære litterære landskapet nevnt innledningsvis i avhandlingen. Det er de *underliggjørende grepe* som åpner opp for spørsmål det ellers kan være tabu å snakke om (Ommundsen 2008, s. 19). De eksistensielle og kanskje også religiøse spørsmål kan det ellers være vanskelig å ta opp uten å bli latterliggjort. Det er i hvert fall også mulig å lese en toleranse overfor religion inn i romanen.

For nåtidens unge lesere av fantasyromanen kan det ligge en trygghet i å flykte inn i en fantasiverden når de store spørsmålene skal tematiseres, med et ekstra lag med fiksjon. Det skaper en distanse, og en mulighet for å avvise det hele. Men det gir også mulighet til å leve seg inn i en fremmed tankeverden og dermed oppnå nye innsikter på veien mot å utvikling av identitet.

Ulik forståelseshorisont hos ulike lesere, vil være avgjørende for hvorvidt litterære grep virker underliggjørende. Når Mostue skriver en roman for barn og unge, gir det andre rom for underliggjøring enn det voksenlitteraturen gir. Romanen hamrer inn sitt budskap på mange forskjellige måter, gjennom underliggjørende grep i struktur, språk og innhold. Den kan nok tidvis virke overtredelig, kanskje særlig for en erfaren voksenleser, som kjenner de mange av de intertekstuelle referansene. Likevel inneholder romanen også mindre kjente referanser, ikke minst til dataspill, som kan virke fremmed for en leser uten spillerfaring. Her kan barn og unge, som ellers aner en intertekstualitet som går dem over hodet, oppleve at romanen taler til dem gjennom en sjanger de forstår.

I Mads Claudis *Litteraturteori* skriver han om formalistene: «selv om mange i dag vil opponere mot tanken om at det finnes et særegent litterært språk eller en særegen litterær måte å bruke språket på, har én formalistisk forestilling vist seg svært betydningsfull og slitesterk, nemlig Sjklovskijs tanke om underliggjøring som kunstens og litteraturens kjennemerke» (Claudi 2013, s. 37). Sjklovskij viser seg i høyeste grad å være relevant for litteratur i vår tid. Teorien har også sine begrensninger, noe også Sjklovskij var seg bevisst. Han skriver: «Når vi nå har påvist dette virkemiddelets karakter, vil vi forsøke tilnærmedesvis å bestemme grensene for dets anvendelse» (Kittang m.fl. 2016, s. 23). I min analyse har jeg hatt behov for å supplere

Sjklovskijs teori med andre teoretiske innfallsvinkler. Blant annet er det for Sjklovskij ikke ønskelig å systematisere sin teori for mye:

[...] den kunstneriske rytme består i brudd på prosaens rytme. Forsøk på å systematisere disse brudd er allerede gjort [...]. Antagelig vil denne systematiseringen ikke lykkes, for det dreier seg jo i virkeligheten ikke om en komplisert rytme, men om et brudd på rytmen, og til og med om et brudd som en ikke kan forutse. Hvis dette brudd gjøres til kanon, så mister det sin kraft som vanskeliggjørende virkemiddel (Kittang m.fl. 2003, s. 28).

En utfordring ved bruken av teorien, er at litteraturen stadig blir nødt til å fornye seg for å få underliggjørende kraft (Sjklovskij 1999, s. 17,28). Nåtidens underliggjørende grep er morgendagens klisjéer. Sjklovskij ser likevel at man gjennom ny bruk av gammelt stoff, kan gi liv til gamle former som har utspilt sin rolle:

All works of art and not only parodies are created either as a parallel or an antithesis to some model. The new form makes its appearance not in order to express a new content, but rather to replace an old form that has already outlived its artistic usefulness (Shklovsky 1998, s. 20).

I Platons hulelignelse trodde menneskene i hulen at skyggebildene de så på huleveggen var virkeligheten (Platon 1946, s. 307-308). I *Gravbøygen våkner* er det Espen som slippes fri fra de rasjonelle lenkene han er bundet av, for å bli i stand til å se en ny virkelighet. I kampen mot Gravbøygen møter han imidlertid en annen og kanskje en mer egentlig virkelighet: Den virkelige kampen må kjempes med seg selv. Gjennom krokete omveier, der vi føler det steinete underlaget, kan vi se og finne oss selv i fantasyromanen.

6.0 Konklusjon

Denne avhandlingen har søkt å gå dypere inn i Sjklovskijs teori om underliggjøring. Jeg stiller spørsmål ved teoriens relevans for litteratur i vår tid, gjennom analysen av underliggjørende grep i Sigbjørn Mostues roman *Gravbøygen våkner*. På denne måten har jeg ønsket å finne svar på hvordan Sjklovskijs begrep er produktivt den dag i dag.

Innledningsvis stilte jeg spørsmålene:

- På hvilken måte bruker Sigbjørn Mostue underliggjørende grep i form, språk og innhold i barne- og ungdomsromanen *Gravbøygen våkner*?
- Hva gjør underliggjøringen med nåtidsleserens mulighet for dypere innsikter?

Gjennom min analyse av struktur, språk og innhold har jeg vist en rekke konkrete eksempler på hvordan de underliggjørende grepene lar oss oppdage fenomener på en ny måte. Romanen bruker underliggjørende grep og får fram et budskap på en insisterende måte. De griper inn i hverandre, problematiserer fiksjonen og gjennom dette, problematiseres selve virkeligheten.

Gjennom analysen har jeg tatt for meg en rekke konkrete eksempler på underliggjørende grep og vist hva de gjør med leserens forståelse og opplevelse. For nåtidens lesere av fantasyromanen kan det ligge en trygghet i å tematisere store eksistensielle spørsmål gjennom et lekent lag av fantasy. For *Gravbøygen våkner* er det ingen vei utenom underliggjøring.

7.0 Litteratur:

[Alle internett-adresser er kontrollert 15.11.2018, dersom ikke annet er oppgitt.]

Alver, (2009, 14.02) *Store norske leksikon*, hentet fra: <https://snl.no/alver>

Aristoteles, *Om diktekunsten*, Cappelen akademisk forlag, Oslo 2010

Ark bokhandel (2018) Gravbøygen våkner, Alvetegnet Hentet fra:
<https://www.ark.no/boker/Sigbjorn-Mostue-Gravboygen-vakner-9788202352752>

Asbjørnsen, P. Chr. og Moe, J.; *Norske folke- og huldreeventyr i originaltekster (1852 og 1870)*,

Bache-Wiig, H.: *Den dobbelte stemmen i barnelitteraturen, Norsk barnelitteratur – lek på alvor Glimt gjennom hundre år*, Cappelen Akademisk forlag, 1996

Bakhtin, M (1984). Problems of Dostoevsky's poetic's . Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hentet fra: <http://site.ebrary.com.ezproxy.uis.no/lib/hisbib/docDetail.action?docID=10151133>

Bakhtin, M.: *Dostojevskijs poetik*, Antropos, 1991 (kompendium, Universitetet i Stavanger)

Bakhtin, M., *Latterens historie*, Vidarforlaget, 2017

Birkeland, T. & Mjør, I., *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*, Landslaget for norskundervisning, Cappelen Damm Akademisk, Oslo 2012

Barthes, R., *Forfatterens død i 1967* (Barthes 1967).

Bø, O., (2009) Tusser, Store norske leksikon, hentet fra: <https://snl.no/tusser>

Børtnes, J. (2009). Aleksandr Nikolajevitsj Veselovskij *Store norske leksikon*. Hentet fra:
https://snl.no/Aleksandr_Nikolajevitsj_Veselovskij

Claudi, M.B., *Litteraturteori*, Fagbokforlaget, Oslo 2013

Fibiger, J. (2012). Litterære metoder og didaktiske konsekvenser. I M. Jørgensen (red.), *Videre i teksten : Litteraturpædagogiske positioner og muligheter* (s. 115-140). København: Hans Reitzels Forlag.

- Fossheim, H. (2018), Platon. *Store norske leksikon*, hentet fra: <https://snl.no/Platon>
- Fosse, J: *Gnostiske essay*, Det Norske Samlaget, Oslo 1999
- Gruehagen C. D., *Play it Again and Again: om fiksjon og retorikk i dataspill*, Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk, Universitetet i Oslo, 2005, hentet fra: Hentet fra: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25976/PlayItAgainandAgain.pdf?sequence=2&isAllowed=y> (27.09.2018)
- Grønli, K.S., (2004,01.03) Bakgrunn: Verdens første dataspill, *Forskning.no*, hentet fra: <https://forskning.no/spill-historie-media-medievitenskap-data/2008/02/verdens-forste-dataspill> (28.09.2018)
- Gimnes, S., (red.) *Kunstens fortrolling. Nylesninger av Tarjei Vesaas' forfatterskap* (1997)
- Hagen, E. B. (2014) Peer Gynt. *Store norske leksikon*. Hentet fra: https://snl.no/Peer_Gynt
- Haugen, M. O. (2005,07.09) Gravbøygen våkner. Fantasy-debutant svikter litt i gjennomføringen. *Barnebokkritikk.no*. Hentet fra: <http://www.barnebokkritikk.no/gravboygen-vakner/#.W6EDPS2Skxg> (28.09.2018)
- Haugen, O.E., (15.01.2002) Utdrag fra: *Grunnbok i norrønt språk*, hentet fra Universitetet i Bergen: <https://folk.uib.no/hnooh/materiell/boyings skjema3-2.pdf>
- Haugen, T.: *Transcedens, galskap og tomhet. Teoretiske og historiske betraktninger om fantastisk litteratur.* (Kompendium, Universitetet i Stavanger)
- Ibsen, H. (1867, 08.08) Henrik Ibsens skrifter. Universitetet i Oslo. Hentet fra: https://www.ibsen.uio.no/BREV_1844-1871ht%7CB18670808FH.xhtml
- Ibsen, H., *Samlede verker 2*, Gyldendal Norsk forlag, Skien 1995
- Iser, W. (2000). *The Reading Process: A Phenomenological Approach*. I D. Lodge (red.), *Modern Criticism and Theory* (2. utg.). London: Longman.
- Iser, W. *The Implied Reader*, The John Hopkins University Press, 1990
- Iser, W. (1997). Wolfgang Iser. I E. Maagerø & E. S. Tønnessen (2001) (red.), *Samtaler om tekst, språk og kultur*. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU)/Cappelen Akademisk Forlag.

Jencks, C: The Post-Modern Agenda, *The Post-Modern Reader*. St. Martin' Press. pp. 10--39 (1992):
https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/postgraduate/modules/ctml/structuralism/jencks_the_post-modern_agenda.pdf

Jørgensen, K. G., *Stilistik. Håndbog i tekstanalyse*, Gyldendal København 1996

Larsen, L. J.: *Festskrift til Sveinung Time; Den impliserte forfatteren og intensjonaliteten*, 2007, hentet fra:

https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/2481646/Larsen_Skriftserien_2007_3.pdf?sequence=2&isAllowed=y (28.09.2018)

Larsen, T. (2005, 14.12) Fram med norske tusser og nisser. *Dagsavisen*. Hentet fra:
<https://www.dagsavisen.no/kultur/boker/fram-med-norske-tusser-og-nisser-1.875705>

Lothe, J., Refsum Ch. og Solberg U.: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo 2007

Lyotard, J.-F., *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press, University of Minnesota 1984

Kittang, A m.fl. *Moderne litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo 2003

Kott, J.: *Shakespeare – vår samtidige*, Gyldendal, Oslo 1995.

Kristeva, J.: *Tekster og kommentarer* Stensilserie nr. 16, Universitetet i Bergen, Filosofisk institutt, Bergen 1972, herunder, artikkel: Kristeva, J.: «Bakhtin. Ordet, dialogen og romanen»1967

Mostue, Sigbjørn (2005): *Gravbøygen våkner*, Cappelen Damm AS, Litauen, 2013

Mæhlum, L., (2013, 30.09) Aktantmodell, Store norske leksikon, hentet fra:
<https://snl.no/aktantmodell>

Pavel, T. G.: *Fictional Worlds*. Cambridge MA and London: Harvard UP, 1986.

Per Gynt (2009, 14.02), *Store norske leksikon*, hentet fra: https://snl.no/Per_Gynt

Platon, *Staten*. (377-386) Dreyers forlag, Oslo 1946 Hentet fra:

Selboe, T., *Hva er en roman*, Universitetsforlaget, Oslo 2015

Shavit, Z., *Poetics of Children's Literature*, The University of Georgia Press Athens and London, 1986

Shakespeare, W., *En midtsommernattsdrøm*, Aschehoug, Oslo 1996

Shklovsky, Viktor B.: *Theory of Prose (O teorii prozy. Moscow, 1929)*, Dalkey Archive Press, Illinois State University, 1990/1998

Skei, H. (2018) Resepsjonsteori. *Store Norske Leksikon*. Hentet fra: <https://snl.no/resepsjonsteori>

Skei, H. (2018) Postmodernisme – litteratur, hentet fra: https://snl.no/postmodernisme_-_litteratur

Sjklovskij, Viktor B.: *Kunsten som grep* ("Iskusstvo kak primo", 1916), Gyldendal Norsk forlag, Oslo, 1948, Oslo 1999

Smidt, K., (2011, 31.10) A Midsummer Night's Dream, *Store norske leksikon*, hentet fra: https://snl.no/A_Midsummer_Night%27s_Dream

Solberg, O., *Inn i eventyret*, Cappelen akademisk forlag, , Oslo 2007

Stovner, I.L., (2016, 02.10) Nisse, *Store norske leksikon*, hentet fra: <https://snl.no/nisse>

Svendsen, L.F.H., (2017, 07.06) Postmodernisme – filosofi, *Store norske leksikon*, hentet fra: https://snl.no/postmodernisme_-_filosofi

Tolkien, J.R.R., *Hobbiten*, Tiden norsk forlag, Trondheim 2011

Tolkien, J.R.R., *Ringenes herre*, Tiden norsk forlag, Trondheim 2003

Walker, J. (2003), *Performing Fictions: Interaction and Depiction*. Proceedings of *Digital Arts and Culture*, MelbourneDAC, RMIT University.

Walker, J.: Fiction and Interaction – how clicking a mouse can make you part of a fictional world, University of Bergen, Norway, 2003, hentet fra <http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/1040/Doktorgrad.pdf?sequence=1> (28.09.2018)

Walton, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1990

Watt, I., *The Rise of the Novel*, 1957

Ørjasæter, K. *Barne- og ungdomslitteratur. Møtet med lesaren*, Samlaget, Oslo 2018

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