

Farlege elskarar

Analyse av motivet farlege elskarar i litteraturen, med hovudvekt på Ibsens drama *Fruen fra havet*. Ei intertekstuell tilnærming med relevans for norskundervisning i vidaregåande skule.

Eldbjørg Ukkelberg Rønneberg



Høgskolen i **Hedmark**

Masteroppave i Kultur- og språkfagenes didaktikk, norsk fordjuping
Avdeling for lærerutdanning og naturvitenskap

HØGSKOLEN I HEDMARK

2013

Forord

Den tilbakelagte skriveprosessen kan samanliknast med Ellida Wangel sitt forhold til den farlege elskaren frå havet¹. Som ebbe og flod har oppgåva tiltrekt og skremt meg.

Arbeidet har stundom blitt opplevd som uendeleg og uutgrundeleg som havet. Tankane vart sleppte ut i havet. Dei skulle symje i samla stim, men nokre tankar sneik seg bort frå stimens vante lei då mørket fall på – dei var lei av det trygge, men slappe brakkvatnet inne i fjordarmane. Ute i det opne havet støyte dei på ei rekkje farlege elskarar og vart viljelaust tiltrekt av dei. Ein tanke svømte inn i bergekongens hall og sørgja når kyrkjeklokkene klang neste dag. Den eldste svømte heilt til Hades sitt dødsrike og åt eit granateplefrø-tilsynelatande frivillig. Unge, naive tankar såg Edward Cullen frå *Twilight* glitre og forelska seg i han. Når så ein dristig tanke fann vegen inn til Dracula sitt slott, vart det blodig alvor.

Dei uheldigaste tankane har gått på grunn, i dei stakkars tamme husfiskane sin rotne dam. Desse veit ingenting om den farlege dramatikken som går føre seg for dei frie tankane i ope farvatn. Kan hende var det best for nokre av tankane i det opne havet om dei leid same skjebnen og fekk rotne i dammen? Men då ville dei aldri fått lære korleis det var ute på djupet – i storm og i stille.

Eg har lært mykje av tankane som forlèt stimen inne i dei trygge fjordarmane. Dei lærte meg mykje om motivet farlege elskarar i litteratur frå gammal og ny tid. No forstår eg betre kvifor Ellida lét seg tiltrekkje av den framande og kvifor ho til slutt greidde å motstå han.

Rettleiar Eva-Marie Syversen har late mang ein vågal tanke leike med dei farlege elskarane. Nokre av tankane har ho også kalla tilbake til stimen, slik at det faktisk kunne bli mogleg å komme i hamn. Takk for mange og gode tilbakemeldingar! Pappa Rolv Ukkelberg skal ha takk for språklege råd. Interesse mi for *Fruen fra havet* har eg frå Ane Hoel, som har lært meg kvifor vi treng litteratur og kvifor vi treng Ibsen. Ho har sjølv vore i skoa til Ibsens kvinner,

¹ Ellida Wangel er hovudperson i det symbolske og eksistensielle drama *Fruen fra havet* (1888) av Henrik Ibsen (1822-1906)

på Nationaltheatret si scene, og ho har gjennom undervisning formidla situasjonen deira med stor entusiasme.

Den mest personlege takka går til mannen min Ole-André, for psykisk og teknisk støtte. Sjølv om eg har blitt fascinert av litteraturens farlege elskarar, set eg størst pris på deg. Takk for at du er ein ufarleg elskar, men ingen Wangel, for tam er du ikkje!

Eldbjørg Ukkelberg Rønneberg

Hamar, 2. september 2013

Innhold

NORSK SAMANDRAG	6
ENGELSK SAMANDRAG (ABSTRACT).....	7
INNLEIING.....	8
PROBLEMSTILLING.....	9
TEKSTUTVAL	9
BAKGRUNN FOR OPPGÅVA	11
MÅL OG METODE	11
<i>Oppbygging av oppgåva</i>	<i>13</i>
DEL 1: TEORI	16
INTERTEKSTUALITET: TEKSTAR I SAMSPEL	16
<i>Genette og forfattere sin intensjon</i>	<i>17</i>
<i>Barthes og lesaren si rolle</i>	<i>19</i>
<i>Intertekstualitet i litteraturundervisning.....</i>	<i>19</i>
MYTE, FOLKEMINNE, FANTASTISK LITTERATUR OG FANTASY	22
<i>Myte og folkeminne.....</i>	<i>22</i>
<i>Folketradisjon i kunstdikting</i>	<i>25</i>
<i>Fantastisk litteratur og fantasy.....</i>	<i>27</i>
<i>Freud og «Das unheimliche».....</i>	<i>30</i>
<i>Mytekritikk.....</i>	<i>33</i>
DEL 2: ANALYSE AV MOTIVET FARLEGE ELSKARAR.....	36
FRUEN FRA HAVET	36
<i>Mottaking av stykket</i>	<i>36</i>
<i>Ei kvinne mellom to menn.....</i>	<i>37</i>
<i>Kvifor lengtar Ellida etter noko meir?.....</i>	<i>38</i>
<i>Den framande</i>	<i>45</i>
<i>Havmotivet.....</i>	<i>49</i>
<i>Oppsummering.....</i>	<i>53</i>
INTERTEKSTUALITET TIL FOLKETRADISJONEN	54
<i>Bergtakingsmotivet i balladetradisjonen</i>	<i>54</i>
<i>Bergtakingsmotivet i Fruen fra havet</i>	<i>57</i>
<i>Overgangsmotivet i folkevisene</i>	<i>59</i>
<i>Overgangsmotivet i Fruen fra havet.....</i>	<i>60</i>

<i>Forbanningsmotivet i folketradisjonen</i>	61
<i>Forbanningsmotivet i Fruen fra havet</i>	63
<i>Oppsummering</i>	65
INTERTEKSTUALITET TIL GRESK OG NORRØN MYTOLOGI: «DØDEN SOM ELSKAR»	67
<i>Presentasjon av myten om Persefone og Hades</i>	67
<i>Døden som elsker i Fruen fra havet</i>	68
<i>Harlekinkomplekset</i>	70
<i>Døden som elsker i norsk vikingtru</i>	72
<i>Døden som elsker i jungiansk perspektiv</i>	73
<i>Oppsummering</i>	75
INTERTEKSTUALITET TIL «DEN LILLE HAVFRUE»	76
<i>Handling i Den lille havfrue</i>	76
<i>To stemmelause kvinner</i>	77
<i>Kvinna er avhengig av mannen</i>	78
<i>Omstridt slutt</i>	79
<i>Frå havfrue til husfrue</i>	80
<i>Oppsummering</i>	82
EIN FARLEG ELSKAR I VÅR TID: VAMPYREN	84
<i>Frå folketru til litteratur og film</i>	84
<i>Twilight</i>	87
<i>Den idealiserte kjærleiken</i>	89
<i>Avhaldstematikk</i>	91
<i>Samanlikning av Fruen fra havet og Twilight</i>	93
<i>Oppsummering</i>	96
DEL 3: DIDAKTISK REFLEKSJON	98
<i>Læraren som fagperson – forankring i Kunnskapsløftet</i>	98
<i>Mytiske innslag i populærkulturen</i>	102
DEL 4: AVSLUTNING	106
LITTERATURLISTE	112

Norsk samandrag

Avhandlinga *Farlege elskarar* er ein skjønnlitterær analyse med didaktisk føremål. Den er ein intertekstuell motivanalyse, som samanliknar farlege elskarar frå ulike tekstar frå ulike tider. Verket som står i sentrum for analysen, er ibsendramaet *Fruen fra havet* frå 1888. Undersøkjinga av denne mytiske intertekstualiteten utvidar opplevinga av dramaet om hovudpersonen Ellida, som vaklar mellom tiltrekkjing mot og avsky for dødselskaren frå havet.

Ved hjelp av mellom anna psykoanalyse og mytekritikk, prøver eg å forstå kvifor Ellida og andre kvinner i litteraturen lar seg forføre av ein grufull elskar. Ein kan gjerne seie at teksttolking handlar om å spore relasjonar mellom tekstar. Det viser seg at fleire av kvinnene fell for ein farleg elskar, ikkje på tross av, men på grunn av at han er farleg. Dei lir av det såkalte harlekinkomplekset. Ellida sin påstand om at det er det grufulle som «skremmer og drager», har gjenklang i mytar, eventyr, folketru og også i populærkultur frå tida vår. Eg viser til parallellar i den greske myta om Persefone og Hades, i episke mellomalderballadar som til dømes «Margjit Hjukse» og «Liti Kjersti», i H.C. Andersens kunsteventyr «Den lille havfruen», i oppfatningar i gamal norsk folketru, og til sist i tekstar om vampyrar, med hovudvekt på *Evighetens kyss* frå 2005².

Ein viktig inspirasjon til å velje motivet farlege elskarar, er nettopp at det er så sentralt samtida, ikkje minst i form av vampyren. Dette motivet, og den intertekstuelle framgangsmåten, kan fengje elevar, også dei som elles ikkje viser interesse for «kanonisk» litteratur som til dømes Ibsens. Tanken er at dei farlege elskarane skal vekkje gjenkjenning og skape leselyst. Eit intertekstuelte fokus på dette, kan dessutan innfri fleire kompetansemål i vidaregåande skule.

² Første bok i *Twilight*-soga av Stephanie Meyer. Dette er ein fantasy romanserie for ungdom..

Engelsk samandrag (abstract)

The thesis *Farlege elskarar (Dangerous Lovers)* is a literary fictional analysis, with didactic focus. It is an intertextual analysis of motive, which compares dangerous lovers from different works from different time periods. The most central piece in the analysis is Ibsen's drama *Fruen fra havet (The Lady from the Sea)* from 1888. It is a symbolic piece, which is filled with references from myths, fairytales and folklore. The examination of this mythical intertextuality broadens our understanding and experience of the drama surrounding Ellida, who struggles between the attraction to and disgust toward this ghastly lover of the sea.

I will employ the frameworks of psychoanalysis and archetypal criticism to try to better understand why Ellida, and other women in literature, are seduced by ghastly lovers. To interpret a text, to discover its meaning, is to trace relations between texts. It turns out that several women in literature fall for a fatal lover, not in spite of, but *because of* his dangerous nature. They suffer from the so-called Harlequin complex. Ellida tells us that it is the ghastly that frightens and attracts, and this seems to echo in myths, in fairy-tales, in folklore and also in popular culture of our time. I will point out parallels between the Greek myth about Persephone and Hades, epic medieval ballads such as «Margjit Hjukse» and «Liti Kjersti», in H.C. Andersens fairytale «The Little Mermaid», and lastly to texts about vampires, focusing on *Twilight* from 2005.

The motive of dangerous lovers was chosen partly because of its contemporary relevance, especially represented by the vampire. I claim that this motive and the intertextual approach will trigger the interest of pupils, including those who don't show interest in classical texts, such as those written by Ibsen. It will also allow for the accomplishment of several competency goals in the curriculum of upper secondary education, in addition to awakening recognition and triggering a love of reading in students.

Innleiing

Norsklæraren ønskjer gjerne å formidle litteratur slik at entusiasmen og refleksjonsevnen til eleven blir vekt. I denne avhandlinga har eg leika meg med ein mogleg innfallsvinkel som har potensial til å vise eleven veg til fleire læringsmål. Utgangspunktet er den mytiske intertekstualiteten i Ibsens drama *Fruen fra havet* frå 1888. Fokuset er på karakteren Ibsen kallar for «den fremmede» i sideteksten. «Det grufulle, – det er *det* som skremmer og drager», seier Ellida i *Fruen fra havet* (Ibsen, 2005c, s. 65). Slik uttrykkjer ho det ambivalente forholdet sitt til den brutale og mystiske sjømannen som nærmast er kommen tilbake frå dei døde for å hente henne med seg til sjøs, bort frå eit trygt liv med ektemannen Wangel og stedøtrene Hilde og Bolette. Lik ein bergekonge, ein havmann eller ein annan naturmytisk karakter, kallar den framande på Ellida. Ein del av henne kjenner seg som ei havfrue som må bli med han, tilbake til fridomen i det opne havet. Den framande sjømannen i dette stykket er ein av mange farlege elskarar i litteraturen³. Ibsen spelar på den symbolske krafta frå eventyr, folkeviser og folketru til å fortelje om menneskeleg vakling i søken etter eigen identitet. Myten om den farlege elskaren som lokkar til forboden kjærleik er både gammal og ny, og den kler seg i ulike drakter. Den er også svært aktuell og populær, i form av vampyrar i populærkulturen.

Eg meiner undersøking av mytisk intertekstualitet kan fengje mange elevar. Ein grunn til dette, er at intertekstualitet er svært vanleg i populærkulturen, og ikkje minst har mange populære tekstar referansar til mytar og folkedikting. For eksempel har fantasysjangaren stått sterkt dei siste tiåra, og mange elevar som elles ikkje les, les fantasy. Slik kan referansar til eventyr, mytar og liknande fungere som kjende haldepunkt i arbeid med klassisk litteratur. Analysen har didaktiske implikasjonar; kan *den farlege elskaren* vekkje elevane sitt begjær – etter å arbeide med litteratur?

³ Sidan eg skriv på nynorsk, blir denne mystiske karakteren som oftast referert til som «den framande».

Problemstilling

Eg er altså oppteken av dramaet som går føre seg mellom ein farleg forførrar og ei «bergtatt» kvinne. Eg ønskjer å forstå kvifor «det grufulle» skal vere tiltrekkjande for dei litterære kvinnene generelt og Ellida spesielt. Her vil det dukke opp ei rekkje eksistensielle tema, til refleksjon for lesarar i og utanfor skulesamanheg. Oppsummert skal eg analysere motivet farlege elskarar i litteraturen, med hovudvekt på *Fruen fra havet*, mellom anna fordi eg vil finne ei interessant tilnærming til litteraturundervisning i vidaregåande skule. Eg arbeider ut frå følgjande fire forskingsspørsmål:

- *Kvifor lar Ellida seg tiltrekkje av den framande og kvifor seier ho til slutt nei til han?*
- *Korleis kan intertekstualitet til mytar, folkeminne⁴ og eventyr og populærkultur vere med på å kaste lys over det spenningsfylte forholdet mellom Ellida og den framande?*
- *Kva har skjedd med den farlege elskaren i dagens populærkultur?*
- *Kva for relevans har motivet den farlege elskaren for arbeid med litteraturen i norskfaget?*

Tekstutval

Den eldste teksten eg skal vise til, er om unge Persefone som blir kidnappa av dødsfyrsten Hades. Denne greske myten kan vi lese om i Homers Hymne til Demeter, i *De elusinske mysterier*⁵. Meir heimleg er tekstar frå skandinavisk folkedikting. Eg skal vise til ulike folkeviser, eller meir presist uttrykt: *episke mellomalderballader*, som har farlege elskarar som motiv. Mellom anna tar eg for meg dei norske bergtakingsvisene «Margjit Hjukse» og «Liti Kjersti»⁶. Andre folkeviser vil også bli nemnde, og vi skal høyre om både nøkk, alvar, havmenn og andre forførrarar. Eg kjem dessutan til å vise til ein del førestillingar i norsk mellomalders folketru, som visene spring ut frå.

⁴ Folkeminne er eit samleomgrep for folkedikting og folketru. Nærmare klargjering kjem i kapittelet «Myte, folkeminne, fantastisk litteratur og fantasy»

⁵ Eg har nytta versjonen i *Greske myter og mysterier* ved Tore Frost (2003).

⁶ Eg har nytta versjonar i *Norske folkeviser* ved Olav Solberg (2003). Liti Kjersti har han gjengitt i to versjonar, og eg nyttar viseform B. Denne er samla inn av Magnus B. Landstad, og det same gjeld den eine versjonen han har gjengitt av Margjit Hjukse.

Norsk folketru og folkedikting kan sporast tilbake til norrøne førestillingar og heidensk livstolking. Derfor kjem eg også inn på det førkristne synet på sambandet mellom død og erotikk. Dette representerer eit gammalt lag i historia vår, som også kan vere med på å fremje forståing for Ellida sine kvalar. *Fruen fra havet* spelar mykje på havfruemetaforen og denne er viktig for å forstå ein del av Ellida sin identitet. Eg skal trekkje inn H.C. Andersens kunsteventyr «Den lille havfruen» frå 1837⁷. Her møter vi det sjølvoppofrande, trufaste naturvesenet som lengtar etter å bli elska for den ho er – av ein mann på land.

Eg skal altså vise fram mytiske tekstar og innsikter frå antikke Hellas, norrøn vikingtid og norsk mellomalder, samt frå romantikken. Alt er døme på førestillingar som kan ha vore med på å inspirere Ibsen då han skreiv *Fruen fra havet*⁸, enten han var klar over det eller ei. Eg har ikkje som føremål å påvise kva som faktisk har påverka Ibsen til å skrive dette myterike dramaet. Eg ønskjer heller å vise fram motivet farleg elsker som ein arketype som var og er aktuell. Derfor stoppar eg ikkje med å undersøkje tekstar frå Ibsens fortid. Kva har skjedd med den farlege elskaren vidare?

Den farlege elskaren er tilbake som aldri før, og eg vil vise fram korleis dette motivet viser seg i utkleddinga til den mest populære av farlege forførarar i samtida – vampyren. Vampyren har vore ein kjend karakter i litteraturen heilt frå 1800-talet, men dei seinare åra har den vore eit superidol. Den farlege, forførariske vampyren har i løpet av dei seinare tiåra utvikla både samvit og evne til kjærleik. Dette synest eg er interessant. Eg skal gi eit innblikk i historikken til vampyren, men konsentrerer meg særleg om vampyrrar frå populærkulturen i dag. Fleire bøker, filmar og tv-seriar vil bli nemnd, men eg skal spesielt ta for meg *Evighetens kyss* frå 2005, som er første bok i *Twilight*-soga⁹ av Stephanie Meyer. Denne er del av ei bølge med vampyrforteljingar, der den samvitsfulle vampyren undertrykker instikta sine og forsøker å vere del av eit menneskeleg fellesskap. Den sentrale konflikten i livet til ein humanvampyr er spørsmålet *To bite or not to bite?*

⁷ Eg har nytta versjonen i *Eventyr og Historier*, ei samling ved Hans Brix (1952).

⁸ Eg har nytta Universitetet i Oslo sin digitaliserte versjon av *Fruen fra havet* (2005c), som er å finne på ibsen.net. Denne er ei uendra gjengiving av *Henrik Ibsens skrifter* som først vart utgitt 1898-1902.

⁹ Dette er ein fantasy romanserie for ungdom, skriven av amerikanske Stephenie Meyer, utgitt mellom 2005 og 2008. Norske titlar på bøkene er *Evighetens kyss*, *Under en ny måne*, *Formørkelsen* og *Ved daggry*. Bøkene har blitt filmatisert, under dei same titlane. Filmane kom ut i tida 2008-2012.

Bakgrunn for oppgåva

Den viktigste inspirasjonen som ligg til grunn for tilnærminga mi, er artikkelsamlinga *Hvorfor Ibsen? Veier til forfatterskapet* (Hoel, 2010), der eg er ein av fleire medforfattarar. Boka inneheld studentarbeid av ulike ibsentekstar. Målet var å vise kvifor Ibsen framleis er ein aktuell forfattar, også for skulen. Læreplanen for Kunnskapsløftet nemner ikkje forfattarar med namn, og då er det viktig for ein lærar å vite *kvifor* Ibsen er så sentral. Bidraget mitt til artikkelsamlinga er «Ellida - ei kvinne i eksistensiell krise». Denne byggjer på oppgåva eg skreiv i fordjupingsstudiet i nordisk, der redaktøren for boka, Ane Hoel, var lærar. Eg og Ellida er altså gamle kjende. Ein del av tankane som kjem fram i denne avhandlinga, finst og i artikkelen min i Hoels bok. I *Farlege elskarar* får eg høve til å utforske den mytiske intertekstualiteten vidare og undersøkje sider ved *Fruen fra havet* som har fascinert meg lenge.

Mål og metode

Avhandlinga er finalen i masterstudiet *Kultur og språkfagenes didaktikk*. Studieplanen seier at studiet mellom anna skal gi «allmenn og tverrfaglig/flerfaglig innsikt i kultur- og språkfagenes teorigrunnlag, i fagdidaktiske spørsmål, samt fordypning i ett fagområde (norsk, musikk eller engelsk) eller et tverrfaglig emne» (Høgskolen i Hedmark, 2011/2012). Eg har fordypning i norsk. Utdanninga eg har vore gjennom, har vore mangfaldig og tverrfagleg, noko som truleg vil skine gjennom i denne avhandlinga. Du som les oppgåva, vil oppleve at eg rører meg mellom fleire ulike skular og fagfelt, men eg håper du skal finne den raude tråden eg prøver å vise deg.

Eit mål med oppgåva er å oppnå og vise litteraturfagleg innsikt, som kan nyttast i litteraturundervisning i vidaregåande skule, fortrinnsvis studieførebuande retningar på Vg 2- og 3-nivå. Dette er ei reint teoretisk oppgåve, som utelukkande byggjer på dokumentanalyse som forskingsmetode. Eg har altså ikkje utført observasjonar eller intervju, som til dømes undersøker korleis elevar reagerer på å arbeide med motivet farlege elskarar. Dette kunne sjølvsagt vere interessant. Eg kjem heller ikkje med forslag til metodiske opplegg ein kan bruke i undervisning. Fokuset ligg på det *faglege innhaldet*, som eg legitimerer didaktisk.

Ein intertekstuell analyse av motivet den farlege elskaren kan føre til fleire viktige læremål. Til ein viss grad skal eg forankre læremåla i den noverande læreplanen, men eg ynskjer at drøftingane mine skal kunne vere gyldige også når denne læreplanen endrar seg – noko den har gjort undervegs i skriveprosessen. Kunnskapsløftet sin læreplan, som kom i 2006, har vore gjennom revideringar. Når det gjeld norskfaget, skjedde det nokre mindre endringar i 2010 og meir omfattande i år, 2013. Eg kjem til å bruke den nyaste utgåva av planen, men kjem også til vise noko til 2010-versjonen.

I undersøkinga mi av kvifor Ellida lar seg tiltrekkje av den farlege elskaren, har metoden *nærlesing* vore sentral. Det er typisk Ibsen å nytte dramatisk ironi. Dette viser seg melleom anna ved at det ikkje alltid er samsvar mellom det karakterane seier (replikkane) og det dei gjer (uttrykt gjennom sideteksten). Når eg siterer sidetekst, vil denne stå i parantes, slik den gjer i ibsenmanuskriptet. Omgrepet nærlesing er knytt til den tekstorienterte tilnærming som nykritikken står for. Her ser ein teksten som ein organisk heilskap, ein autonom storleik. Alt som står, har betydning.

Samtidig som eg nærles og tolkar detaljane i *Fruen fra havet* i lys av sjølvve teksten, går eg også utanfor teksten, ved å vise til samband med andre tekstar og oppfatningar. Vi kan seie at eg har brukt metoden *komparativ motivanalyse*. Analysen tar for seg samspelet mellom eit utval av tekstar frå ulike tider og i ulike sjangrar, som alle handlar om ein farleg elskar i ei eller anna form¹⁰. Ein kan gjerne hevde at all lesing går ut på å finne meining ved å oppdage relasjonar mellom tekstar. «The act of reading, theorists claim, plunges us into a network of textual relations. To interpret a text, to discover its meaning, or meanings, is to trace those relations» (Allen, 2011, s. 1).

Det finst eit enormt utval av litteratur om forfattarskapen til Ibsen, og mange har også skrive om Ibsen i skulen. Det kan vere frustrerande når ein trur ein har komme fram til noko nytt og har formulert ei tolking ein trur ein er unik, for så å finne den same tolkinga i den neste boka ein opnar om Ibsen. Men først og fremst, gir dette mangfaldet av sekundærlitteratur grobotn for ein fruktbar *dialog*. Sjølv om det meste har vore sagt før, kan ein alltid byggje vidare på

¹⁰ Eventyret «Den lille havfrue» handlar ikkje like tydeleg om ein farleg elskar som dei andre, og dette eventyret er valt mest for å forstå Ellida betre. Men også den lille havfrua møter ein farleg elskar, nemleg prinsen. Han er ikkje farleg i seg sjølv, men havfrua tar ein stor risiko når ho satsar på han. Ein del av referansane til folketrua handlar heller ikkje tydeleg om farlege elskarar, men gir større forståing for dei farlege elskarane.

det tidlegare og sjå ting i eit nytt lys¹¹. Særleg har eg vore takknemleg for Nina Alnæs si bok *Varulv om natten: folketro og folkediktning hos Ibsen* frå 2003 og for Ellen Hartmann sine psykologisk orienterte artiklar *Fruen fra havet sett i et mytologisk og psykologisk perspektiv* (2003) og *Demonic aspects in "The lady from the sea"* (2005). Desse har inspirert meg og gitt meg innsikt i Ibsens mytiske intertekstualitet. I teoridelen vil det bli presentert fleire teoretikarar, mellom anna frå psykoanalyse, mytekritikk, strukturalistisk og poststrukturalistisk litteraturkritikk, folkeminneforskning med meir. Desse har på ulike måtar gitt meg nøklar til å forstå den farlege elskaren betre. Eg har ønska å kombinere ulike stemmer på ein kreativ måte, slik måte at eg kan bidra med noko som er nytt i den innholdsrike og mangfaldige litteraturen om dramatikken til Ibsen.

Eg har ikkje komme over andre som samanliknar den farlege elskaren i *Fruen fra havet* med så mange *ulike* farlege elskarar i tekstar frå ulike tider, som det eg gjer, og eg liker å tru at den didaktiske vinklinga eg har er original. Derfor kan eg håpe at du som les kan lære noko nytt om *Fruen fra havet* sin intertekstualitet til mytar, folkeminne, eventyr og populærkultur, om intertekstualiteten si rolle i norskundervisninga og om litterære kvinner sitt ambivalente forhold til dei farlege elskarane. Det har i alle fall eg gjort.

Oppbygging av oppgåva

Grovt sett er avhandlinga oppdelt slik: Del 1: Teori – Del 2: analyse – Del 3: didaktisk refleksjon – Del 4: avslutning.

Del 1 presenterer teorien avhandlinga byggjer på. Her har eg to delkapittel. «Intertekstualitet: tekstar i samspel» gir ein historisk bakgrunn for omgrepet intertekstualitet. Eg legg sterkast vekt på strukturalisten Gérard Genette og poststrukturalisten Roland Barthes. Desse har ulike synspunkt, som i kombinasjon gir bakgrunn for arbeidet mitt. Eg har også eit punkt som tar opp rolla intertekstualitet kan spele i litteraturundervisninga.

Neste teoretiske delkapittel heiter «Myte, folkeminne, fantastisk litteratur og fantasy». Dette er delt i fem. Første del gir ei forklaringar i kva som ligg i omgrepet myte og folkeminne og presenterer relevant informasjon om denne teksttypen. Andre del presenterer kva for ei rolle

¹¹ Det at ein lagar noko nytt ut av det tidlegare, er jo som det eg undersøker; gjenbruk av tidlegare tekstar. Slik diktarane er i dialog med skjønnlitteraturen, er forskaren i dialog med faglitteraturen.

mytar og folkeminne spelar i forfattarskapen til Ibsen. Tredje del handlar om fantastisk litteratur og fantasy. Her viser eg særleg til teorien Tzvetan Todorov har om fantastisk litteratur som sjanger, og vektleggjinga hans av *tvilen*. Tvilen om at det har skjedd noko overnaturlig eller ikkje, er eit viktig poeng i analysa mi av *Fruen fra havet*, men først og fremst gjennom teorien til psykoanalytikar *Freud* om det uhyggjelege, slik han presenterer det i Essayet *Das Unheimliche*. Dette kjem fram i fjerde del, som også handlar om psykoanalytisk litteraturkritikk meir generelt. Femte presenterer mytekritikken, eller den arketypiske litteraturkritikken. Hovudpersonen i det kapittelet er Carl Gustav Jung, men Northrop Frye er også viktig. Begge desse har ei komparativ tilnærming og er opptekne av tema, motiv og karakterar som går ofte att i litteraturen.

Etter teorikapittelet, kjem Del 2, som er hovuddelen, «Analyse av motivet farlege elskarar». Denne har også fem delar. Først konsentrerer eg meg om *Fruen fra havet*, som er i fokus for avhandlinga. Her nærles eg dramaet, for å finne ut kvifor Ellida lengtar etter den framande. Dette delkapittelet påpeikar ein del realistiske og psykologiske årsakar til tiltrekkjinga. Andre delkapittel, «Intertekstualitet til farlege elskarar i folketradisjonen», kastar eit mytisk lys over fokusteksten. Eg ser på kva bergtakingsmotivet, overgangsmotivet og forbanningsmotivet i folkeviser og folketru kan lære oss om forholdet mellom Ellida og den framande. Tredje delkapittel ser også på fokusteksten i eit mytisk lys, men her gjennom gresk og norrøn mytologi. Eg ser på temaet «døden som elskar», slik det trer fram i myten om Persefone og Hades og i norrøn vikingtru. Eg bruker verktøy frå psykoanalyse og mytekritikk til hjelp. Fjerde del av analysen ser på intertekstualitet til H.C. Andersens «Den lille havfrue». Der viser eg kva Andersens hafrue og Ibsens frue fra havet har til felles, og kva som til slutt skil dei.

Dei fire første punkta i hovuddelen tar for seg *Fruen fra havet* og tekstar som er eldre enn denne. Det femte og siste, viser samspelet med nyare tekstar. Her viser eg ein farleg elskar frå vår tid: vampyren. Eg startar med å gi ein enkel historisk bakgrunn for vampyren, før eg går nærmare inn på *Evighetens kys*. Eg har valt å fokusere på den idealiserte kjærleiken og avhaldstematikken som kjem fram i boka, for så å samanlikne dette med *Fruen fra havet*. Alle delkapitla i analysedelen blir avslutta med ei kort oppsummering av funna mine.

Etter hovuddelen følger del 3, som er ein didaktisk refleksjon. Her viser eg til grunnar til at ein nytte ein intertekstuell studie av motivet farlege elskarar i litteraturundervisning i vidaregåande skule. Sjølv om skule og didaktikk knapt er nemnd i analysen, så har eg ein didaktisk motivasjon i dette arbeidet, som eg håper eg har fått fram i innleiinga. Del 4 er avslutninga, der eg samlar dei mange trådane og gir konklusjonar på forskingsspørsmåla.

Del 1: Teori

Intertekstualitet: tekstar i samspel

Fenomenet med at tekstar forhold seg til kvarandre, er i dialog med kvarandre, har ein relasjon av noko slag, kallar ein gjerne for intertekstualitet. Ein intertekstuell analyse, som eg skal foreta, ser på samspelet *mellom* tekstar. Dersom ein heller vil bruke eit norsk ord, kan ein bruke ordet *tekstsamspel*, slik Ottar Grepstad (1997) gjer.

Omgrepet intertekstualitet er ikkje eintydig og ulike teoretikarar legg ulik mening i det. Grunnlaget for tenking omkring intertekstualitet vart lagt av semiologien til Ferdinand Saussure (1857-1913), ein vitenskap som studerer «the life of signs within society» (Allen, 2011, s. 10). Det sentrale i omgrepet intertekstualitet er at teiknet si mening er ustabil og ikkje-referensiell. Meininga med eit teikn blir til gjennom andre teikn det har ein relasjon til. Michail Bakhtin (1895-1975) hevdar meininga med teiknet alltid er intertekstuelt bestemt. Ei kvar ytring er i dialog med føregåande ytringar. Han legg vekt på språket sin dynamiske karakter og overfører dette til mellom anna skrivekunsten. Han skriv at «ytringa er ledd i ein kjede av talekommunikasjon og kan ikkje lausrive seg frå dei tidlegare ledda som definerer henne både utanfrå og innanfrå og som fyller henne med direkte svarande reaksjonar og dialogiske gjenklanger» (Bachtin & Slaattelid, 1998, s. 38). Diskursen er alltid dialogisk, og Bakhtin skriv at det einaste som nokon gong har kunna slept unna dette prinsippet, ville vere den bibelske Adam (H. L. Hansen, 2005, s. 49). Ei ytring kan aldri stå fram som jomfrueleg ny. Den står alltid i ein dialogisk relasjon til det som tidlegare har vore ytra om same emne.

Den som først formulerte ein teori om intertekstualitet, var Julia Kristeva. Dette gjorde ho ved å kombinere teoriar frå Saussure og Bakhtin, i ein overgangsfase der den akademiske pendelen svinga frå strukturalisme til poststrukturalisme. Ho meiner at «[e]nhver tekst tar form som en mosaikk av sitater, enhver tekst absorberer og transformerer andre tekster» (sitert i Lothe, Solberg, & Refsum, 1997, s. 115).

Roland Barthes (1915-1980) brukte teoriar om intertekstualitet til å utfordre forfattern sin autoritet. For han er intertekstualitet ein måte å vise fram dei *mange* meinigane i ein tekst. Gérard Genette, derimot, brukar intertekstualitet til å finne den *stabile* meininga i teksten.

Dette viser kor ueinsarta omgrepet intertekstualitet er. La oss sjå litt grundigare på desse to teoretikarane; strukturalisten Genette og poststrukturalisten Barthes.

Genette og forfattern sin intensjon

Genettes forståing av fenomenet med at tekstar refererer til kvarandre, blir presentert i *Palimpsests: literature in the second degree*¹²(1982). Ein palimpsest er eit manuskript som er blitt sletta for å klargjere skrivematerialet for gjenbruk. I tida der det var dyrt med pergament eller papyrus, var det ganske vanleg at ein måtte bruke det opp att. Ved hjelp av moderne teknikkar, kan ein behandle palimpsestar slik at ein ser teksten som er blitt fjerna. Arkeologar brukar omgrepet om «spor av noko som var». Palimpsest-metaforen viser såleis til at tekstar har gjenskinn av tidlegare tekstar. Genette skriv; «let us posit the general notion of a text in the second degree ..., a text derived from another preexistent text (Genette, 1997, s. 5). Han kallar seg sjølv ein «open strukturalist», fordi han meiner poesi ikkje handlar om det einskilde verket, teksten i seg sjølv, men heller teksten sitt forhold til andre tekstar; det han kallar tekstens transtekstualitet¹³. Transtekstualitet refererer til tekstens «transendens» og viser til både skjulte og tydelege samband med andre tekstar.

Genette bruker termen transtekstualitet som ein paraply som dekkjer alle former for tekstsamband. Han definerer transtekstualitet som: «all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts» (ibid., s. 1). I følge Genette, finst det fem undergrupper av transtekstualitet; intertekstualitet, paratekstualitet, metatekstualitet, hypertekstualitet og arkitektualitet. For han er *intertekstualitet* avgrensa til å gjelde «the actual presence of one text within another» (ibid., s. 2). Døme er sitering, plagiat og allusjon. I fjerde akt av *Fruen fra havet* seier Arnholm¹⁴ «Altså tegn imod tegn» (Ibsen, 2005c, s. 100). Dette peiker tilbake Mystikeren Maximos i tredje akt av *Kæiser og Gallilæer* (1873), som seier «tegn imod tegn» tre gongar i tredje akt (Ibsen, 2005d, s. 98,99,100). Dette er eit døme på intertekstualitet, etter den smale definisjonen til Genette.

Kategorien av transtekstualitet som er mest relevant for denne avhandlinga, er den som opptar Genette i *Palimpsests*, nemleg *hypertekstualitet*. «By hypertextuality I mean any relationship

¹² Original tittel: *Palimpsestes, La littérature au second degré* (1982)

¹³ Tradisjonelt er strukturalistar opptekne av det einskilde verket, den autonome teksten

¹⁴ Arnholm var læraren til Ellida då ho budde i Skjoldviken. No er han blitt invitert på besøk av Wangel.

uniting a text B (which I shall call the *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call it the *hypotext*), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary», skriv Genette (1997, s. 5). Ein hypotekst er ein tekst som tydeleg har fungert som inspirasjonskjelde for hyperteksten. Hypoteksten er fortidig og er brukt med intensjon. Dei fleste andre kritikarar bruker ordet *intertekst* om hypoteksten. «In his use of hypertextuality Genette paratitularly refers to forms of literature which are intentionally inter-textual» (Allen, 2011, s. 104). Det kan vere snakk om pastisj, altså det å komponere hyperteksten med same stil som ein hypotekst, parodi (meir vittig) og karikatur. Det kan også vere sensurering, modifisering, utdjuping og så vidare. Alle tekstar er hypertekstuelle, men i ulik grad.

What of hypertextuality? It too is obviously to some degree a universal feature of literarity: there is no literary work that does not evoke (to some extent and according to how it is read) some other literary work, and in that sense all works are more so than others (or more visibly, massively, and explicitly so than others). (Genette, 1997, s. 9)

For å gjere hypertekstuelle studiar overkommelege, ser Genette på tekstar som *tydeleg* byggjer på ein som er skriven *tidlegare*. Dessutan avgrensar han seg til hypertekstualitet som er *offentleg anerkjend*. Han avgrensar dermed hypertekstualitet til å gjelde: «that in which the shift from the hypotext is both massive (an entire work B deriving from an entire work A) and more or less officially stated» (ibid.).

Det er heilt klart «officially stated» at H.C. Andersens «Den lille havfrue» og folkevisa «Agnete og havmanden» er viktige hypotekstar for *Fruen fra havet*. Nokre påpeiker også sambandet mellom Ellida sitt forhold til den framande og bergtakingsmotivet. Der kan ein seie at hypoteksten ikkje er ein bestemt tekst, men eit motiv frå ein viss type tekstar. Genette seier det ikkje er *naudsynt* å kjenne hypoteksten for å lese hyperteksten, for alle hypertekstar er autonome. «But sufficient does not mean exhaustive», skriv Genette (sitert i Allen, 2011, s. 109). Det vil seie at ein ikkje vil få fullstendig utbytte av å lese *Fruen fra havet* dersom ein ikkje kjenner hypotekstane «Den lille havfrue» og «Agnete og havmanden».

Ibsen spelar på klassiske motiv og tema som går att i litteraturen, i tekstar frå ulike stadar til ulike tider. Vi kan gjerne kalle det arketypar. Seinare vil eg bruke teori frå eit anna fagmiljø, nemleg mytekritikken/arketypekritikken, for å kaste lys over dette fenomenet.

Barthes og lesaren si rolle

Medan strukturalistane er opptekne av å finne forfattaren sin intensjon og finne eintydig meining i teksten, er poststrukturalistar opptekne av det usikre og ustabile, sjølve spelet i teksten. I følge Barthes er det umogleg for ein lesar å avdekkje den endelege meininga i ein tekst, på grunn av dei tallause relasjonane til andre tekstar. Barthes har erklært forfattarens «død», fordi han eller ho ikkje har kontroll over meininga teksten formidlar. Her viser eg til essayet «Death of the author», som først vart trykt på fransk i 1967. Her omtalar han teksten er som eit vevd stoff, som bruker opp att tråar frå det som har blitt skriva før. Han skriv at «the text is a tissue of citations, resulting from the thousand sources of culture» (Barthes, 2010) . Slik detroniserer han forfattaren og gir lesaren heidersplassen. Lesaren får ei aktiv rolle som tolkar, som Barthes påpeikar her:

[A] text consists of multiple writings, issuing from several cultures and entering into dialogue with each other, into parody, into contestation; but there is one place where this multiplicity is collected, united, and this place is not the author, as we have hitherto said it was, but the reader: the reader is the very space in which are inscribed, without any being lost, all the citations a writing consists of; the unity of a text is not in its origin, it is in its destination. (ibid.)

Sitatet frå Barthes ovanfor fortel oss om korleis lesaren er den som held saman tråane i tekstveven. Dette inneber at den einskilde si oppleving av teksten er avhengig av kva for erfaringar ein har frå før¹⁵. Dersom vi har skulen i tankane, vil det altså vere viktig å byggje opp elevens «erfaringsbank» for at eleven skal få rikare leseopplevingar.

Den meningen som formidles til mottakeren, oppstår altså i et dialektisk samspill mellom de tegn teksten er bygd opp av, og de forventninger mottakeren møter teksten med. Man taler om en *forståelseshorison*t hos mottakeren som setter rammene for hvordan teksten skal oppfattes. Denne forståelseshorisonen utvikler seg bla.a gjennom mottakerens erfaringsbakgrunn, tidligere erfaringer med tekster, og den kan påvirkes av mottakerens oppfatning av kommunikasjonssituasjonen. (Tønnessen, 1992, s. 11)

Intertekstualitet i litteraturundervisning

I skulen skal vi prøve å utvide elevens forståingshorisont, som Tønnessen kallar det. Dette vil vere eit mål som stemmer overeins med både Genettes og Barthes oppfatning. Medan Genette

¹⁵Wolfgang Iser (1926-2007) er også oppteken av å påpeike at det er lesaren som realiserer teksten. Han blir rekna som ein av dei viktigste innan lesarorienterte litteraturteoriar. Lesing er ikkje einvegskommunikasjon, men dynamisk interaksjon mellom tekst og lesar. «Any successful transfer however-though initiated by the text- depends on the extent to which this text can activate the individual reader's faculties of perceiving and processing» (Iser, 1978, s. 107).

vil vise til den intenderte *hypoteksten*, ser Barthes alle tekstar som potensielt relevante, fordi det er lesaren som skaper relasjonane. Dette opnar for at ein også studerer samspel mellom tekstar forfattaren ikkje har tenkt seg. Slik kan for eksempel seinare tekstar også bli nyttige, til dømes tekstar om vampyrar.

Både Barthes og Genettes oppfatning av tekstamspel kan ha fordelar. Når det er tydeleg at forfattaren har brukt ein tidlegare tekst som ein viktig referanse, er det gjerne fornuftig å vise til denne. Men det er ikkje alltid like greitt å vite kva som har vore forfattaren sin intensjon. Det kan vere tilfelle der det er vanskeleg å vite om forfattaren *meiner* å vise til ein tidlegare tekst, om det har skjedd *umedvite* fordi kjelda ligg lagra i minnet eller om referansen har oppstått *tilfeldig* – utan at forfattaren har lese den tidlegare teksten i det heile. Dersom eg forstår intertekstualitet slik Barthes gjer det, kan eg sjølv velje kva tekstar som er relevante for å kaste lys over *Fruen fra havet*. Forfattaren sin intensjon kan, etter eit lesarorientert syn, ikkje bestemme korleis vi skal tolke teksten. Dersom ein presiserer for eleven at meininga blir realisert i møte mellom tekst og lesar, kan ein håpe på at eleven ser på seg sjølv som ein meir kompetent teksttolkar enn dersom det finst berre ein fasit på korleis ein tekst skal lesast.

Mange vil meine at intertekstualitet er eit typisk trekk for den såkalla postmodernismen. «As a cultural and historical term, [postmodernism] is often associated with notions of pastiche, imitation and the mixing of already established styles and practices» (Allen, 2011, s. 5). Det meste har allereie blitt sagt og gjort. For å skape noko nytt, må ein derfor bruke opp att det gamle på ein ny måte. Intertekstualitet ser vi over alt, i reklame, i film, i litteratur, i musikk, i arkitektur med meir. Det er også eit hyppig verkemiddel i populærkulturen. Eit tydeleg døme er filmene om Shrek, gitt ut mellom 2001 og 2010, der vi møter troll, dei tre små grisane, katten med støvlane, pepperkakemannen og eit stort antal andre eventyrfigurar. Ei slåstscene viser rørsler kjende frå kultfilmen *The Matrix* (1999) og Pus med støvlar er på mange måtar Zorro i katteversjon, dubba av Zorro-skodespelar Antonio Banderas. *Shrek*-filmene refererer også til stadar og fenomen frå den verkelege verda. For eksempel har kongeriket «Far Away» fellestrekk med Hollywood, med det karakteristiske skiltet i åsen og palmealléen i Beverly Hills. I *Shrek* vart kjende element frå mange ulike samanhengar sett saman i ei ny blanding som vart svært populær, også blant dei vaksne. Intertekstualiteten i filmene, gjer at dei får fleire lag. Shrek påpeiker forresten at han sjølv har mange lag, og samanliknar seg med ein lauk han skrellar. Som Peer Gynt, kan han ikkje finne kjernen i lauken – eller i seg sjølv. Slik

kan den erfarne lesar finne ein referanse til Ibsen i *Shrek*. Det er ikkje godt å vite om dei amerikanske filmskaparane sjølve kjenner til den berømte laukscena i *Peer Gynt*, men med ein lesarorientert lesemåte («sjåarmåte»), spelar det heller inga rolle kor vidt dette er ein intendert referanse.

Som norsklærer kan ein gjerne oppleve at elevane ikkje kjenner eldre tekstar som ein hypertekst refererer til. Svært mange tekstar i vår kultur har Bibelen som hypotekst, men bibelforteljingane er ikkje lengre barnelærdom for dei fleste, slik det var då ein hadde kristendomsfaget i skulen. Skal vi la Genette leggje føringar for undervisningspraksisen vår, må vi seie at det er viktig å trekkje fram hypoteksten. Dette prinsippet er ein viktig grunn til at avhandlinga har tatt den retninga den har tatt. Samtidig er det spennande å la eleven og fellesskapet veve tekstar saman med andre tekstar dei har erfaring med, uavhengig av forfattern sin intensjon, slik Barthes opnar for. Eg avgrensar meg altså ikkje til intensjonelle, «massive» og «officially stated» referansar til tidlegare tekstar, slik Genette ville gjort.

Eg meiner elevane på vidaregåande kan ha stort utbytte av å lære litt om intertekstualitet og ikkje minst å arbeide intertekstuelt. Elevane kjenner dette trekket, men har kanskje ikkje tenkt over det eller sett ord på det. Intertekstuelle analysar kan gi elevar god trening i å sjå samanhengar mellom tekstar og kan gi viktig innsikt i kulturen. «Tekstene lever ikke bare sitt liv i spenningsfeltet mellom sender og mottaker. De kan være gjentakelser, nytolkninger eller kommentarer til andre tekster. Og de blir oppfattet i lys av tekster frå tidligere epoker eller tekster frå andre medier» (Tønnessen, 1992, s. 11).

Myte, folkeminne, fantastisk litteratur og fantasy

Myte og folkeminne

I daglegspråket seier ein gjerne *myte* om noko som er usant, ein illusjon. Men det er ikkje denne forståinga som ligg til grunn for arbeidet mitt. Alnæs skriv at ein i litterære forskingsarbeid kan bruke omgrepet myte «for å utsi noe om menneskets forbundethet med verden, med en større, kollektiv bevissthet eller identitet, noe overindividuell» (Alnæs, 2003, s. 20). Litteraturteoretikaren Northrop Frye (1912-1991) definerer myten slik: «A narrative in which some characters are superhuman beings who do things that `happen only in stories´; hence, a conventionalized or stylized narrative not fully adapted to plausibility or `realism´» (Frye, 1957, s. 366). Vi bruker gjerne omgrepet *mytisk* om det som er «overnaturleg», gåtefullt og vanskeleg å forklare med eit rasjonelt språk. Medan realistisk kunst minner oss om den verda vi opplever med sansane våre, «an art of implicit simile», kan myten fortelje oss om røynda på metaforisk vis, gjennom å vere «an art of implicit metaphorical identity» (ibid., s. 136). Mytane kan, gjennom sitt biletlege språk, formidle eksistensielle sanningar det rasjonelle språket har vanskar med å uttrykkje. Dette visste Ibsen å utnytte.

Man innvende ikke her, at kjæmpevisernes verden [Folkediktingas verd] kun er en digtningens verden, der saaledes intet har med virkeligheden at skaffe. Folkets digten er tillige dets filosofi, den er den form, hvori det udtaler sin anelse om aandens tilstedeværelse i det konkrete, den søger naturligvis, ligesom al kunsnerisk produceren, sit udgangspunkt i det virkelige liv, i historien, i oplevede tildragelser og i den omgivne natur. (Ibsen, 2013)

Dette ytra Ibsen i essayet «Om Kjæmpevisen og dens Betydning for Kunstpoesien», frå 1857. Essayet fortel at Ibsen bruker verda frå folkediktinga som eit felles referansegrunnlag, for å aktualisere urgamle problemstillingar.

Opprinneleg viser ordet «myte» til forteljing om gudar. Det kjem av *mytologi*, som tyder *gudelære*. Mytologien fortel om sambandet mellom mennesket og maktene, forklarar korleis mennesket vart til og framhevar kva som er meininga med livet. Gjennom mytar får ein høyre kva som blir oppfatta som godt og vondt i verda og kva eller kven som står bak desse kreftene. I den greske myten om Persefone og Hades får vi ei forklaring på korleis årstidene oppstod.

Mytologien utgjer eit viktig grunnlag for blant anna verkelegheitsoppfatning, menneskesyn og kunstnariske uttrykk i dei ulike kulturane. For å forstå den norske kulturen er Bibelen sjølvsagt ein viktig nøkkel, men norsk historie går lengre tilbake enn kristninga, og det er naturleg nok fleire lag i kulturen. Dette ser vi blant anna i norske folkeminne, som viser spor av fleire mytologiar og ulike verkelegheitsoppfatningar.

Når eg bruker omgrepet folkeminne eller folkløse, viser eg til kulturelle, folkelege tradisjonar som har vore overlevert i munnleg form. Dette omfamnar både skikkar, livstolking og diktning. Folkloristikken, altså fagfeltet som studerer folkeminne, kallar overnaturlege vesen som vetter og underjordiske for *mytiske*. Dette har samanheng med teorien om at desse vesena er etterkomarar av trua på dei norrøne gudane. «Det synes å være enighet om at det som fantes av levende folketro og folkediktning i Norge på 1800-tallet dels var utviklet fra norrøn mytologi slik dette hedenske tenkesettet kommer frem i edda- og sagadiktningen» (Alnæs, 2003, s. 21). Eit relevant døme er parallellar mellom folkeviser om farlege elskarar og den norrøne kulturen si oppfatning av døden som ei erotisk ladd hending. Ein viktig autoritet innan norrøn religion og mytologi, er professor Gro Steinsland. I *Eros og død i norrøne myter* (1997), skriv Gro Steinsland at skaldediktning, eddadiktning og soger kan fortelje om døden som eit kjærleiksmøte mellom den som døyr og ein person frå dødsriket. Opplevinga av døden blir gjerne skildra som eit bryllaup. Kongar og heltar sin død blir omtala som erotiske møte, for eksempel som «elskovsmøte med Hel». Ho meiner dei lystige omtalane vikingane har av døden kan vere eit forsøk på å gjere det meningslause meningsfylt, eit døme på det religionsvitenskapen kallar for teodicé (Steinsland, 1997, s. 104).

Kjernen i mytar er ofte lik, på tvers av tid og rom, men innpakninga er ulik. Ved å studere mytisk intertekstualitet, kan ein få innblikk i ulike lag i kulturhistoria. Steinsland skriv at

[D]et er viktig å opprettholde kjennskapet til alle lagene i kulturhistorien, fordi også de eldste lagene av kulturen gjemmer skatter av innsikt og viten i det å være menneske i verden. Denne viten og disse arsenaler av kunnskap har vi ikke råd til å miste. Det storartede med kulturhistorien – som vi alle eier i fellesskap – er jo at den rommer erfaringer som gjør at hver enkelt ikke trenger å starte på bar bakke. Noen har gått foran oss, noen har levd i dette landskapet, ved fjorden eller i innlandet, før oss. Mytene og fortellingene er ekstrakter av deres livserfaring. (Steinsland, 1997, s. 13)

Delar av folkediktinga kan også sporast til gresk-romerske gude- og heltesoger eller jødiske og kristne legender og bibelske soger (Alnæs, 2003, s. 22). Det er spennande samanhengar

mellom *Fruen fra havet* og den greske myten om Persefone og Hades¹⁶. Dette kjem eg tilbake til i kapittelet «Intertekstualitet til gresk og norrøn mytologi: 'Døden som elsker'». Elles ser vi at folkevisene gjerne viser til kristne motiv og førestellingar. For eksempel ser vi at Liti Kjersti i berget og Agnete i havet lengtar heim når dei høyrer kyrkjeklokkene klinge.

I Noreg har vi ein gammal og rik tradisjon med folkeviser, men folk flest har lite kjennskap til desse. Nemninga *folkeviser* vart vanleg frå romantikken av, i tida der det var viktig å finne tilbake til *folket* sine kunstuttrykk, for å uttrykke nasjonen sin identitet. Den viktige folkeminnesamlaren Magnus Brostrup Landstad (1802-1880), ser på folkevisene som noko svært verdifullt som er i ferd med å gå tapt. Han skriv at dei er som eit «gammelt, gyldent, og ved sin Alder ærværdigt Familiesmykke, hidintil Folkets udelukkende eigendom». Ved hjelp av innsamlingane kan han vere med på å ivareta denne arven, noko han samanliknar med å redde det kjære familiestykket «ud af det brændende Huus» (Landstad, 1968, s. IV). Oppskriftene på dei norske mellomalderballadane eg tek for meg i analysen er samla inn av Landstad, først utgitt i *Norske folkeviser* i 1853¹⁷.

Før romantikken, var det mest vanleg å kalle gamle mellomalderviser for kjempeviser, slik vi ser Ibsen gjer i «Om Kjæmpevisen og dens Betydning for Kunstpoesien» (Ibsen, 2013). Eit anna omgrep som blir brukt om mellomaldervisene, er *ballade*, som tyder dansevise. Den mest presise nemninga på den typen viser som blir nemnd i denne avhandlinga, er *episk mellomalderballade* (Jonsson & Solberg, 2011, s. 23). Truleg oppstod sjangeren rundt år 1300 i Norden, og det kan sjå ut til at den stammar frå den høviske litteraturen, riddardiktinga. Sidan balladar eller folkeviser har oppstått munnleg, er det ofte vanskeleg å seie når dei enkelte visene har oppstått. Balladespråket er episk, det formidlar forteljinga effektivt og kraftfullt, og det er rikt på bilete. Det er vanleg å dele inn folkevisene i seks grupper; naturmytiske viser, legendeviser, historiske viser, riddarviser, kjempe- og trollviser og skjemteviser (Solberg, 2003). Eg vil ta for meg naturmytiske viser, det vil seie viser der menneske opplever eit skjebnesvangert møte med naturmaktene.

¹⁶ Dette har psykologen Ellen Hartmann gjort før, i artikkelar som eg kjem til å referere til.

¹⁷ Eg bruker ikkje Landstads originalversjon, men utgåver som er språkleg normalisert av Olav Solberg, utgitt i *Norske folkeviser: våre beste ballader* (2003).

Folke­tradisjon i kunstdikting

Mytar, folketru og viser blir ofte til eventyr. «Den lille havfrue» er eit kunsteventyr og ikkje folkedikting, men H.C. Andersen er i dialog med den rike danske tradisjonen for havfruer i dansk folke­tradisjon. Eventyret følgjer gjerne velkjende mønster og bruker faste formuleringsmåtar. Dei har ofte overdrivingar og fantasiskapningar, og dei treng ikkje følgje naturlovene som gjeld for den verkelege verda. Dei typiske sjangerkonvensjonane gjer eventyra underhaldande, lette å lage, lette å følgje og lette å hugse. «I første omgang slår vi fast at eventyret er ei fiktiv forteljing som er både realistisk og fantastisk, som vender seg til vaksne så vel som til barn – og som sier noko om korleis menneskelivet kan levast» (Solberg, 2007, s. 13).

I boka *Varulv om natten, Folketru og folkedikting hos Ibsen* (2003) skriv Nina Alnæs om Ibsens bruk av folke­tradisjon i forfattarskapen sin. Ho undersøker der «hvilken stor betydning den gamle muntlig overleverte folkelige litteraturen har hatt for Ibsen som dramatiker» og «hva han kan ha benyttet fra disse kildene av innsikter, forestillingsbilder, livsoppfatninger og narrative modeller» (Alnæs, 2003, s. 9). Ho meiner at mykje av den gamle forteljar­tradisjonen har gått tapt, og når vi leitar fram denne, kan vi opne opp ein spennande dimensjon ved Ibsen sine drama, som vi elles kan oversjå eller kanskje ikkje forstå.

Henrik Ibsen har sjølv uttalt at norske eventyr, folketru, soger og folkeviser var ei «uudtømmelig Guldgrube» for han (Ibsen, 2013). Då han begynte å skrive, var han tydeleg inspirert av nasjonalromantikken, og dei første dramatiske verka som vart til på 1850- talet hentar emne frå norsk historie og frå folkediktinga. *Gildet på Solhaug* (1856) og *Olaf Liljekrans* (1857) blir omtalt som Ibsens «folkevisedrama» i litteraturhistoriske framstillingar. Folkedikting var ei viktig interesse for han, og han opparbeidde seg mykje kunnskap om emnet. Han rosa Peter Christen Asbjørnsen (1812-1885) og Jørgen Moe (1813-1882) sitt arbeid, og han reiste sjølv på ei reise der han samla inn soger og skreiv ein lengre studie om folkevisa som sjanger. I dei tidlege verka hans, som ikkje har festa seg særleg ved det norske folk, bruker han folkløren på ein open og synleg måte. Gjennombrøtet vart *Peer Gynt* (1867), som skaper noko nytt gjennom det gamle. Figurar som troll, bøygen, huldra og «den grønklede» er kjende frå norsk folkløre og oppfører seg slik ein kan forvente ut frå tidlegare

litterære erfaringar med desse vesena; dei freistar, lokkar og truar Peer til å handle egoistisk, unnvikande og upassande. Passasjeren, knappestøyparen og den magre er det derimot Ibsen som har dikta. Desse karakterane fordrar Peer til ettertanke, sjølvransaking og dommedag over seg sjølv (Alnæs, 2003, s. 171). Etter Genettes språkbruk er stykket omfattande hypertekstuel. Ein kan gjerne seie at det er ein *bricolage*, som leikar med uventa samansetjingar.

A result of bricolage – of making something new with something old – the massively hypertextual work shows us how literary discourse plays with other discourses (sometimes very seriously), how it uses them in surprising fashion, how it reads them in unforeseen ways. (Forord av Gerald Prince i Genette, 1997, s. xi)

Forfattarar som skreiv mot slutten av 1800-talet, var oppvaksne med nasjonalromantikkens oppvurdering av folketradisjon, og dei møtte eventyr på skulen. Den kjenslevare litteraturen frå rundt 1890-talet har gjerne blitt kalla nyromantisk. Knut Hamsun uttalte i «Fra det ubevisste Sjæleliv» (1890) at litteraturen skulle handle om mennesket sitt indre og konsentrere seg om individet. Han skulda realismen for å skildre typar framfor å gi oss innsikt i mennesket sitt indre. Førestillingar frå folkeminne blir henta fram igjen av mange forfattarar i «nyromantikken», men no blir gjerne det overnaturlige framstilt som noko angstvekkjande og urovekkjande, heller enn drøymande og tilbakeskodande, slik som under nasjonalromantikken. Den typiske 1890-talslitteraturen var gjerne symbolsk og psykologisk, og mange forfattarar brukte motiv frå folketradisjonen som bilete på vanskelege kjensler. «Den som ynskte å framstille psykologisk kompliserte og ´usiviliserte´ menneske, kunne hente inspirasjon frå folkediktinga; det gjorde mange i denne perioda» (Solberg, 2007).

I følgje Kathryn Hume¹⁸, undertrykker realistisk litteratur fantasien. Modernismen gjer opprør mot dette, nettopp ved å hente fram fantasien (Omdal, 2010, s. 24). Grunnen til at dei fantastiske elementa vi ofte ser i tekstane frå siste del av 1800-talet, har blitt akseptert av den moderne lesar, kan nok forklarast gjennom at det fantastiske *kan* bli forstått som ei projisering av psykologiske fenomen (ibid., s. 106). Vi ser at Ibsens stykke frå 1880- og 90-åra har late seg inspirere av den psykologiserande personteikninga i folkediktinga. Solberg skriv at den seine, symbolske ibsenproduksjonen er full av intertekstuelle referansar, folkloristiske tekstlån og allusjonar (Solberg, Baklid, & Fjågesund, 2003). Den same oppfatninga har Alnæs, og ho

¹⁸ Hume har bakgrunn som mellomalderfilolog. Ho har skrivne *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature* frå 1983

skriv at «[f]olkloristikken adapteres og transformeres inn i en ny allegorisk sammenheng og gis symbolistisk funksjon» (Alnæs, 2003, s. 401).

Dette var også målet til Ibsen; han ønske å tilbakeføre folkediktinga til folket gjennom kunstnarisk arbeid. «Den Tid vil komme, da den nationale Kunstpoesi vil søge hen til Visedigtingen, som til en uudtømmelig Guldgrube; lutret, tilbageført til sin oprindelige Reenhed og hævet gennem Kunsten vil den da atter slaae Rod i Folket» (Ibsen, 2013).

Ibsen meiner tida for folket sin produksjon av mytisk dikting er forbi, og at ein skal ta vare på det folkelege medvitet gjennom poetisk behandling av myten.

Folkebevidsthedens Producceren i mythisk Form er forbi, og med den ogsaa den umiddelbare Digting i dennes oprindelige Forstand; vor Digten er reflekteret, (eller om man vil, umiddelbar som høiere Eenhed af Reflexion og den oprindelige Umiddelbarhed,) og som saadan maa derfor ogsaa vor poetiske Behandling af Mythen fremtræde. (ibid.)

Fruen fra havet er eit godt døme på Ibsens poetiske behandling av myten. Det er ein *bricolage*, der element frå folkeviser, eventyr, mytar og segn er sett saman på uventa vis innanfor rammene av ein moderne, borgarleg familie. Resultatet blir ein spennande dynamikk mellom realisme og mystikk. Intertekstualiteten opnar for at noko overnaturlig *kan* ha skjedd, men det blir aldri slått fast. Denne tvilen gir rom for mange spennande tolkingar, som vi skal sjå i kapittelet «Intertekstualitet til folketradisjonen».

Fantastisk litteratur og fantasy

Alle dei tekstane eg tar for meg, har på ulike vis noko fantastisk over seg. Litteraturvitenskapelig leksikon definerer fantastisk litteratur som ei samlenemning på litteratur som på ulike måtar bryt med konvensjonelle forståingar av kva som er sannsynleg. Døme er fabelforteljingar, science ficiton, fantasy, eventyr, soger og mytiske forteljingar (Lothe, et al., 1997, s. 72). Dette er ein brei definisjon av omgrepet og som vi ser, kan den kan også omfatte mytar. Eg vel heller å definere fantastisk litteratur som ein eigen sjanger som er i slekt med, men ikkje det same som mytisk litteratur. Folkedikting har røter i det folkloristen Moltke Moe (1859-1913) kallar det «mytiske tenkesett» (Alnæs, 2003). For eksempel rekna nok eit vanleg mellomaldermenneske med at hulder, troll, heks og gjenferd var reelle truslar. For dei var det ikkje berre fantasi, men gjerne ein del av deira oppfatning av røynda.

Tankeforestillinger om den spiritualiserte natur, om underet, om trolldom og magi ligger til grunn for all folkedikting. I tillegg mente man at hele naturen var befolket med vesener som sto i forbindelse med en udefinerbar makt som styrte menneskets liv». (Alnæs, 2003, s. 27)

Fantastisk litteratur «fantaserer» på ein medviten måte over det som ikkje finst. Sidan myte og folkedikting gjerne er uttrykk for eit mytisk tenkesett, vel eg å skilje fantastisk litteratur frå mytisk litteratur. Eg seier det heller slik fantastisk litteratur ofte er i *dialog* med mytane og integrerer dei i si kunstnariske dikting.

Det fantastiske kan bli oppfatta som det motsette av *mimesis* (etterlikning av røynda). Kathryn Hume meiner vi må sjå på fantasiframstillingar som like viktige som verkelegheitsframstillingar. Ho synest ikkje ein skal definere det fantastiske som ein sjanger, men heller sjå på det som eit modus, som er å finne i litteraturen overalt. Det fantastiske modus inneber at ein overlagt overskrid grensene for kva som er akseptert som verkeleg eller normalt (Omdal, 2010). I *Fruen fra havet* er vi ofte i tvil om at desse grensene blir tredd over, eller ikkje. *Usikkerheita* eller *tvilen* står sentralt. Har dette verkeleg skjedd noko overnaturlig her, eller finst dei ei rasjonell forklaring? Denne tvilen er både Tzvetan Todorov og Freud opptekne av, men teoriene deira er noko ulike.

Todorov er rekna som ein autoritet innan studiar av fantastisk litteratur som sjanger. I *Introduction à la littérature fantastique*¹⁹, først utgitt i 1970, forsøker han å definere det fantastiske som sjanger og å etablere ein sjangerpoetikk. Todorov meiner tre viktige vilkår må oppfyllest for at litteratur skal vere fantastisk. Det første stikkordet er *tvil*. Det må skje noko som naturlovene vi kjenner *ikkje* kan forklare. Personen som har denne grenseovertredande erfaringa, er for ei tid usikker på korleis han/ho skal forholde seg til dette. Enten har ein hatt eit sansebedrag eller blitt sinnsjuk, eller så har altså dette ukjende fenomenet verkeleg funne stad. «Det fantastiske, det er den tøyen²⁰, et menneske, der kun kender naturlovene, fornemmer, stillet over for en tilsyneladende overnaturlig hændelse. Begrebet det fantastiske defineres altså ved dets forhold til begreberne det reale og det imaginære» (Todorov & Gejel, 1989, s. 28)²¹. Vidare skal gjerne fantastisk litteratur tillate lesar å identifisere seg med hovudpersonen sin tvil. «Det fantastiske indebærer altså læserens integration i personens verden; det er defineret ved leserens egen tvetydige oplevelse af de hændelser, der berettes

¹⁹ Eg brukar den danske utgåva *Den fantastiske litteratur – en indføring* oversett av Jan Gejel i 1989.

²⁰ tvil

om» (ibid., s. 33). Til sist krev fantastisk litteratur ein bokstaveleg lese måte, framfor ein allegorisk. «Det fantastiske forudsætter altså ikke alene tilstedeværelsen af en uhyggelig hændelse, der fremkalder en tøven hos læseren og hos helten; men også en bestemt lese måde, som vi forløbige kan definere negativt: den må hverken være «poetisk» eller «allegorisk» (Todorov & Gejel, 1989, s. 34).

Tvilen er essensiell for den fantastiske sjangeren. *Fruen fra havet* skapar tvil i lesaren, og det oppstår nok uvisse blant personane i stykket også. Det forblir usikkert om det mystiske skal forklarast rasjonelt eller gjennom magi; «Altså tegn imod tegn» seier Arnholm i *Fruen fra havet* (Ibsen, 2005c, s. 100). Stykket følgjer dermed eit grunnleggjande prinsipp for fantastisk dikting; tvilen. Men hovudpersonen, Ellida, verkar overbevist om at den tidlegare flammen kan komme tilbake frå dei døde for å hente henne. Dessutan innbyr stykket til ein viss grad til allegorisk lesing, men ikkje fullstendig. Stykket kan tolkast både allegorisk og bokstaveleg, og i kjend ibsenstil er det ikkje lett å definere stykket, verken utanfor eller innanfor ei ramme. Det tvetydige varemerket er intakt, slik at vi som les og ser stykket kan fortsette å undre oss i årevis.

Dersom hovudperson og eventuelt lesaren trur med overtyding at det spesielle som skjer er verkeleg, vil Todorov definere ein tekst som *vidunderleg* (marvelous). Dette er i høgste grad tilfelle når det gjeld «Den lille havfrue» og andre eventyr. I dei nyare vampyrforteljingane, som til dømes i *Twilight*, må hovudpersonen raskt akseptere at vampyrane er verkelege. Dermed er teksten altså *vidunderleg*, i følgje Todorov. Dette vil gjelde mange av dei tekstane som av andre teoretikarar blir rekna som *fantasy*. I fleire av vampyrromanseforteljingane frå dei seinare åra, trer det noko overnaturlig inn i ei elles vanleg verd. Det er normalt at seinare teoretikarar reknar slik litteratur for å vere ein undersjanger av fantasysjangeren, nemleg *low fantasy*. Dersom handlinga går føre seg i eit magisk univers, slik som i *Ringenes Herre*, blir det rekna for *high fantasy* (Lothe, et al., 1997).

I eventyr og fantasy er det overnaturlige verkeleg til. Dersom ein derimot bestemmer seg for at det forunderlege kjem av eit synsdrag eller galskap, så vil Todorov definere teksten som *uhyggjeleg* (uncanny).

Enten er djævelen en illusion, et imaginært vesen; eller også er han virkelig til, nøjagtig som andre levende væsener, blot møder man ham kun sjældent ... så snart man vælger ett af svarene, forlader

man det fantastiske og træder ind i en tilgrænsende genre, det uhyggelige eller det vidunderlige. (Todorov & Gejel, 1989, s. 28)

Dersom vi skal redusere den framande til draum eller illusjon, kan vi kalle *Fruen fra havet* for ein uhyggjeleg tekst, i følgje Todorov. Det skal vi ikkje gjere. Eg skal likevel omtale han som uhyggjeleg, ikkje slik Todorov definerer det, men etter Sigmund Freuds teori.

Freud og «Das unheimliche»

Eg skal gå vidare med tvilen hendingane rundt den framande skapar. Sigmund Freud er også oppteken av det tvetydige, i si oppfatning av kva det «uhyggjelege» er. Freuds Essay *Das Unheimliche* frå 1919 har vore viktig for utviklinga av teoriar om fantastisk litteratur utover på 1900-talet. Teksten har også inspirert mange bøker og filmar der det fortregnde og skjulte kjem til overflata og invaderer menneska²². Freud meiner det er interessant for psykoanalytikaren å undersøkje den «uhyggjelege» estetikken, særleg diktinga.

«Psykoanalysens far» meinte at kunst, for eksempel litteratur, kunne fortelje om det umedvitne²³. Eit kjend døme på dette, er myten om kong Ødipus som drap far sin og gifta seg med mor si, noko som gav namn til Freuds teori om ødipuskomplekset. Han meiner myten fortel noko universelt om mennesket sitt umedvitne forhold til foreldra sine. Draumane våre, som han reknar som «kongevegen» til det umedvitne, inneheld ofte motiv frå eventyr og mytar. Oppgåva til psykoanalytikaren blir dermed å finne ut kva for undertrykte kjensler draumbiletta til pasienten er eit uttrykk for. I litteraturkritikaren sitt tilfelle kan det vere å avdekkje det «umedvitne» hjå den litterære karakteren²⁴.

Eg er altså oppteken av å studere dei fiktive personane i *tekstane*, og det umedvitne sjelelivet deira. Som nemnd, brukte Freud sjølv dette tolkingsperspektivet på fleire store tekstar, for å finne belegg for teoriane sine om menneskesinnet. Til dømes gjorde han ein analyse av Rebekka West i *Rosmersholm* (1886). Denne metoden krev at ein går ut frå at fiktive personar har eit umedvite sjeleliv, på linje med menneske i det verkelege liv. Mange vil argumentere

²² For eksempel tv-serien *Twin Peaks* (1990-1991)

²³ Det umedvitne har, som mange andre av Freud sine omgrep, blitt ein del av eit allment vokabular. Likevel gir eg seinare ei kort forklaring av omgrepet.

²⁴ Denne tilnærminga representerer ein av tre ulike metodar for psykoanalytisk litteraturkritikk. Ei anna tilnærming er å lese tekstar historisk-biografisk og tolke tekst som eit symptom på det umedvitne sjelelivet til forfattaren eller til samfunnet. Det er også mogleg å drive lesarorientert psykoanalyse og fokusere på korleis lesaren tolkar teksten.

for at dette er problematisk, men som Atle Kittang påpeikar, kan diktinga gi «innsikt i dei djuptgåande konfliktane som individet formar sitt psykiske og sosiale liv på» (Kittang, 2003, s. 234). Han meiner at sjølv om diktekunst er fiksjon, så er det meir enn ein illusjon.

Det er slett ikkje noko originalt å tolke *Fruen fra havet* psykoanalytisk. Den førebiletlege avdekkjande «samtalekuren» Wangel og Ellida har, har sjølv sagt innbydd mange til psykoanalytisk tolking. Men eg har ikkje sett nokon som bruker Freuds teori om *Das unheimliche* i analyse av *Fruen fra havet*²⁵.

Det «uhyggjelege» er ein ambivalent storleik, noko som viser seg i den tvetydige etymologien til det tyske ordet «heimlich». Dette ber i seg motsetningane heimleg og uhyggjeleg.

Heimlich (hemmelig/hjemlig) er altså et ord, der utvikler sin betydning i overensstemmelse med en ambivalens, indtil det til sidst falder saman med sin modsætning, uhyggelig. Det uhyggelige er på en eller anden måde en art af det hemmelige/hjemlige. (Freud, 1998, s. 25)

Refleksjonen over dette språklege fenomenet dannar utgangspunktet for artikkelen hans om det uhyggjelege. Han meiner det uhyggjelege er ein metafor for noko som var velkjend, men no er fortrenkt. Han skriv at «dette uhyggelige er så sandelig ikke noget nyt eller fremmed, men noget, som sjælelivet lige fra første begyndelse har været fortroligt med, men som blot gennem fortrængningsprocessen er blevet fremmedgjort fra det » (ibid., s. 42). Fortrenginga blir samanlikna med eit heimsøkjande gjenferd som «vil (gen)kendes, det har noget vigtigt at sige, som ikke er noget nyt, men blot noget glemt» (ibid., s. 60).

Eg kjem som sagt til å bruke eit psykoanalytisk perspektiv for å forstå forholdet mellom Ellida og den framande. Ellida vil bli omtala som om ho har eit umedvite sjeleliv. Det umedvitne kan samanliknast med den skjulte delen av eit isfjell. Delen av isfjellet som er under overflata er den største. Det er her dei fortrengde kjenslene ligg lagra, alt det vanskelege som individet ikkje greier å forholde seg til. Freud kallar dette for ein forsvarsmekanisme. Det fortrengde er usynleg, men vender vi tilbake til isfjellmetaforen, så kan det som er skjult under overflata raskt føre til skipsbrot. Freud meiner det fortrengde ofte konfronterer oss i form av noko uhyggjeleg, og oppgåva mi viser til mange uhyggjelege karakterar. Det

²⁵ Ane Haukebø Aasland har brukt *Das unheimliche* i samband med Hedda Gabler. Avhandlingen heiter *Det poetiske, das Unheimliche og det tragiske: en studie av tvetydigheten i Henrik Ibsens Hedda Gabler* (Aasland, 2002)

demoniske som dukkar opp i folkevisene, kan representere kjensler som er blitt fortrenge på grunn av at dei er forbodne tabutankar:

Det var en nødvendighed at dæmonisere kærligheden og forelskelsen, og derfor blev denne forbundet med en særlig naturkraft af dæmonisk art, det være sig en trold eller en elverpige. På den måde blev det dæmoniske placeret uden for det menneskelige. (Freud, 1998, s. 80)

Freud er nok viktigare for litteraturvitenskap og religionvitenskap enn han er for dagens psykologi, fordi mange av påstandane hans har vore vanskeleg å understøtte med empiri. Mange har skulda Frud for å ha for einsidig fokus på mennesket sitt driftsliv. *Fruen fra havet* har gjerne vorte tolka ut i frå eit klassisk psykoanalytisk perspektiv og slike analysar har blitt skulda for å overfokusere på det seksuelle forholdet mellom Ellida og den framande. Ein av dei som er kritiske til dette, er ibsenforskar Bjørn Hemmer

Det er en utbredt og uheldig oppfatning at *Fruen fra havet* er et dybdepsykologisk drama, i det det hevdes at Ibsen på sett og vis foregriper Freud og psykoanalysens terapeutiske prosess. Et slikt syn fører lett til en overbetoning av Ellidas *erotiske* binding til den fremmede.... Denne smalsporede "libidinøse" oppfatninga av dramaet er en bastant banalisering av Ibsens komplekse, suggestive og ganske dunkle drama. (Hemmer, 2003, s. 368)

Analysane mine er opptekne av Ellida sitt erotiske forhold til den framande, men eg skal vakte meg vel for å banalisere ved å overtolke betydinga av det seksuelle, slik mange meiner Freud gjer. Av nyare psykoanalytisk litteraturforskning, kjem eg til å vise til psykologen Ellen Hartmann. Hartmann har skrivne artikkelen «Fruen fra havet sett i et mytologisk og psykoanalytisk perspektiv» (2003). Her viser ho parallellar til myten om pantomime-karakteren Harlekin og den klassiske greske myten «Homers Hymne til Demeter». Desse samanlikningane fører henne til påstanden at den framande synleggjer temaet «døden som elsker» (Hartmann, 2003, s. 32). Målet hennar med artikkelen tilsvarar eit viktig delmål med oppgåva mi. Ho skriv følgjande:

Forhåpentligvis vil analogien mellom drama og myte kaste nytt lys over det komplekse og tvetydige i dette skuespillet, og gi ny innsikt og psykologisk mening til Ellidas ambivalente draging mot og angst for den fremmede, og til hennes endelige beslutning om å gi avkall på den fremmede og bli værende i ekteskapet med Wangel. (ibid.)

Sjølv om Hartmann byggjer ein del av tolkingane sine på psykoanalysen, forenkler ho slett ikkje stykket sin kompleksitet. Ho ser at Ellida sine kjensler til den framande er samansette og ambivalente, og dei er blitt utløyst av ulike konflikhtar Ellida slit med. Ho meiner Ellida lir av harlekinkomplekset, saman med ei rekkje andre kvinner i litteraturen. Dette kjem eg tilbake til i kapittelet «Intertekstualitet til gresk og norrøn mytologi: `Døden som elsker`».

Mytekritikk

Når Hartmann og eg ser på fellestrekk mellom farlege elskarar i ulike tekstar frå ulike tider, bruker vi same metode som mytekritisk eller arketyrisk litteraturforskning.

Mytekritikk og arketyrisk kritikk kan defineres som to nokså like tilnæringsmåter som beskriver, tolker og vurderer litterære verk ut frå en grunnleggende situasjon (initiering, å bli voksen), en karaktertype, et handlingsmønster, et symbol eller et tema som gjenfinnes ofte nok i litteraturen til at en kan anta at de er universelle. (Kittang, et al., 1991, s. 24)

Ei slik form for litteraturforskning er komparativ og oppteken av *litteraturen* framfor enkeltverk. Eg ser på ein bestemt karaktertype som forfører unge jenter i forteljingar frå ulike tider. Framtoninga hans er ikkje den same, men den skremande tiltrekkingskrafta er den same, og alle versjonar av denne karakteren tematiserer mellom anna den forbodne kjærleiken. Mytekritikken eller arketyrisk kritikk bruker gjerne litteraturen for å forstå kulturen i vidare forstand (Kittang, et al., 1991). Eg gjer nok det same, sjølv om eg kanskje har omvendt perspektiv, der eg legg vekt på å bruke kulturkonteksten for å forstå litteraturen. Men til sjuande og sist er vel målet med både litteratur og litteraturkritikk eigentleg å fortelje oss noko om det å vere menneske, både som individ og i eit kulturelt fellesskap.

Eit kjerneomgrep innan arketype- eller mytekritikk er *individuasjon*²⁶. I psykologien til Carl Gustav Jung (1875-1961), viser omgrepet individuasjon til utvikling av «sjølvvet» (Store norske leksikon, 2012). Menneskeleg utvikling eller individuasjon, kan vise seg gjennom ei rekkje arketyriske uttrykk. Dei kan grovt delast inn i to ulike kategoriar: *Initiasjons*-arketypen, som handlar om å vekse inn i noko og *transcendens*-arketypen, som handlar om å bryte ut av noko (Nilsen, Romøren, & Tønnessen, 1994, s. 139, 140). Døme på symbol for initiasjon, kan vere institusjonaliserte handlingar som bryllaup, dåp og konfirmasjon. Det same gjeld meir private symbolske handlingar, som å bere bruda over dørterskelen, utdrikkingslag, «baby showers» og så vidare. Dei symboliserer at individet forvandlar seg og veks inn i noko. Nokre kulturar utfører ei symbolsk gravferd, dekkjer til individet, sperrar det inne, eller isolerer det. Slik viser ein at det gamle er forbi og at individet startar eit nytt liv.

²⁶ Omgrepet individuasjon er sentralt mellom anna for den junginspirerte myteteoretikaren Joseph Campbell (1904-1987). Han ser på den ytre handlinga i ein myte som ein projeksjon av helten sine indre psykiske prosessar. For han er helten sitt prosjekt berre er «et påskudd som heltemyten bruker for å formidle en tidløs innsikt i kva det vil si å utvikles som menneske; hvilke indre psykologiske krefter vi må kjempe mot og med for å bli hele og harmoniske individer» (Nilsen, Romøren, & Tønnessen, 1994, s. 123). Dei prøvelsane helten møter, representerer indre allmennmenneskelige krefter.

Initiering inneber at ein blir integrert i ein ny sosial kontekst. Dersom individet opplever denne nye tilstanden som umoden, fastlåst eller for definitiv, kan det få behov for å frigjere seg frå dette. Transcendens-arketypan overskrider dette fastlåste mønsteret gjennom makt. Det skjer ikkje gjennom å kjempe i mot eller å påverke, men gjennom å heve seg over det som fangar (ibid., s. 141).

Som Freud, meinte eleven Jung at mytar fortel oss om grunnleggjande sanningar om menneskeleg psyke i eit bileteleg språk. Mytane gir uttrykk for noko essensielt i menneska²⁷. Jung trur mytane er nedarva og universelle. Han rekna eventyr som uttrykk for den kollektive psyken, kulturen sitt undermedvit. Dette hevdar han på grunnlag av tverrkulturelle studiar, der han fann samsvar mellom symbol, mytar og riter på den eine sida og draumane til det moderne mennesket på den andre sida (ibid., s. 124). Han kallar dette felles symbolsystemet for det *kollektivt umedvitne*. Lengslane til mennesket gir seg til kjenne gjennom symbolikk som høyrer til kulturen individet er del av, gjennom førestillingsmønster han kallar *arketypane*.

Teoriane til Jung går ut frå at alt er del av sitt motstykke. Mannen husar også ei feminin side, akkurat som kvinna har sine maskuline sider. Dette er naudsynt for å oppnå balanse. «Mannen i kvinna» kallast for animus, medan «kvinna i mannen», kallast anima. Animus er hankjønnsvarianten av det latinske ordet for sjel. Animus viser til det fortregnde mannlege prinsipp i kvinna, som kan omfatte dei rasjonelle, ambisiøse og aggressive sidene i henne sjølv. Hokjønnsvarianten av *sjel* på latin er *anima*. Anima viser til mannens fortregnde feminine sider, sånn som omsorg, kjensler og intuisjon. I litteraturen ser vi ofte at kvinna projiserer²⁸ sitt umedvitne, maskuline eg over på ein mann og opplever denne mannen som den store draumemannen. Slik blir animus-skikkelsen ein personifikasjon av sider i kvinna, eit bilete på lengslane til kvinna. Ho er då ikkje forelska i mannen i kjøt og blod, men i projeksjonen av sider i seg sjølv. Tilsvarande kan ei spesiell kvinne personifisere mannens anima.

²⁷ Tankegongen kan minne om den vi finn hjå den tyske romantikkfilosofen Johann Gottfried Herder (1744-1803), som meinte folkediktinga giv uttrykk for folkeånda.

²⁸ «i psykologi: det å overføre eigne tankar, motiv, kjensler og ynske til andre menneske slik at ein går ut frå at det er dei som har desse tankane, motiva, kjenslene og ynska; i moderne psykologi òg: det at eigne tankar, motiv, kjensler og ynske påverkar eins eiga oppfatning av det som skjer i omverda» (projisering, s.a.)

Individet kan bli så sterkt fengsla av anima eller animus at det blir besett. Ofte er det noko demonisk over slike anima/animus-representasjonar. Animus kan bli personifisert som ein demon, for eksempel Ridder Blåskjegg eller som mannen med Ljåen, altså Døden sjølv, som byr opp kvinna til dødsdansen sin. For mannen kan negative animer tre fram som ei *femme fatale*, som forfører mannen til dumskap. Eksempel er huldra, dei forlokkande sirenene, hekser og den «svarte enke». Anima eller animus kan altså manifistere seg som farlege elskarar.

Ei kvinne dominert av negativ animus blir lokka «bort fra det virkelige livet og fra meningsfulle relasjonar til andre så vel som til virkelige menn, og de hengir seg i stedet til romantisk drømmerier eller altoppslukende lengsel etter et liv slik det 'burde være'» (ibid., s. 135). Kaj Berseth Nilsen skriv at det er slåande kor overrepresentert dei *negative* animus-skikkelsane er i litteraturen, altså dei *mannlege* farlege elskarane. Dette blir gjerne forklart med at samfunnet vårt er mannsdominert, slik at menneskesinnet kjem ut av balanse. Det feminine prinsippet blir undertrykt, medan det mannlege blir så sterkt at det blir negativt (ibid., s. 137).

Mytekritikk eller arketyrisk kritikk reknar mytane som grunnlaget for litteraturen. Men innanfor denne retninga eksisterer det motstridande syn på *kvifor* mytane eksisterer i forestillingsevna vår; enten er ur-bileta medfødde i psyken vår eller så opplever vi dei slik fordi dei har blitt gjentatt så ofte i den litterære erfaringa vår. Jung representerer eit psykologisk og ideologisk utgangspunkt for arketyrisk eller mytisk kritikk. Tanken hans om *det kollektivt umedvitne* som noko som blir nedarva ved fødsel, var og er kontroversiell. Han meinte at arketypane eksisterer i forkant av erfaringane vi gjer oss, og at dei alltid finns i psyken. Den andre leiren er meir antropologisk orientert. Frye godtek ikkje Jung sin teori om det kollektivt umedvitne. Han meiner det er unødvendig å setje fram slike hypoteser i litterære analysar (ibid., s. 125). «Litteraturens arketyper eksisterer, argumenterer Frye, som en orden av ord, og gir litteraturforskningen et begrepsmessig rammeverk og en kunnskapsmengde avledet ikke fra et ideologisk system, men rotfestet i forestillingsevnen til leserne» (Kittang, et al., 1991, s. 24). Gjenkjenninga av myten som urbilete oppstår ved gjenkjenning av tidlegare litterære erfaringar, meiner han. Uansett om myte- eller arketypekritikken har antropologisk eller ideologisk-psykologisk utgangspunkt, kan den «si noe om det som er felles, som er likt og ulikt, som binder sammen og skiller over tid og på tvers av kulturer» (ibid., s. 26).

Del 2: Analyse av motivet farlege elskarar

Fruen fra havet

Mottaking av stykket

Fruen fra havet vart skriva i München i 1888 og vart oppført på scena året etter, i Weimar og Christiania. Oppsetjinga på Christiania teater vart godt motteke, og i løpet av dei to neste åra vart den sett opp 26 gongar. Når det gjeld bokutgåva, var kritikken meir blanda. *Fruen fra havet* er ein del av Ibsen sitt symbolske og psykologiske forfattarskap, der den eigentlege handlinga går føre seg på eit indre plan, bak den synlege røynda. Her vil eg nemne nokre av reaksjonane denne mystiske framtoninga skapte, fordi fleire av kritikarane gir interessante refleksjonar over Ellida og den farlege elskaren hennar.

Knut Hamsun (1859-1952) hadde ikkje noko til overs for «det udmærkede gaadefulde Digteri, som begynte med `Vildanden´ og som nylig kulminerede i det højere Vanvid kaldet `Fruen fra Havet´» (sitert i Beyer, 1978, s. 126). Han kritiserte Ibsen for å skildre karakterar med grunn psykologi, og han mislikte dei gåtefulle uttrykka mange av stykka hans har.

Ei langt meir positiv oppleving hadde Edvard Brandes, noko han uttrykte i *Politiken* i København 30. november 1888:

Det er en underlig Oplevelse, som Ibsen har givet sin Hovedperson, paa engang fantastisk og fuld af reelle Træk. Med en utrolig Kunst gyder den store Mester over dagligdags og brutale Kendsgerninger en poetisk Straaleglans, der højner en simpel Understyrmand til en Naturkraft, gør ham skræmmende og dragende som selve Lidenskaben, stor og hel som selve Havet. (Brandes, 2009)

Brandes lar seg fascinere over at naturen sine krefter blir materialisert i den framande. Han blir også imponert over Ellida, som han meiner framstår som både ei reell kvinne og som ein eventyraktig person med mystiske trekk. Det mytiske blir også hylla av J. D. Irgens Hansen, i omtalen hans av stykket i *Dagbladet* i Kristiania 30. november 1888. Han påpeikar den mytiske intertekstualiteten i stykket. Mellom anna trekkjer han fram parallellen til saga om Agnete og Havmanden.

I *Fruen fra Havet* giver Henrik Ibsen sin Tolkning af den gamle nordiske Saga om Havets underfulde Magt over Sindene. Viser og eventyrlige Sagn vidner om denne Magt, som skræmmer og drager, som binder Vilje og Evne, som lokker med Gru og fanger i Rædslens kolde Omfavelse. Det er en gammel

Saga, evig ny og mægtig som Havet selv. Vemodig, grufuld og trøstesløs lyder den til os midt inde i vor myldrende Virkelighed, som oftest kun ændser de næreste Forhold, er klog paa dem og neppe mærker, hvad Magt Naturen gjemmer udenfor vor Horisont. (J. D. I. Hansen, 2006)

Hansen framhevar at saga om havet si makt over sinnet har ein evigvarande relevans, og at den vitnar om at mennesket er del av eit større samspel med naturen enn det vi normalt oppfattar i kvardagslivet vårt. Mennesket er kanskje ikkje så fri i viljen som det moderne mennesket liker å tru.

Det verkar som *Fruen fra havet* er «evig ny» for publikum, også i dag, for stykket blir framleis spelt og det i mange ulike delar av verda. I følge Nasjonalbiblioteket sin repertoardatabase²⁹, har *Fruen fra havet* blitt registrert oppført 9310 gongar per 3. mai 2013. Dei siste par åra har stykket blitt spelt i land som for eksempel Kina, Hellas, Slovakia, India, Tyskland, USA og England. Stykket har også blitt tilpassa ulike kulturar, og blitt omdøpt til *Fruen fra fjellene* i Nepal, og *Fruen fra ørkenen* i Australia. Og i 2006 sette Oslo Nye Centralteater opp ein Bollywood- versjon av stykket, kalt *Fruen fra Det indiske hav* (Nasjonalbiblioteket, 2013).

Ei kvinne mellom to menn

Handlinga i *Fruen fra havet* kan oppsummerast slik: Hovudpersonen Ellida har vakse opp ute ved det opne havet i Skjoldviken saman med far sin, fyrvaktaren. No er ho gift med legen Wangel, som er langt eldre enn henne, og ho har blitt stemor til dei to tenåringsjentene han fekk med den avdøde fru Wangel. Ellida og Wangel fekk eit barn saman for tre år sidan, men det døydde tidleg. Dei følgjande åra har Ellida vore heimsøkt av minnet om ein sjømann ho hadde eit kortvarig, intenst forhold til då ho budde i Skjoldviken. Sjølv om ho visste at sjømannen var etterlyst for mytteri og drap, gav Ellida han eit løfte om at ho skulle tilhøyre han for alltid. I løpet av stykket får Ellida opplysningar som tilseier at sjømannen har drukna. Ellida tenkjer i angst på at han no kanskje kan komme etter henne, enten han er levande eller død. Når han så kjem for å hente henne til havs, opplever ho at han har sterk makt over henne. Tilbodet hans skremmer og lokkar på same tid og ho må kjempe ein indre kamp mot driftene etter å følgje han. Stykket sitt store omslag, det Aristoteles kallar *peripeti*, er i det Wangel seier at han elsker henne så høgt at han set henne fri til å velje sjølv kva ho vil. Først då

²⁹ «Repertoardatabasen inneholder et bredt spekter av data om teateroppsetninger av Ibsens skuespill i perioden fra 1850 og fram til i dag» (Nasjonalbiblioteket, 2013)

misses den framande makta han har over henne og Ellida greier å sjå at det er bruk for henne som kone og mor der ho er, og at ho er ønskt.

Kvifor lengtar Ellida etter noko meir?

Før vi ser på den mytiske intertekstualiteten, skal vi sjå nærmare på det realistiske og psykologiske laget i teksten. Dette er for å forklare kvifor Ellida er mottakeleg for den tilsynelatande irrasjonelle lokkinga til den framande. Er det forhold i Ellida sitt liv som gjer henne mottakeleg for den demoniske elskaren?

For det første lever Ellida i eit ekteskap prega av mangel på lidenskap, og paret kommuniserer dårleg. I dei seinare samtidsstykkane sine, viser Ibsen fleire døme på kor vanskeleg nettopp kommunikasjon kan vere i ekteskapet. Dette kjem mellom anna av at kvinna saknar sjølvstende. På dette realistiske planet kan vi lese Ellida sin mistriivnad som eit resultat av det borgarlege fornuftsekteskapet som ho opplever som statisk og lite stimulerande. Kjønnsrolletemaet blir understreka gjennom stedøtrene Hilde og Bolette, i deira samtalar med kvarandre og med mennene som besøker familien. Gjennom ironi og parallellar, viser Ibsen fram tradisjonelle ekteskapsavtalar og kjønnsforhold i eit kritisk perspektiv. Ellida samanliknar kjærleikslause ekteskap med forretningar, ein handel der kvinna er vara. «For sandheden – den rene, skære sandhed – er jo dog det, – at du kom der ud og – og købte mig.», fortel Ellida til Wangel (Ibsen, 2005c, s. 106). Overlærer Arnholm, som er blitt invitert av Wangel, er i ferd med å gjere det same med Bolette. Ti år tilbake fridda han til Ellida og fekk avslag. Han meiner han i etterkant ikkje har kunne tenkt seg nokon andre: «Aldrig. Jeg er ble't trofast mod mine erindringer», hevdar han ovanfor Ellida (ibid., s. 25). No frir han altså til stedottera til Ellida, på utspekulert vis, gjennom at han først tilbyr å ta henne med ut og vise henne verda. Når Bolette blir glad og takksam, er ho fanga. Ho prøver å verje seg, men då lurar Arnholm henne, eller truar henne, til å sjå at det vil vere fornuftig av henne å gifte seg med han.

Vil De gi` afkald på at få se noget af verden udenfor? Gi` afkald på at få være med om alt det, som De selv siger, De går her og tørster efter? Vide, at der er så uendelig meget til, – og så alligevel aldrig få rigtig rede på noget af det? Betænk Dem vel, Bolette.... Og så, – når engang Deres far ikke er her mere, – da kanske at stå hjælpeløs og alene i verden. Eller også at måtte gi` Dem hen til en anden mand, – som De – muligens – heller ikke kunde føle nogen godhed for. (ibid., s. 128)

Det lesaren er vitne til, er at ho òg sel seg for å bli forsørgra, til ein som er omtrent dobbelt så gammal. Vi kan tenkje oss at samtalen mellom Arnholm og Bolette er ein parallell til det som ein gong gjekk føre seg mellom Wangel og Ellida.

Då Ellida gifta seg med Wangel, gav ho slepp på fridomen og erotikken sin, noko som er i ferd med å kvele henne. Mot slutten av stykket fortel Ellida Wangel at ekteskapet deira var eit stort feilgrep og at livet med den framande derimot kunne blitt eit riktig samliv. Sosial status og økonomisk tryggleik kan ikkje kompensere for fridom og frie val. «Aldrig for nogen pris skulde jeg ha' ta't imod det! Ikke solgt mig selv! Heller det usleste arbejde, – heller de fattigste vilkår i – i frivillighed – og efter eget valg!» (ibid., s. 107).

Wangel

Herr Wangel er distriktslege og er dobbelt så gammal som Ellida. Mannen blir tolka i vidt ulike retningar av kritikarane. Olav Solberg meiner han har ein bergemanns trekk, ved at han har lokka Ellida med økonomisk tryggleik, har gitt henne trylledrikk i form av medisin og held henne som fange (Alnæs, 2003, s. 312). Alnæs avviser dette, fordi ho slett ikkje kan sjå noko demonisk ved karakteren. Dessutan foreslår Wangel at dei skal flytte til havet, fordi han trur det vil gjere godt for henne å komme «heim», og ikkje minst lar han henne til slutt velje mann sjølv. Dette er ganske fjernt frå bergekongen, som stenger jenta inne i fjellet for godt. Ho synest ektefellane møter kvarandre med ein sjeldan respekt og at Wangel er ein positiv karakter i Ibsens mannlege persongalleri (ibid., s. 313). «I doktor Wangel ser jeg utelukkende en gjennom velmenende ektemann som er litt sosialt klossete som menn flest, men som vil alle vel» (ibid., s. 311). Eg ser også på Wangel som ein snill mann som ønskjer å vere forståingsfull, men som i alle ekteskap, er kommunikasjon vanskeleg. Wangel prøver nok hardere å forstå kona si enn kva som er typisk for menn i tida hans, men begge partane har bagasje som skaper ekstra utfordringar. Det er sider ved Wangel som hindrar paret i å leve lykkeleg, i tillegg til det at Ellida føler seg kjøpt og betalt.

Namnet til Wangel liknar på ord som mangel, vingel og rangel. Dette er trekk som er til stades og som skapar vanskar i forholdet til Ellida. Både av seg sjølv og av Bolette blir han karakterisert som ein mann som manglar framferd. «Å ja, stakkers far, – han siger så meget. Men når det kommer til stykket, så – . Der er ikke nogen rigtig fremfærd i far», seier Bolette i samtale med overlærer Arnholm (Ibsen, 2005c, s. 68). Arnholm seier seg einig. Wangel ønsker familien sin det beste, men han manglar innsikt i kjenslene til Ellida og døtrene sine.

Han er også ofte fysisk fråverande; han går på rangel og drikk. Dette gjer Ellida engsteleg. Døtrene ser også at faren drikk alkohol for ofte, og på tider som ikkje passar seg³⁰. Han bruker til og med legeyrket som unnskyldning for å komme seg ut og drikke. Han påstår han har viktige ærend, men gjennom Bolette veit vi at «[f]orretninger har han jo heller ikke nok af til at fylde tiden ud» (ibid., s. 69). Wangel rømmer altså unna ansvaret sitt heime.

Forholdet mellom Ellida og Wangel er prega av ein viss asymmetri. Akkurat som i forholdet mellom Nora og Helmer i *Et dukkehjem*, opptrer Wangel som ein far for Ellida, slik Arnholm er på veg til å bli som ein far for Bolette. I siste akt seier Ellida til Wangel at han har vore ein god lege for henne, og samlivet deira minner meir om eit lege/pasient-forhold, enn eit ekteskap. Han tolkar Ellida sine lengslar som eit symptom på mental sjukdom. Han tiltalar henne som «det stakkers syge barn» (ibid., s. 49) og omtalar henne som «min stakkers syge Ellida» (ibid., s. 101). Når ho fortel at ho ikkje greier å bli kvitt minnet av den framande, og at ho stadig ser for seg brystnåla hans, som minner henne om eit dautt fiskeauge som stirrar på henne, bryt han ut: «I Guds navn –! Du er sygere, end jeg trode. Sygere end du selv véd af, Ellida.» (ibid., s. 61). Slik reduserer han henne frå kone til pasient.

Bolette mistenker at han har gitt Ellida for mykje medisinar. «Å, far vil nu altid så gerne se glade ansigter omkring sig. Der skal være solskinsvejr og fornøjelighed i huset, siger han. Derfor er jeg ræd, han mangel gang lar hende få medicin, som hun slet ikke har godt af i længden» (ibid., s. 70). Denne påstanden blir verken bekrefta eller avkrefta. I tillegg til den moglege medisineringa, har Wangel prøvd å analysere henne gjennom samtale og prøvd å finne kurar for henne. Kanskje Ellida heller har bruk for ein ektemann enn ein lege?

Wangel prøver å gi folk rundt seg inntrykk av at han er svært fornøgd med Ellida. Men som lesarar, kan vi sjå at Wangel skyv Ellida frå seg. Alkoholinntaket hans og medisineringa av Ellida kan tyde på dette. Eit tredje er at Wangel unngår Ellida fysisk. Ellida blir redd når han er borte for lenge; ho vil helst ha Wangel nært inntil seg. Dette er tydeleg i følgjande utdrag:

(ser sig urolig om.) Bare Wangel nu vilde komme her ned. Han lovte mig det så bestemt. Men han kommer jo ikke alligevel. Han har visst glemt det. Å, kære herr Arnholm, vil ikke De se til at finde

³⁰ Bolette
(halvhøjt).

Nej, nej, jeg er urolig. Jeg er ræd, han er omombord i dampskibet....Ja, han plejer se, om der er bekendte med. Og så er der jo restauration ombord – (ibid., s. 74)

ham for mig?...Sig ham, at han endelig må komme straks. For nu kan jeg ikke se ham –...Når han ikke er tilstede, så kan jeg tidt ikke huske, hvorledes han ser ud. Og så er det, som om jeg rent havde mistet ham. – Det er så forfærdelig pinligt. Men gå bare!*(hun driver om henne ved dammen.)* (ibid., s. 73, 74)

Ellida blir tydeleg nervøs når ektemannen er borte lenge av gangen. Ho ser seg uroleg omkring og vandrar mållaust i hagen. Ho er redd for å gløyme ansiktet til Wangel. Kanskje fordi synet av han held minnet av den framande på avstand? Motsetningar mellom hovudteksten og sideteksten syner at Wangel unngår den intimiteten Ellida ønsker seg.

ELLIDA

(setter sig i sofaen).

Wangel, – kom og sæt dig hos mig her. Jeg må sige dig alle mine tanker.

WANGEL

Ja, gør det, kære Ellida.

(Han sætter sig på en stol ved den anden side af bordet). (ibid., s. 105, mi utheving)

Her lar Ibsen Wangel avsløre seg gjennom dramatisk ironi. Med orda sine er Wangel imøtekommande, men med kroppsspråket viser han eit distansert forhold til Ellida. Det er ikkje samsvar mellom ord og handling. Wangel er misfornøgd med at Ellida unngår han seksuelt, men er sjølv ikkje villig til å gi henne den intimiteten og tryggleiken som ho treng.

ELLIDA

(klynger sig voldsomt op til ham).

Å, kære, trofaste, – frels mig for den mand!

WANGEL

(gør sig læmpeligt løs).

Kom! Kom med mig! (ibid., s. 84, mi utheving)

Ei forklaring på at Wangel ikkje er i stand til å imøtekomme Ellida sitt behov for nærleik, kan vere at han ikkje er kommen heilt over den første kona si. Dette kan vi underbyggje med at jentene og Wangel framleis flaggar på fødselsdagen hennar. Dette synest Wangel er litt upassande, men det er viktig for jentene: «Hm, – ja vel. Men, ser I – ...– Nej, småpiger, – jeg liker ikke dette her. Ikke måden, forstår I. Dette, at vi således hvert år –. Nå, – hvad skal man sige! Det kan vel sagtens ikke gøres anderledes» (ibid., s. 15, 16). Alle småorda i sitatet, viser at Wangel er ein vingel. Han heiser flagget med skam, i staden for å gjere det med eit ærleg sinn. Kwart år prøver han å halde skjult for Ellida kvifor dei markerar med flagg, blomster og pynt. Denne gongen var den offisielle årsaka til flagginga at Arnholm skulle komme på besøk. Dersom Ellida har oppdaga årsaken til denne løyndomsfulle oppstasinga som har pågått kvart

år på denne dagen, har ho i så fall ikkje påpeika det. No gjer ho Arnholm merksam på kor fint jentene har stelt det i stand for han som er gjest. Då flyktar Wangel unna: «(forlegen). Hm –. (ser på sit uhr.) Nu må jeg nok snart →» (ibid., s. 21). Så går han på kontoret igjen, sjølv om han nettopp kom derifrå.

Vi kan samanlikne Wangel med «de stakkers tamme husfiskene» (ibid., s. 66), som bur i hagedammen. Dei får ikkje vite noko om dei store ville fiskestimane i fritt farvatn, og Wangel veit ingenting om kva som går føre seg i sinnet til Ellida, som han omtlar «som havet» (ibid., s. 140). Han stiller feil diagnose, og trur at ho berre saknar naturen ved havet og, feilaktig, overlærer Arnholm. Før trulovinga med Wangel hadde ho fortalt han at ho tidlegare hadde «holdt af en anden», og at det hadde vore ein «slags forlovelse» mellom dei (ibid., s. 51). Men dei hadde ikkje gått djupare inn på dette temaet. «I grunden kom det jo slet ikke mig ved», seier Wangel etter at han først har lokka Ellida til å snakke om dette emnet (ibid.). Han avfeier henne med «hvorfors ripper du så op i dette her?» (ibid.). Han har heile tida gått ut frå at det var overlærer Arnholm ho hadde hatt eit forhold til. Dette var grunnen til at han inviterte Arnholm til familien ved dette høvet fordi han trudde gjenforeining med den gamle flammen kunne fungere som ein kur for nervøsiteten. Dette verkar storsinna. «Og *De* siger om *Dem* selv, at *De* er egenkærlig!», utbryter Arnholm då ho får høyre dette (ibid., s. 99). Samtidig er det også litt merkeleg å ta ein slik sjanse. Er han ikkje redd for at flammen skal blusse opp att? Er han ikkje oppteken av å ha kona si for seg sjølv? Har han eit slags ønskje om å bli kvitt henne?

Det er uansett ingen fare for at Wangel skal miste kona si til Arnholm. Ho har aldri likt Arnholm på nokon anna måte enn som venn, så her har Wangel misforstått i alle år. Dermed slår også dette forsøket på å «behandle pasienten» feil. Når ho fortel om kjenslene for sjømannen, bagatelliserer Wangel dette. Ho seier ho ikkje blir kvitt «Det grufulde, ... Denne ubegribelige magt over sindet» (ibid., s. 57). Til dette svarar Wangel: «Men det *har* du jo væltet af dig. For længe siden. Dengang du brød med ham. Nu er det jo for længst forbi» (ibid.). Wangel møter her Ellida med sjalusi og manglar vilje til å lytte, men dette verkar som ein naturleg reaksjon på den sjokkerande opplysninga Ellida gav han.

Ellida har halde den framande skjult for ektemannen sin i alle desse åra, kanskje fordi han aldri har invitert henne inn til seg sjølv på ein slik måte at ho kunne fortelje det. Det at

Wangel har antatt at Ellida har hatt eit romantisk forhold til Arnholm utan at dei faktisk har snakka om det, viser manglande openheit. Dei vanskelege kjenslene kring dei framande er gåtefulle og djupe, og ho har vanskeleg for å forstå dei sjølv. No som han nærmar seg og lengsla etter og frykta for han veks seg sterkare, *må* Ellida få det ut. Ho trur sjølv det er løftet til den framande som har hindra henne i leve dei siste åra, men det kan godt hende det ligg meir bak; fortrenge konflikhtar i sinnet som ho sjølv ikkje er klar over. Ofte kan det vere interessant å lese kva som *ikkje* står eksplisitt i Ibsen sine stykke, og no skal vi sjå på ei hending i Ellida sitt liv som forblir tilslørt gjennom heile stykket.

Barnet

Ellida har opplevd å vere gravid, og ho har fått eit barn. Denne guten, som Ellida og Wangel mista då han var 5 månadar, blir lite nemnd i stykket. Eg meiner det ligg mykje skjult psykologisk dramatik i dette underkommuniserte barnet. Det kan tyde på at opplevingane Ellida har hatt rundt barnet er ein av årsakane til at den framande greier å få makt over Ellida.

For ein lege på 1800-talet, var det å miste barn eit alminneleg tilfelle. Dermed er det kanskje vanskeleg for han å forstå kva for ei tragedie dette er for den einskilde kvinna. Eller kanskje Ellida ikkje har gitt særleg uttrykk for kva tapet har gjort med henne. Uansett, har Wangel lite forståing for at Ellida sine problem kan ha noko med barnet å gjere. Slik ser det i alle fall ut under denne naive samtalen med Arnholm.

WANGEL

Vi fik en liden gut for to-halvtredje år siden. Men ham beholdt vi ikke længe. Han døde, da han var en fire-fem måneder gammel.

ARNHOLM

Er ikke Deres hustru hjemme idag?

WANGEL

Jo, nu må hun visst snart komme. Hun er nede og tar bad. Det gør hun hver eneste dag i denne tid. Hvad slags vejr det så er.

ARNHOLM

Fejler der hende noget?

WANGEL

Ikke sådan ligefrem fejler. Skønt hun har rigtignok været mærkelig nervøs i de sidste par år. Det vil sige, sådan af og til. Jeg kan ikke rigtig bli' klog på, hvad der egentlig er i vejen med hende. Men det at gå i sjøen, det er ligesom hendes liv og lyst, det, ser De. (ibid., s. 19)

Ellida badar kvar dag, i all slags v r, sjølv om ho klagar på at vatnet er lunkent og slapt. Det verkar som eit n rmast manisk rituale. Reingjering og bading kan i psykoanalytisk tolking bli sett på som eit uttrykk for behovet for å reinse seg for skam og skuld. Ellida skjuler vanskelege kjensler knytt til det døde barnet for Wangel, og kanskje også for seg sjølv. Dette tildekte såret er med på å gjere Ellida ustabil og skapar vanskar i samlivet. Dette er igjen med på å gjere Ellida mottakeleg for den framande si lokking.

Ellida fortel Wangel at «[b]arnet hadde den fremmede mands øjne» (ibid., s. 62). Dei skifta farge etter sjøens v r og lys. Desse auga minte henne om svik og skam på fleire plan. Toril Moi tolkar Ellida si oppfatning av auga til barnet som eit «absurd og skrekkslagent forsøk på v re trofast mot den fremmede» (Moi, 2006, s. 414). Gjennom samliv med Wangel braut ho «trulovinga» med den framande. Barnet var også eit resultat av eit svik mot seg sjølv, eit ekteskap som tvinga henne til å forlate havet og selje fridomen.

På den andre sida minte barnet Ellida om eit svik mot *Wangel*. Auga til barnet minte henne om den emosjonelle utruskapen mot han. «Derfor er det at hun ikke våger å dele seng med ham lenger. Hun er ikke redd *ham*, men hun er redd sine egne ulovlige tanker og lengsler som igjen kan bli aktivisert, og hun er redd den straffen hun igjen kan komme til å bli påført», skriv Alnæs (2003, s. 293). Det verker som ho kjenner meir skuldkjensle enn sorg over barnets død. Det er vanskeleg å tenkje seg at ei mor ikkje skal kjenne sorg over eit dødt barn. Det kan vere at denne kjensla har blitt fortrent av skammen. «Da barnet døde, har hun ikke tillatt seg å sørge, hun syntes åpenbart hun ikke fortjente å beholde barnet som var avlet under slike m rke unevnelige fantasier» (ibid., s. 293).

I tillegg til at Ellida kanskje kjenner seg svikeyfull ovanfor den framande, Wangel og seg sjølv, kan det hende ho synst ho har svikta det uskulldige barnet. Ho ber kanskje på skuldkjensla over at ho ikkje greidde å knytte seg kjærleg til barnet slik ei mor skal. Det er ikkje rart om morsrolla var vanskeleg for Ellida. Ho har vakse opp utan mor eller andre kvinnelege førebilete som kunne vise henne kva morsomsorg er. Ho kjende heller ingen andre mødre som kunne gi henne støtte og rettleiing d  ho opplevde den enorme omveltinga det er å få barn. «Det er grunn til å tro at hun aldri fikk mulighet til å etablere et trygt indre morsobjekt, og at hun derfor som voksen, ikkje var psykologisk sett moden for voksen kjærlighet, intimitet og seksualitet», skriv Hartmann (ibid., s. 37). Kanskje var den manglande morskjensla grunnen

til at barnet døydde? Uansett kva Ellida har gjort eller ikkje gjort med barnet, trur eg ho har fortrent vanskelege kjensler av skyld knytt til barnet, slik at ho ikkje greier å leve eit meiningsfylt samliv med Wangel.

Dette meiner Alnæs også, som skriv at «Ellida føler seg troløs til alle kanter. Dette i tillegg til en ubearbeidet sorg over barnets død, samt fortielser omkring svært skjellsettende opplevelser og følelser, mener jeg er årsaken til hennes tilbaketrekning fra mannen, og fra verden forøvrig» (ibid., s. 293). Det er nettopp isoleringa og einsemda som er grunnen til at Ellida kan bli lokka av den framande. Fantasiane om den framande kan vere ein måte å flykte frå erkjenninga av barnet sin død (Moi, 2006, s. 429). Det døde barnet blir enda meir interessant når vi ser på parallellar til norsk folkedikting og folketru, som vi skal sjå i «Intertekstualitet til folketradisjonen»

Den framande

Ellida sin farlege elsker har tittelen «Den fremmede» i dramaet sin sidetekst. Dette understrekar kor lite vi veit om han, og det viser også til at han lever eit liv som er framandt for det vanlege borgarlege livet. Han har ein skiftande identitet, og han står fram som såpass mystisk at ein kan lure på om det er meininga at vi skal forstå han som eit menneske av kjøt og blod. Han dukkar opp i skumringstida, noko som er med på å understreke det utydelege ved han som person. Han er ein rotlaus omflakkar med mange namn.

Den framande fortalte Ellida at han var fødd i Finland og vandra over til Finnmark. Vi får også vite at han var kven (Ibsen, 2005c, s. 53). Dermed tilhørde han ei mistenkeleggjort og framand folkegruppe. I tidleg alder hadde han reist til sjøs, og han har vore på lange reiser sidan. Det namnet han brukte om seg sjølv i tida Ellida og han var saman, var Friman. Og han var nettopp ein *fri mann*. Han var understyrmann på eit amerikansk skip som havarerte i Skjoldviken den hausten han trefte Ellida (ibid., s. 52). Han hadde tatt livet av kapteinen på skipet han arbeidde på, og vi får ikkje vite motivet for udåden. Han meinte visst sjølv at han hadde gode grunnar til drapet, og Ellida godtok denne forklaringa. Seinare, i brev, kalla han seg Alfred Johnston. Når han viser seg i stykkets notid, spør Wangel om han er Johnston. Til dette svarar den framande: «Nå, – De kan jo kalde mig Johnston. Gerne for mig. For resten heder jeg ikke så ... ikke nu længer, nej» (ibid., s. 78). Namna hans er skiftande og heller ikkje viktige for han.

Sidan han var ettersøkt, vart opphaldet hans med Ellida kort, og han reiste raskt vidare. Ellida mottok brev frå han frå Amerika, Kina og til slutt frå Australia. Når den framande så dukkar opp, framstår han som ein skotte av utsjånad. Han har buskete raudleg hår og skjegg og skottehue (ibid., s. 74). Lesarane blir kanskje skuffa over at dette skal vere den erotiske forførraren Ellida har drøymt om i alle år. Ellida kjenner han ikkje ein gong att, i det han kjem att første gongen.

Familien Wangel har besøk av ein lungesjuk ekssjømannen som drøymmer om å bli bilethoggar. Namnet er Lyngstrand og han har møtt den framande. Lyngstrand fortel om «amerikaneren» han har møtt på sjøreise. «Amerikaneren» hadde sagt han ville lære seg norsk språk og at han derfor las i norske aviser. Plutseleg las han at kjærasten der heime hadde gifta seg, og då kom det eit raseriutrbrot på «riktigt godt norsk» (ibid., s. 34). Dette er nok eit eksempel på den framande sin ubestemmelege eller skiftande identitet.

Lyngstrand fortel til Ellida at «amerikaneren» døydde, etter å ha drukna i forliset i den engelske kanal, der Lyngstrand sjølv pådrog seg lungeskader som truleg er dødelege³¹. Dermed blir den framande sett i samanheng med død og forderving. Den framande er dessutan ein mordar, som ikkje har tatt ansvar for ugjerninga si. Wangel trudde understyrmannen hadde drukna seg sjølv etter drapet på kapteinen (ibid., s. 52)³². I siste akt trekkjer den framande fram ein revolver, som han vil bruke på seg sjølv dersom nokon vil fengsle han for drapet på kapteinen. «For jeg vil leve og dø som en fri mann» (ibid., s. 137). Denne mannen har ingen frykt for døden, men er livredd for å miste fridommen.

Sjølv om Lyngstrand meiner «amerikaneren» drukna i forlis og Wangel at «Johnston» tok sjølv-mord, kjem han tilbake. Det gir eit uhyggjeleg inntrykk, som om han er eit gjenferd. Han har då også heimsøkt Ellida sine tankar i lengre tid og slik forstyrra henne fra å ta riktig del i familien Wangel. Ellidas uhyggjelege minne om den framande har ofte samanheng med mystiske auge. Ho fortel Wangel at det ho hugsar best frå møtet med Frimann på Berghammaren, er brystnåla hans «med en stor blåhvid perle i. Den perlen ligner et dødt

³¹ Heller ikkje som lege, tør Wangel å seie sanninga. I andre akt røper Bolette at lungeskadene er alvorlege: «Far sa' til mig, at det er forhærdelse i lungen, – eller slikt noget. Han blir ikke gammel, sa' far.» (Ibsen, 2005c, s. 39). Enten unngår Lyngstrand denne sanninga, eller så har Wangel vore unnvikande også i denne samanhengen. Wangel har sett på han og i følgje Lyngstrand, hadde han sagt at det ikkje var farleg: «Nej, det er ikke det mindste farligt. Det forstod jeg så godt på Deres far også» (ibid., s. 41).

³² « Understyrmanden var nok den, som havde dræbt ham... Hvorfor skulde han ellers gå hen og drukne sig, som han gjorde?» (ibid., s. 52).

fiskeøje. Og det ligesom stirrer på mig» (ibid., s. 61). Legg merke til at ho her uttrykkjer seg i presens. Det daude fiskeauget stirrar framleis på henne og ho får ikkje fred frå minnet, heller ikkje då Lyngstrand seier at han hadde drukna. Han heimsøkte henne også gjennom barnet sine auge, som eit teikn på svik på fleire plan. Når den framande kjem for å hente Ellida, er det auga ho først kjenner att. «(farer sammen). Ah –! (stirrer på ham, tumler tilbake og bryder du i et halvkvalt skrig): Øjnene! – Øjnene!» (ibid, s. 75). Fleire gongar blir ho skremd av auga hans og ber han å slutte å sjå slik på henne. Ho fryktar auga hans, som har heimsøkt henne gjennom synet av det daude fiskeauget og gjennom auga til barnet som døydde.

Sambandet mellom perla, barnet og den framande er mystisk og ikkje minst uhyggjeleg, også slik Freud bruker omgrepet. Ligg det ein mørkare løyndom bak frykta for dette sambandet? Blir ho heimsøkt av synet av døde fiskeauge fordi ho har sett auga til det livlause barnet stirre død på henne? Frå under vassoverflata? Kan det vere mogleg at ho kan ha drukna sitt eige barn for å bli kvitt skuldkjensla det medførte? Eller at ho i det minste vurderte det? Er det derfor ho blir så forstyrra av minnet av perla i den framande si brystnål og av tanken på at barnet skulle ha den framande sine auge? I så fall er minnet av det døde fiskeauge ein projeksjon av det grufulle synet av sitt eige, døde barn, fordi det vil vere for smertefullt å vedkjenne ei slik gjerning ovanfor seg sjølv. Det er ikkje bevis for denne alvorlege anklaga i teksten, mykje av Ellida sitt sinn forblir hemmeleg for oss. Eg legg det berre fram som eit ope, usvart og uhyggjeleg spørsmål.

Helsesvake Lyngstrand planlegg å hogge ein skulptur i stein. Kunstverket «Den troløse sjømandskone» skal liksom bli ein «gestalt», eller gruppe figurar, der den drukna sjømannen skal komme tilbake til den svikefulle kvinna si om natta, som ein marerittsaktig draug. «Han skal stå så drivendes våd, som de dra'r en op af sjøen», fortel Lyngstrand (Ibsen, 2005c, s. 32)³³. Han fortel om hendinga som inspirerte han til dette kunstverket. På skipsreise overhørde han «Amerikaneren» rase då han oppdaga at ho som skulle vente på han heime, hadde forlova seg med ein annan mann. Han svor med stor viljestyrke å komme etter henne

³³ I følge forordet til Bull er dette inspirert av ei soge Ibsen høyrde i Molde. Det er om ein sjømann som hadde vore så lenge borte at folk trudde han var død, men som så dukka opp att og fann hustrua si gift med ein annan mann (Ibsen, Bull, Koht, & Seip, 1934, s. 22).

og braut ut: «Men min er hun og min skal hun bli'. Og mig skal hun følge, om jeg så skal komme hjem og hente hende som en druknet mand fra svarte sjøen» (ibid., s. 34)³⁴.

Ellida blir heilt skjelven av det Lyngstrand fortel, fordi ho kjenner seg att. *Ho* er den trulause sjøkona. Til tider kan ein spørje seg om den framande ikkje er ein person, men ein fantasi eller ein hallusinasjon, slik at teksten kan definerast som det *Todorov* reknar som uhyggjeleg. Dette er likevel vanskeleg å argumentere for, sidan det er fleire enn berre Ellida som møter han. For det første blir han observert av fleire i byen, og Lyngstrand kjenner han att som den «amerikanske» sjømannen³⁵. For det andre har Wangel to samtalar med han. Det skjer faktisk ingenting vi kan bevise som overnaturlig i løpet av stykket. For alt vi veit, kan opplysningane om at «Johnston» eller «amerikaneren» døydde, vere misforståingar, slik at den framande altså aldri har vore død. Men den interne analogien til «Den troløse sjøkone» skaper ei oppfatning av at han er eit gjenferd. Vi forblir tvilande, og etter Freuds vokabular er dette nettopp uhyggjeleg. Freud skriv at det «ofte virker lidt uhyggeligt, når grænsen mellem fantasi og virkelighed bliver visket ud, når noget træder virkelig frem for os, som vi hidtil har anset for fantastisk, når et symbol overtager det symboliseredes fulde potens og betydning og så videre» (Freud, 1998, s. 46). Plutseleg trer den mystiske karakteren fram, og vil han Ellida med seg.

Som Wangel seier til Ellida, så veit ho ikkje «engang hvem han er – eller hvad han er »(Ibsen, 2005c, s. 110). Det er tvil om kva for spelereglar teksten følgjer når det gjeld etterlikning av røynda³⁶. Freud meiner dette er eit viktig kunstnarisk grep når det gjeld det uhyggjelege i litteratur. I eventyret forventar vi magi, ønskeoppfylling og at det livlause får liv, men av ein realistisk tekst, forventar vi truskap til det verkelege. Vi kan kjenne oss snytt dersom vi opplever at det skjer noko fantasifullt som vi ikkje reknar med skjer i røynda. Vi har ulike forventingar til ulike sjangrar. Som lesar, tilpassar vi forventingane til kva som er mogleg i ein tekst, etter det universet diktaren har rissa opp. *Fruen fra havet* ser i utgangspunktet ut til å følgje realistiske konvensjonar. Dersom den framande tydeleg var eit spøkelse, kunne vi ha følt oss snytt fordi Ibsen hadde brote sjangerforventingane våre. Men han unngår denne

³⁴ I delkapittelet «Forbanningsmotivet i folketradisjonen», skal eg vise slektskapen den framande har med den hemnsjuka draugen. Der kjem eg tilbake til nettopp dette sitatet.

³⁵ Lyngstrand seier: «Tænk, – vi har set amerikaneren! ...Jeg trode så visst, at han var druknet. Og så er han ganske levendes» (ibid., s. 84, 85)

³⁶ Eg minner om at Kathryn Hume er oppteken av det fantastiske modus, der det fantastiske kan bli oppfatta som det motsette av *mimesis* (etterlikning av røynda).

uviljen, fordi han «i lang tid lader os være i vildrede med, hvilke forudsætninger han egentlig har valgt for den verden, han beskriver, eller i at han kunstfærdigt og listigt undgår en sådan afklaring lige til det siste» (Freud, 1998, s. 56).

Det ligg i den framande sin natur at verken karakterane i stykket eller vi som lesarar skal få riktig tak på han. Dette var også viktig for Ibsen, som vi kan lese i eit brev han skreiv til München i samband med ei teateroppsetjing: «Ingen skal vite *hvem* han er eller hvad han egentlig heder. Denne uvished er netop det hovedsagelige i den af mig for anledningen valgte metode» (Ibsen, Bull, Koht, & Seip, 1949, s. 201).

Freud meiner at det uhyggjelege ikkje berre er skremmande, men også pirrande. Denne fascinasjonen kan liggje i at det finst noko gjenkjenneleg bak maska til det ukjende. «Vores fantasi lader sig stimulere af det uhyggelige, fordi der er tale om en form for identifikation med det, som består af både lyst og ulyst», skriv Nils Otto Steen i føreordet til *Das Unheimliche* (Freud, 1998, s. 62). Kjensla av uhyggje er ein reaksjon på at det fortrenge vender tilbake (ibid., s. 84). Den framande er både framand og samtidig kjend. Steen skriv at:

[u]hygge er en angstprovokerende følelse, men samtidig er uhyggen ofte en ambivalent størrelse, for oprindelig, forud for den oprindelige fortrængning, kunne der være tale om begær, om ønsker, imidlertid ikke kunne aksepters eller tåles, og som derfor måtte fortrænges. (ibid., s. 60)

Den framande høyrer heime i grenselandet mellom å vere ein reell person og ein idé. «Det er altså her tale om et tosidig forhold: Den fremmede skal være en faktisk eksisterende mann og samtidig et uttrykk for en besettende makt i Elidas sinn» (Hemmer, 2003, s. 375). Den framande representerer noko Ellida lengtar etter. Han er til dels ein personifikasjon, altså ei menneskeleggjering av noko abstrakt. Aristoteles rekna personifikasjonen for å vere eint type metafor som kan gi liv til det livlause (Helland & Wærp, 2005). Samtidig som han er ein retorisk figur, er han *også* ein dramatisk person som høyrer til i handlinga i dramaet. Men det er ikkje han som *person* som lokkar. Det er «det grufulde, – det er det, som skræmmer og drager» (Ibsen, 2005c, s. 111). Kvifor lokkar det grufulle?

Havmotivet

«Den mand er som havet», seier Ellida (ibid., s. 86). Forholdet hennar til den framande er dynamisk og kjenslene hennar vekslar mellom frykt og lengsle. Wangel samaliknar kjenslene hennar med havet. «Ellida, – dit sind er som havet. Det har både ebbe og flod» (ibid., s. 140).

Sidan Ellida høyrer til «havfolket», som Wangle hevdar (ibid., s. 97), er det havet som kjennest som heime for henne. Det er så mangt som knyter Ellida til havet og naturen, som står i kontrast til det borgarlege landlivet Wangel tilbyr. Ho er fødd og oppvaksen i Skjoldviken, som dotter til fyrvaktaren. *Ellida* er eit skipsnamn. Sidan ho ikkje har kristent namn, har ho blitt kalla «hedningen» (ibid., s. 23). Ho er altså ikkje riktig kultivert i borgarskapet sine auge. Wangel meiner oppveksten ved havet har sett djupe merke i henne, og vi får vite at folk i byen kallar henne «fruen fra havet» (ibid., s. 19). Arnholm meiner ho har «et særlig forhold både til havet og til alt, hva havets er» (ibid., s. 21).

Havet er altså eit bindeledd mellom Ellida og den farlege elskaren. Det er mykje i stykket som knyttar den framande til havet. Han har vore sjømann sidan han var ung, og det var ved havet han og Ellida møtte kvarandre. No er han tilbake for å hente Ellida til havs. Viktigare enn at han er ein ekte sjømann, er at han har eigenskapar som minner Ellida om havet. Ja, han er som ei *personifisering* av havet. Når Wangel spør kva ho veit om mannen, er ho mest oppteken av samtalanane dei hadde om havet og slektskapen ho meiner han har til havet.

Vi talte mest om havet.... Om storm og om stille. Om mørke netter på havet. Havet på de glitrende solskinsdage talte vi også om. Men mest talte vi om hvalerne og om springerne og om sælerne, som plejer ligge der ude på skærene i middagsvarmen. Og så talte vi om mågerne og ørnene og alle de andre sjøfuglene, som du véd. – Tænk, – er ikke det underlig, – når vi talte om sådant noget, så stod det for mig, som om både sjødyrene og sjøfuglene var i slægt med ham. (ibid., s. 54)

I forholdet desse to hadde, var ikkje slektsband, tilhøyrse og sosiale rammer viktige. Trulovinga mellom dei gjekk føre seg ved at dei vigde seg «sammen til havet», då han festa sin eigen og hennar ring til ein nøkkelring og kasta dei «så langt han kunde, ud i dybet» (ibid., s. 55). Den framande meiner at han har ei naturgitt makt over henne som stig over den sosiale retten Wangel har som ektemannen til Ellida.

DEN FREMMEDE.

Føler ikke du ligesom jeg at vi to hører sammen?

ELLIDA.

Mener De for det løftes skyld?

DEN FREMMEDE

Løfter binder ingen. Verken mand eller kvinde. Når jeg holder så uryggelig fast ved dig, så er det fordi jeg ikke kan andet.

ELLIDA

(*sagte og bævende*).

Hvorfor kom De ikke før? (ibid., s. 136)

Ellida har kjent seg trulaus på grunn av at ho gifta seg med Wangel medan ho hadde lova seg bort til den framande. Men i følgje den framande, er det ikkje lovnaden mellom dei som forseglar forholdet deira, det er det felles slektsskapet dei har med havet. Her er det krefter som er sterkare enn formelle ordningar. Makta han har over henne veks seg sterkare og sterkare mot slutten av stykket. Ho går frå å be Wangel om å frelse henne frå «den mand» (ibid., s. 84), til å seie «frels mig for mig selv!» (ibid., s. 86). Det er naturkreftene som lokkar henne til å bli med. «Å, – dette, som drager og frister og lokker – ind i det ukendte! Hele havets magt er samlet i dette ene» (ibid., s. 137).

I dei eldste forarbeida til *Fruen fra havet* skriv Ibsen: «Havets råden over en stemningernes magt, der virker som en vilje. Havet kan hypnotisere. Naturen overhode kan det. Den store hemmelighed er menneskeviljens afhængighed af 'det viljeløse'» (Ibsen, et al., 1934, s. 22). Havet er vakkert og skremmande på same tid. Det lar seg ikkje temje av menneska. Ellida meiner auga til den framande skifta farge etter sjøen. «Lå fjorden i solskinsstille, så var øjnene derefter. I stormvejr også» (Ibsen, s. 62).

Den framande hypnotiserer Ellida med havet si farefulle og erotiske spenning og kan tilby ei framtid vidt forskjellig for kvardagen ho lever hjå Wangel. Eit liv fritt for ansvar og forventingar, ei ukjend framtid som verkar frigjerande. Havet er opent og fritt, utemma av mennesket. Den framande, som representerer havet sin natur, lar seg ikkje binde av noko. Dette kjem mellom anna fram i utsagn som «Løftet binder ingen» (Ibsen, 2005c, s. 136) og «For jeg vil leve og dø som en fri mann» (ibid., s. 137). Han tilbyr Ellida eit liv etter fri vilje, når han seier «Vil Ellida være med meg, så må hun reise frivillig» (ibid., s. 80). Dette gjer sterkt inntrykk på Ellida: «(studser og bryder ud). Frivillig –! ... (hen for sig). Frivillig –!».

For Ellida er det samband mellom havet og fridomen. Dette sambandet manifisterer seg i han som no tilbyr henne å bli med frivillig.

Trass i at havet er det sentrale motivet i stykket, ser vi faktisk aldri det opne havet. Derimot kan ein sjå fjordarmane. «Å gud, her er vandet aldrig friskt. Så lunkent og slapt. Uh! Vandet er sygt her inde i fjordene.... Og jeg tror det gør én syg også», seier Ellida (ibid., s. 21). Det er ikkje berre vatnet ho synest er lunka og slapt, det er også forholdet til Wangel. I hagen har dei ein «skimlet dam» (ibid., s. 64), med tamme karusfiskar. Dei tamme fiskane får ikkje oppleve det opne havet, med sin risikable fridom. Dei tronge fjordarmane og den rotnande

hagedammen er ein parallell til det innestengte og det kunstige ved menneska sitt kultiverte liv. «Jeg synes ikke vi lever synderlig anderledes, vi, end karudserne nede i dammen der», seier Bolette (ibid., s. 66). Kontrasten mellom det friske havet vi ikkje ser, og det stillestående vatnet i dammen og i fjordarmane, symboliserer konflikten mellom kultur og natur, fornuft og instinkt, det tamme og den utemde råskapen. Innleiinga til Kiellands debutroman *Garman & Worse* frå 1880, gir eit godt uttrykk for kva for betydning havet som topos er ladd med. «Det er ikke sant at havet er troløst; ti det har aldri lovet noe: uten krav, uten forpliktelse, fritt, rent og uforfalsket banker det store hjerte – det siste sunde i den syke verden» (Kielland, 1993, s. 6). Havet representerer det universelle, det uforfalska, frie, det uendelege, mennesket sin urtilstand, det naturlege. I eit arbeidsutkast til *Fruen fra havet*, datert 5. 6. 1888, skriv Ibsen:

Er menneskets udviklingsvej forfejlet? Hvorfor er vi kommet til at tilhøre den tørre jord? Hvorfor ikke luften? Hvorfor ikke havet. Længselen efter at eje vinger. De ejendommelige drømme at man kan flyve og at man kan flyve uden at undres over det, – hvorledes tydes alt dette ? – ...Havets dragende magt. Længselen efter havet. Mennesker i slægt med havet. Bundne af havet. Afhængige af havet. Må tilbage i det. En fiskeart danner et urlid i udviklingsrækken. Sidder rudimenter deraf endnu i menneskesindet? I enkelte menneskers sind? (Ibsen, et al., 1934)

Her leikar Ibsen seg med tankar frå evolusjonsteorien. Charles Darwin (1809-1882) gav i 1859 ut *Artenes opprinnelse*. Boka hadde stor påverknad på vitenskapen, men også på litteratur og tankeliv. Ibsen prøver å framstille ei lengsle tilbake til havet, der vitenskapen meinte at utviklinga til mennesket kunne ha tatt til. I jungiansk og freudiansk psykologi si tolking av symbol, viser havet til livskjelda og livets mål. Psykologen Ellen Hartmann skriv at

Havets mystiske, dragende og destruktive krefter blir symbol for en lengsel tilbake til en primitiv tilstand, individuelt tilbake til hviletilstanden i mors liv, eksistensielt tilbake til en tilstand før utviklinga kom på gal vei og ble forfeilet, det vil si tilbake til et stadium uten ansvar og i absolutt frihet. (Hartmann, 2003, s. 33)

Freud kallar dette ønsket om å gå tilbake til ein kviletilstand for *regresjon*. «Regresjonen, drifta etter å vende tilbake til ein tilstand der `eg` er løyst opp i eit udifferensiert nivana, er dødsdrifta i oss, hevdar Freud» (Kittang, 1988, s. 165). *Das Unheimliche* handlar om at det uhyggjelege er det kjende som vi har fortrengt. Det (u)heimlege, som verkar framandt og uhyggjeleg for oss. Den framande, som er som havet, er den uhyggjelege for Ellida. Han lokkar henne med minnet om ein urtilstand, like fri for ansvar som den ein opplever som eit

foster. Han vil gi henne eit samband med det opprinnelege og universelle, der ho ikkje treng å yte, berre eksistere, utan ansvar og i absolutt fridom.

Oppsummering

Ved å nærlese *Fruen fra havet* kan ein sjå at Ellida og Wangel har vanskar med kommunikasjonen seg i mellom. Ellida ønskjer å vere nærmare Wangel, men han skyv henne bort. Dette kan komme av at han ikke er heilt over den forrige kona si, og ei anna årsak er at han synest Ellida har eit tiltrekkjande, men skremmande forhold til naturen. Ellida blir sett på som ein skjør skapning som ikkje er i stand til å delta riktig i familien. Ho har isolert seg frå familien av fleire grunnar. Ho har trudd det kjem av løftet til den framande. Eg trur den fortrenge sorga og skammen på grunn av det døde barnet er ein viktig grunn til isolasjonen. I løpet av stykket innser Ellida at ho ikkje vart kona til Wangel av fri vilje. Ho trur den framande kan redde henne ut av det stagnerte fornuftsekteskapet, fordi han kan gi henne fridommen og havet tilbake. Ut frå eit psykoanalytisk perspektiv kan Ellida si lengsle etter havet bety at ho ønskjer seg tilbake til ein kviletilstand fri for ansvar. Slik kan ho bli kvitt den heimsøkjande kjensla av sorg og skyld.

Det paradoksale er at ho opplever dette suget etter fridomen som ei tvingande draging, noko ho føler ho *må gå inn* i. *Fruen fra havet* viser at fridom er vanskeleg å definere. Kan livet utanfor fellesskap med menneska gi Ellida fridomen tilbake, eller vil eit liv til havs bli eit nytt fengsel? Det frigjerande havet lokkar henne som med trolldomsmakt. Ho er i ferd med å bli bergtatt.

Intertekstualitet til folketradisjonen

Makta den framande har over Ellida minner om bergekongens makt i dei episke mellomaldervisene, der jenter blir lokka i fjell. Slike bergtakingsviser er kategorisert som «menneske og naturmaktene», og dei handlar om det å bli freista av sterke krefter, forført og bortført. Til same kategori, høyrer også andre naturmytiske vesen til, som nøkk, havmenn og havfruer, hulder og alvar.

I tillegg til at eg ser på folkeviser, viser eg interessante parallellar i folketru. Den framande har for eksempel visse fellestrekk med den hemnaktige draugen. I tillegg skal eg vise til ei gammal førestilling kring graviditet og svangerskap, som eg meiner er relevante i forklaringa av kvifor barnet hadde auga til den framande, i følgje Ellida.

Intertekstualitet til folkeviser og folketru kan få oss til å undre på om kanskje noko overnaturlig og mystisk skjer i *Fruen fra havet*. Her har eg valt å konsentrere meg om tre motiv i folketradisjonen og undersøkje korleis desse trer fram i Ibsens tekst; bergtakingsmotivet, overgangsmotivet og forbanningsmotivet.

Bergtakingsmotivet i balladetradisjonen

I dei kjende bergtakingsvisene «Liti Kjersti» (Solberg, 2003, s. 29) og «Margjit Hjukse» (ibid., s. 32) får vi høyre om unge jenter som blir tekne i berg av bergekongen og blir dronninga hans. Eg har nytta Solberg sine gjengivingar av Landstads oppskrifter, slik vi finn dei i *Norske folkeviser : våre beste ballader* (2003)³⁷. Solberg har to utgåver av Liti Kjersti, og eg bruker verseform B. Eg har valt å bruke Solbergs språknormerte attgiving av Landstads viser framfor å bruke Landstad i original språkdrakt, fordi dette er meir praktisk. Sidetal blir ikkje ført opp når eg nedover viser til balladane. Derimot viser eg kva for strofe sitatet er frå, i parantes.

I «Liti Kjersti», må jenta vedgå for mor si at bergekongen har lokka henne og gjort henne med barn. Som tilfelle er med Ellida, har dette sterke møtet hendt i fortida. Bergekongen hadde

4 Liti Kjersti (B) er etter Olav Glosimot frå Seljord, og Margjit Hjukse er etter ein ukjend kvinneleg songar frå Hjartdal

skjenka henne mange gåver, mellom anna ei gullharpe. Når mora konfronterer henne med det som har skjedd, spelar Kjersti på harpa, og då kjem bergekongen og hentar henne til fjellet. Der får ho villarkorn som gjer at ho gløymer fortida si. Ho skal for alltid vere i berget, som bergekongens dronning. Denne handlinga er ikkje ulik den vi møter i «Margjit Hjukse». Når Margjit skal gå til kyrkje, møter ho bergekongen som overausar henne med gåver og luksus. Ho hamnar også i berget, og etter ni år har ho fått tre trollebarn. Margjit har ikkje fått noko for å gløyme heimen sin, så ho lengtar og ber om å få besøke far sin. Ved eitt høve får ho det, men blir raskt henta tilbake til berget att. Begge jentene er verjelause mot bergekongen, og det endar med at dei blir i bergekongens makt resten av livet, som kona hans.

«Liti Kjersti» finst i svært mange og ulike variantar, og Landstad var bevisst på kva for versjonar han ville ha med i samlinga si. Han prioriterte slike som dveler ved bergekongen si oppvarting av Kjersti inne i fjellet sitt. Heile fire variantar har han tatt med, og i alle gir bergekongen henne flotte gåver. I versjonen eg nyttar, står det: «Og bergekongin tukka ein sylvforgylt`e stol: ´set deg her, stolt Margjit, og kvil din fot!´» (4). Tolv jenter greidde håret hennar, og deretter sette dei ei gullkrone på hovudet hennar. Liti Kjersti får også sitte på sølvstol og ho får drikke av sølvskål og raudt gullhorn. Både Liti Kjersti og Margjit Hjukse blir behandla som ei dronning av bergekongen, dei er jo også utvalte av han til å vere dronninga hans. Begge får flotte gåver. Liti Kjersti får ei gullharpe og ein raud gullring, «der er ´ki makin på dronningens fing» (8). Margjit får vakre klede og sko (5). Dette er eit teikn på at jentene opplever å bli lokka og ikkje først og fremst tvinga.

Landstad skriv at han føretrekkjer versjonar der jenta følgjer bergekongen vemodig, men villig, framfor å bli røva eller gifta bort mot eigen vilje. Dette meiner han er «unægtelig mere poetisk og overeensstemmende med Folketroen om Tusserne, der skulle kunne gjøre sig nok saa elskværdige, naar de gaa ud paa frieri» (Landstad, 1968, s. 431). Sjølv om dei bergtekne verkar viljelause, er det sjeldsynt snakk om valdtekt og tvang under dei skjebnesvangre møta med den demoniske elskaren³⁸.

³⁸ Riktig nok trugar bergekongen far til Liti Kjersti med å brenne verda om han ikkje får dottera (11), men ho ser ut til å ha late seg forføre, uavhengig av dette trugsmålet.

Viser frå fjellfagre land som Noreg og Sverige, knyter ofte dei mystiske maktene til fjellet. Dei fleste visene i Landstads samling er frå Telemark. Landstad skriv at telebonden sin poesi og musikk samsvarar med fjellnaturen som omgir den; «dens dype Veemod klinger derigjennem, dens Storhed, Hemmelighedsfuldhed og Rædsler afspele sig deri» (ibid., s. V). Han fortel at fantasien til telemarkfolket er levande og sterk – med sterk biletbuk. Landstad ser likskapar mellom råskapen og fantasien i Edda-diktinga og folkediktinga han samlar «inn. Stevet kan sjåast på som ei slags vidareføring av kvadet. Han skriv at «[s]lægtsskapets Baand imellem Folket fra idag og den oldnordiske Poesi endnu er meget stærk», og at poesien er «udsprungne af den samme Rod og nærede af den samme Jordbund» (ibid.).

Det er rimeleg at diktinga er inspirert av naturen diktaren er omgitt av. Flate Danmark, omkransa av hav, har mange folkeviser knytt til havet. «Margjit Hjukse» er truleg inspirert av «Agnete og havmanden», som handlar handlar om unge Agnete som blir med havmannen til djupet av havet og får barn med han. Det kan vere like interessant å studere sambandet med norske bergtakingsviser, fordi havmann og bergeskonge er to ulike uttrykk for det same prinsippet, nemleg den uimotståelege og sosialt uaksepterte elskar som får jenta til å forlate hus og heim. Landstad skriv at

De samme Ideer ere behandlede, men paa en forskjellig til Landenes naturlige Beskaffenhed svarende Maade. Medens de norske og svenske Viser lægge en hemmelighedsfuld Verden ind i Fjeldene, lægge de danske den ned i Havet, og vor Bergeskonge svarer ganske til deres *Havmand*. (ibid., s. 432)

Dei farlege elskarane kan også vere knytt til skogen eller elva, som i «Olav Liljekrans», «Margjit og Targjei Risvollo» og «Villemann og Magnhild». Folkediktinga oppstod i ei tid då mykje i naturen var ukjend og mystisk. Naturen har kraft til å både gi og ta liv. Den gåtefulle naturen fekk liv i diktinga gjennom *besjeling*. Trollet kan altså tolkast som eit symbol på det farlege i naturen, som storm og ras, altså ytre og fysiske farer. Andre gonger ser vi at trollet er ein manifestasjon av noko abstrakt – ei *personifisering* av forbodne kjensler. Nils Otto Steen skriv at

[d]et var en nødvendighed at dæmonisere kærligheden og forelskelsen, og derfor blev denne forbundet med en særlig naturkraft af dæmonisk art, det være sig en trolde eller en elverpige. På den måde blev det dæmoniske placeret uden for det menneskelige. Hovedpersonen møter dæmonen, idet vedkommende træder ind i de forbudte følelsers land. (Freud, 1998, s. 80)

Visene om farlege elskarar kan fortelje om tabubelagde emne som forbodne erotiske fantasiar og leggje dei til noko utanfor mennesket sjølv. Dermed blir det uakseptable forklart gjennom

ei ytre, vondskapsfull kraft som tvingar mennesket til erotikk. Men ein kan også seie det slik at konfrontasjon mellom menneske og demon er eit bilete på konflikt i ein sjølv – trollet representerer mennesket sitt uhandterlege begjær. «At der er troll i mennesker, vet enhver som har litt øye for den slags» skriv Jonas Lie i innleiinga til *Trold. En tylft eventyr* (1891).

Fleire av visene handlar om den sorga ein opplever når ein forlét familien sin til fordel for den farlege elskaren. Om «Liti Kjersti», skriv Landstad at det er «en dyb Allegori i denne Fiction om Kjærlighedens Magt, og de Forsagelser og Lidelser, hvortil den saa ofte fører» (Landstad, s. 432). Denne lidinga kjem kanskje enda sterkare til uttrykk i «Margjit Hjukse», sidan jenta her ikkje får villarkorn slik at ho gløymer sitt gamle liv. Dermed greier ho ikkje å bli lykkeleg som bergedronning. «Men Gud skal vita, kva eg må li!» (9). Etter fjorten år ber Margjit om å få treffe far sin igjen. Ho saknar han sårt, særleg når ho høyrer kyrkjeklokkene ringe. Ho får lov å vere borte ein time eller to. Det er eit rørende møte mellom far og dotter når ho kjem heim. Han seier: «Å kjære mi dotter, å er du no der! ... No hev du vore borte i fjorten år, og me hev gråte for deg så mang ei tår'!» (16/18). Romansen med bergekongen kosta dyrt, både for Margjit sjølv og for faren. Omkvedet i visa er: «tida fell meg long'e /det er eg som ber sorgi så trong'e». Er det far eller dotter som ytrar denne fortvilinga? Kanskje er det begge.

Slik fortel visene om tragedien som kan hende om ein lar seg lokke til å gå inn i eit «uakseptabelt» forhold. Men dei dømmer ikkje³⁹.

Flere folkeviser skildrer unge par som bryter en normpålagt allianse for å leve ut sine følelser i et fritt forhold. De ender alle tragisk, uten at visene overhodet moraliserer eller hoverer over autoritetssviket. Det er sorgen over de lagnadstunge byrder som er visenes anliggende. (Alnæs, 2003, s. 116)

Bergtakingsmotivet i Fruen fra havet

Bergekongen, havmannen og andre naturmytiske forførarar er med på å fylle den framande i *Fruen fra havet* med innhald, akkurat som eg tidlegare har nemnd at havet som topos i litteraturen og draugen i folketrua gjer. Den framande har det med å tre fram i skumring, når kulissene er sløra og uklare. Dette skaper ei mystisk stemning. «Det var tidlig i grålysingen, – da fik jeg en seddel fra ham. Og i den stod der, at jeg skulde komme ud til ham på

³⁹ Dette gjeld også visene som handlar om «vanlege» menn og kvinner i balladekategorien «Riddarar og jomfruer», som for eksempel «Bendik og Årolilja». Der leier den forbodne kjærleiken til døden for dei to. Likevel sigrar kjærleiken til slutt, gjennom at liljeblomane som veks på gravene deira flettar seg inn i kvarandre, trass i at lika til dei elskande er gravlagde på kvar si side av kyrkja.

Bratthammeren» (Ibsen, 2005c, s. 54). Møtet deira fann stad på *Bratthammeren*, eit stadnamn som understrekar likskapen med folkevisene. Ikkje nok med at Ellida blir bergtatt på ein *berg*formasjon; Hammaren kan dessutan vere eit teikn på manndom og makt, for eksempel slik vi ser det hjå Tor med hammaren. Hammaren kan fungere som fallossymbol, særleg når det er snakk om ein *bratt* hammar, som i dette tilfellet.

Den framande har ei slags «trolldomsmakt» over Ellida. Ho hevdar for Wangel at det var understyrmannen, altså den framande, som *fortalde* henne at dei skulle forlove seg.

Han tog op af lommen en nøglehank og trak så af fingeren en ring, som han brugte gå med. Fra mig tog han også en liden ring, som jeg havde. Disse to ringene stak han sammen ind på nøglehanken. Og så sa' han, at nu skulde vi to vie os sammen til havet. (ibid., s. 55)

Dei samansette ringane kasta han så langt han kunne, ut i havdjupet, og for Ellida kjendes det på tidspunktet heilt riktig å love seg bort til denne framande forførraren som ho veit er ettersøkt for mord. Dei batt seg til kvarandre, ein forpliktande avtale med sjølve havet som vitne. Til dette spør Wangel om ho ikkje hadde nokon eigen vilje i saka. Som i folkevisene, gjekk ho inn i eit farleg samband tilsynelatande utan makt til å kunne motstå. Ho svarar: «Ikke når han var i nærheden. Å, bagefter syntes jeg, det var så rent ubegribeligt» (ibid., s. 54). Det korte og intense møtet med den framande gjorde sterkt inntrykk på Ellida. Ho gjorde ein lovnad som ho ikkje greier å fri seg frå i etterkant. «Både Ellida og jeg var enige om, at dette med ringene skulde stå ved magt og gælde så fuldt og godt som en vielse», seier den framande i tredje akt, når han kjem for å hente den skrekkslagne Ellida (ibid., s. 80).

I folkevisene kan vi ofte spore ei tru på lagnaden. Livet kan sjå ut til å vere staka ut på førehand. Denne fatalismen⁴⁰ kan kanskje sitte att frå den norrøne lagnadstrua som kjem til syne i for eksempel ættesogene og i Edda-diktinga? Ellida har den same trua på lagnaden som ein kan spore i folkevisene. Det er som ho ikkje *kan* anna enn å vente på den framande, som ho kallar «min rette fremtid» (ibid., s. 113). Første og andre strofe av «Liti Kjersti» fortel eksplisitt om kor vanskeleg det er å kontrollere eige liv: «Liti Kjersti ho var seg så Liti eit viv ... Ho kunne 'kje råda sitt unge liv... Liti Kjersti ho var seg så Liti ei brur/ ho kunne 'kje nyklan' i låsane snu» (1/2). Det at ho ikkje kunne snu nøklane i låsen, betyr at ho ikkje hadde evne til å styre livet sitt. Nøkkelen er eit symbol for den gifte kvinna sin posisjon og mynde,

⁴⁰ Skjebnetru, som reknar med at dei store linjene i livet er bestemt på førehand. Menneska kan kun påverke detaljar i livet sitt.

forklarar Solberg (2003, s. 195). Ein slik posisjon har ikkje Liti Kjersti, og ho blir lokka bort frå heimen av bergekongen. Det same gjeld Ellida. Ho har ikkje overteke husfrua (altså avdøde fru Wangel) sitt nøkkelknippe. «Når jeg reiser, – om jeg reiser da, ... så har jeg ikke en nøgle at gi' fra mig» (Ibsen, 2005c, s. 119). Symbolsk refererer dette til at ho ikkje har noko kontroll med det som skjer i hus og heim. Ho kjenner seg tvinga inn i ekteskapet med Wangel og fortvilar av at ho ikkje har valt livspartner i reell fridom. Ikkje har ho kontroll over kjenslene sine, heller; ho er bunden av den sterke dragninga mot den framande og havet hans. Det er minnet av han som styrer livet hennar, ikkje ho sjølv. «[J]eg får ikke væltet det af mig... Det grufulde, mener jeg. Denne ubegribelige magt over sindet – » (ibid., s. 57).

I siste akt *får* Ellida velta av seg denne makta den framande har hatt over sinnet hennar. Ho blir fridd frå han fordi Wangel seier dei «magiske orda» når han ser han Ellida er på veg inn i galskapen: «Og derfor – derfor så lar jeg – handelen nu straks gå om igen. – Nu kan du altså vælge din vej – i fuld – fuld frihed». I folkevisene er det ofte kyrkjeklokkene som frir den bergtekne ut av fangenskap. Kyrkjeklokker som kallar menneska heim frå eit trolsk fangenskap, er eit kjent motiv i folkediktinga. Dei vekkjer opp fangen og minner dei om den kristelege, kultiverte heimen, som står i motsetning til livet i det ville berget. Dette har Ibsen utnytta i *Peer Gynt*. Når Agnete i «Agnete og havmannen» høyrer kyrkjeklokkene, ber ho om å få reise til kyrkja og treffe mor si. Der bestemmer ho seg for å forlate havmannen og havborna for godt. Dette er ein viktig skilnad på visa om Agnete og på dei norske bergtakingsvisene. Utgangen på forteljinga om Ellida er dermed lik Agnetes. Ho vel jordlivet og snur ryggen til havmannen.

Overgangsmotivet i folkevisene

Utvikling, eller individuasjon, er sentralt for arketypisk litteraturkritikk. Initiasjonsarketypen, altså mennesket som forvandlar seg frå ein sosial tilstand til ein ny, trer hyppig fram i folkediktinga. Ofte oppstår møtet med vetter og troll i ei spesiell tid, i ei overgangstid der ein er ustabil, svak og utan forsvar. Mange av bergtakingane finn stad under ein forlovingssituasjon. Alnæs skriv at

[d]en omfangsrrike sagn og balladetradisjonen om bergtaking i samband med bryllup, må ses i lys av at selve ekteskapsinstitusjonen var en familieaffære, der helt andre hensyn enn kjærlighet og lidenskap spilte inn.... Sagn og folkeviser avspeiler den psykiske situasjonen som ekteskapsinngåelse med en

partner som ikke står en nær skaper. Den unge føler at den erotiske lengsel kveles i og med bryllupet, og søker avløp for sine innestengte lidenskaper andre steder, i fantasien. (Alnæs, 2003, s. 117)

Overgangsfasar blir gjerne symbolisert ved ei bru. Ofte blir ein fanga av den farlege elskaren når ein er på brua. Eit døme er «Gaute og Magnhild» (Solberg, 2003, s. 43)⁴¹. Der dett Magnhild uti elva til nøkken i det ho rir over brua, på veg til sitt eige bryllaup. Ved hjelp av musikkens og kjærleikens kraft blir ho redda av den komande ektemannen. Eit anna døme er Agnete og havmannen, der møtet mellom dei to går føre seg på ei bru, til dømes i denne oppskrifta av Moltke Moe: «Agnetta ho gjekk seg på Vatterlands bru så kãm der en håvvmann frå bónden ud.... Hør du Agnetta hvad jeg spørger dig å lyster du av lande å fygje med mig» (Dokumentasjonsprosjektet, 1997)⁴². Det står elles ingenting om at ho var trulova, men det er ikkje umogleg. Eller kanskje ho var i ein annan overgangsfase, for eksempel frå barn til vaksen. Brua fører ein frå den eine sida til den andre og symboliserer såleis overgangen til ein ny identitet. Dette medfører både vinning og tap. Ein trer inn i det nye, men må forlate det gamle.

Overgangsmotivet i Fruen fra havet

Ellida var ung og forsvarslaus den gong den framande forførte henne. No er ho gift, men vi kan likevel hevde at ho framleis er i ein overgangsfase. Ho har stoppa opp midt på brua og løftet til den framande har hindra henne i å gå heilt over til den andre sida, der Wangel og jentene er. *Offisielt* er ho Wangel si kone og døtrene si stemor, men ikkje kjenslemessig. Ellida sin posisjon som «midt i mellom» eller «verken eller», blir understreka på fleire måtar. Havfrua har fiskehale og menneskeleg overkropp. Ellida sin mellomposisjon blir også illustrert gjennom at ho er plassert i «løvhytten» i staden for at ho tar del i familien sine gjeremål på verandaen. Sidan Ellida opplever livet som fru Wangel som fastlåst og umodent, prøver ho bryte ut av det. Ho er nær ved å opptre som ein transcensarketype og lausrive seg frå alt som bind henne.

Symbolisk er Ellida altså midt på brua, der nøkken lett kan nå henne, slik Magnhild opplevde. Med ein posisjon midt i mellom to ulike statusar er ho sårbar og utsett for å bli bergtatt av den framande. Antropologane kallar livets signifikante overgangar for ein «liminal fase», der ein skal forlate sin tidlegare identitet og innta ein ny. Ordet stammar frå det latinske «terskel»,

⁴¹ Oppskrift av Landstad (1846) etter ukjend songar frå Telemark

⁴² Oppskrift av Moltke Moe (1890) etter Hæge Bjønneby, Mo, Telemark

altså noko ein må trø over for å komme frå eit rom til eit anna (Store norske leksikon, 2013). Som forlova er ein ikkje lenger einsleg og fri, men ein er heller ikkje gift enno. Andre liminale stadium kan vere puberteten, der ein ikkje lenger er barn, men heller ikkje vaksen, og graviditeten, der ein ventar på å bli mor. Det var då Ellida venta barnet sitt, at ho begynte å tenkje på den framande igjen. Og då ho var blitt barselkvinne, som representerer nok ein utsett fase, vart ho skremd av at barnet hadde den framande sine auge.

Det kan vere vanskeleg å vite korleis ein skal forholde seg til personar som er «liminale» og såleis har ein tvetydig identitet. I ulike kulturar har det vore tradisjon for at dette er ei spesiell og utsett tid og nokre stadar oppheld personane seg utanfor samfunnet reint fysisk, ved at dei er plassert i ei hytte i påvente av at overgangen til det nye stadiet skal bli fullført, eventuelt i form av ein overgangsrite. Ellida blir i lauvhytta, mellom natur og kultur, og ho vaklar mellom desse to polane. Når Wangel lar «handelen gå om igjen», som han seier (Ibsen, 2005c, s. 109), kan vi tenkje oss at Ellida vil komme til å bevege seg meir til verandaen og huset, der familielivet går føre seg. Då kjem ho over brua eventyra og folkevisene så ofte snakkar om. Endeleg har ho på rett blitt initiert. Ho har gått frå å vere havfrue til å bli husfrue, som eg skriv om i kapittelet om intertekstualitet til «Den lille havfrue».

Forbanningsmotivet i folketradisjonen

Det er ikkje berre berre å snu ryggen til elskovssjuka elskarar frå folketradisjonen. Dette ser vi mellom anna i trekantdramaet «Margjit og Targjei Risvollo» (Solberg, 2003, s. 55). Margjit er forlova med Targjei og skal snart gifte seg med han. Men det kjem ein annan mann inn i biletet denne tida, Jon i Vaddelioa, og vi får vite at dei låg saman (4/5). Det står ikkje konkret at Jon er ein overnaturlig karakter, men det er spor i teksten av at han er nettopp det. Vi veit ikkje stort meir om han enn at han høyrer skogen og natta til. Margjit gjeter i «lio nord» (1), ei uheldig himmelretning som ofte har samanheng med trolske vesen i overtru og folkedikting⁴³. «Eg fór vill på villan hei/kringom ein dvergerunne, / råde no Gud for ferdi mi, / eg ha´så nær ikkje heimen funne», seier Margjiit til terna si (8). Dette kan vere ei omskriving for at ho møtte den underjordiske Jon som førte henne vill, skriv Solberg (ibid., s. 206).

⁴³ Til samanlikning kjem den framande frå nord.

Margjit blir gravid med Jon og får to gutar. Begge dør. Takka vere Targjei, blir dei først døypte i skjul, deretter gravlagde i vigsla jord. Det er mogleg at det har vore strofer som seier at Margjit også dør, men desse har falle bort.

Ein kan tenkje seg at gutane (og Margjit?) dør fordi Jon kasta trolldom over henne og barna i magen, då ho forlét han. Dette gjorde han i så fall fordi ho forlét han til fordel for Targjei, som ho var trulova med. Jon og Margjit skildest nemleg «med sorg og kvide», «med sorg og harm» etter møtet nord i lia (4/5). Omkvedet i visa er «Det var mi, og aldri di/ som hjala oppunder lio». Dette kan vere uttrykt av både den rettmessige elskaren Targjei, eller det kan vere uttrykt av den forbodne elskaren Jon. Det kan gjerne vere begge som hevdar sin rett, slik at omkvedet uttrykker ein duell mellom desse. Tenker vi oss at det er Jon si stemme som kjem til uttrykk gjennom visa, trer hemnmotivet tydeligast fram. Då blir det naturleg å tenkje seg at han har forbanna barna.

Ein viktig bakgrunn for å hevde dette, er at fleire farlege elskarar har kasta forbanning over den utvalde, dersom dei ikkje har fått behalde han eller henne. Den tragiske balladen om Olav Liljekrans (ibid., s. 35)⁴⁴ er ein av dei som er mest utbreidd i Europa. Som Margjit og Targjei, er Olav også forlova når han møter freistarinna. I det han rir ut for å invitere gjestar til bryllaupet sitt, møter han alvekvinn, som gir han brudgomsskjorte og prøver å forføre han. I motsetning til Margjit, er Olav er trufast og svarar at «Danse med deg eg ikkje må, i morgon skal mitt bryllaup stå» (7). Olav flyktar frå den farlege freistarinna, og ho forheksar han slik at han dør. Visa sluttar tragisk med at festarmøya hans tek livet sitt, og mora hans dør av sorg. Bryllaupsdagen vart alt anna ein ein fest – brudeparet og mor til brudgommen vart borne ut av huset som lik. Balladen viser at dei naturmytiske forførarane kan vere dødeleg farlege.

Ein mindre forførarisk hemnar frå folketradisjonen er draugen. Han er riktignok ikkje døme på ein farleg *elskar*, men eg skal snart vise at han har relevans for forbanningsmotivet i *Fruen fra havet*. I følgje Sonja Westrheim er sjødraugen ei personifisering av alle som er omkomne til havs og aldri er komne i kristen jord. Derfor var det i gamle dagar viktig at sjølik raskt fekk komme i vigsla jord, elles ville dei komme att som farlege og hemngjerrige gjenferd (Skoglund, Westrheim, Eriksen, & Johnson, 1992). Dei trudde at draugen kunne varsle at uvér

⁴⁴ Oppskrift av Landstad (1846) etter ukjend songar frå Telemark

var på veg. Krusingar på havoverflata kom av at den hovudlause draugen kom til overflata, uling i vinden kom av at draugen ropte (Skoglund, et al., 1992).

Forbanningsmotivet i Fruen fra havet

Sjølv frå den andre sida av jorda, har den framande hatt makt over sinnet til Ellida. Ho har hatt eit emosjonelt forhold til han. I følgje folketrua, kan slike tankar påverke utsjånaden til barnet.

At det som moren ser på mens hun går med barn, kan virke på fosteret, har vært gammel folketro i alle land (...) I samsvar med dette er det almindelig tro, at barnet kommer til å ligne den personen som moren ofte ser for sig mens hun går med det. (...) Barnet skal også komme til å ligne en person som moren ofte tenker på mens hun går med barnet. (Referert frå Reichborn-Kjennerud i Alnæs, 2003, s. 301)⁴⁵

Ellida hugsar med gru auga til det avdøde barnet, auga ho meinte var den framande sine. Dette er i tråd med folketru som seier at barnet kjem til å likne den mora tenkjer mykje på medan ho ber barnet⁴⁶.

I *Peer Gynt* ser vi at Peer gjer den grønklede gravid utan fysisk nærkontakt. I trolleverda viser det seg at tankar og kjensler kan utrette like mykje som handling. Fordi Peer var interessert i den grønklede dottera hans, krever Dovregubben at Peer skal gifte seg med henne:

Mennesket blir sig dog altid ligt. Ånden bekender I alle med kæverne; dog agtes kun det, som kan fakkes med næverne. Så du mener, at attråen intet gælder? Vent; du skal snart få syn for sagn – ...Min Peer, du er faer før året hælder. (Ibsen, 2005e, s. 57)

Det blir som Dovregubben seier. Dottera hans oppsøker snart Peer, i ein langt mindre tiltalende skikkelse enn sist, og ho har med seg ein stor, stygg, øldrikkande unge ho hevdar er hans. Ho meiner Peer vart far til ungen «[b]are for tanker og begær» (ibid., s. 73).

Folketruerspektivet skapar tanken om at Ellida kanskje blei gravid med den framande, fordi ho tenkte på han under samleie med Wangel. I alle fall kan det vere at Ellida fryktar at dette har skjedd. Ein slik irrasjonell tanke treng ikkje vere uttrykk for verken galskap eller overtru,

⁴⁵ For vidare lesing, sjå Reichborn-Kjennerud (1928-1944). *Vår gamle trolldomsmedisin* bind II

⁴⁶ Folk trudde gravide var spesielt utsette for underjordiske, slik at ho måtte vere svært forsiktig så ikkje fosteret vart skada eller merka. For eksempel vart det rekna som farleg å trø over seletøy, ete blåbær, klippe ned veven, lene seg mot dørkarmen, sjå mus med meir (Alnæs, 2003, s. 301).

det kan heller vere uttrykk for ei fortrenkt skam for den emosjonelle utruskapen. Dette kan vere ein grunn til at ho meiner at barnet hadde auga til den framande.

I folketrua eksisterte det ei førestilling om at foreldre sin utruskap kan føre til at barnet får det «vonde auge» (Alnæs, 2003, s. 300). På bakgrunn av dette kan ein seie at Ellida sin emosjonelle utruskap gav barnet det vonde auget, eller den framande sine auge. Dei skremmande og lokkande auga skal visst vere inspirert av ei forteljing Ibsen høyrde i Molde, ein av stadane han henta inspirasjon til stykket frå. Dette hevdar Bull i innleiinga til hundreårsutgåva av *Fruen fra havet* (Ibsen, et al., 1934, s. 7). Forteljinga handla om ein kven som ved hjelp av auge med magisk kraft lokka ei prestekone frå mann og heim. Frykta for «det vonde auget», har lenge vore vanleg i folkeleg førestilling. Trua på det magiske auget si trolldomsevne, kan ein finne i nær alle folkeslag. Det vonde auge kunne gjere skade på både menneske og dyr. Det var særleg finnane som var mistenkte for å ha denne makta, og Ellidas farlege elskar er nettopp ein finne. I Ibsen si samtid vart Nord-Noreg sett på som ein mystisk og ukjend landsdel. Dette ser ein mellom anna i Jonas Lie si eventyrsamling *Trold* (1891-1892) som kom ut nokre få år etter *Fruen fra havet*. I folkevisene er himmelretninga nord knytt til det mystiske og farlege⁴⁷. Trua på det vonde auget eksisterte langt inn i det 20. hundreåret. Dette vil truleg innebere at denne førestillinga kan ha vore meir levande i Ibsen si tid (Alnæs, 2003, s. 300).

Barnet, som for Ellida var forbanna med det vonde auge, levde ikkje opp. Barsedøden er særleg interessant når vi les *Fruen fra havet* i eit mytisk lys. Folkediktinga har fleire døme på hemngjerrige, farlege elskarar som forbannar den dei ikkje kan få, og i «Margjit og Targjei Risvollo» dør barna. Kanskje kan desse to tekstane om farlege freistarar som kastar forheksing over sin utkåra fungere som ein intertekst for *Fruen fra havet*? Då kan vi tolke barsedøden som ein overnaturleg hemn frå den svikne, drukna (?) sjømannen.

Den framande vart rasande då han las i avisa at Ellida hadde gifta seg. «Men min er hun og min skal hun bli'. Og mig skal hun følge, om jeg så skal komme hjem og hente hende som en druknet mand fra svarte sjøen» (Ibsen, 2005c, s. 34). Når Lyngstrand fortel Ellida om kunstverket han vil lage, basert på denne opplevinga på sjøreise, blir ho heilt skjelven. Ho kjenner seg som kvinna i Lyngstrands kunstdé «Den troløse sjøkone», fordi ho har gifta seg

⁴⁷ I «Margjit og Targjei Risvollo», møter Margjit den farlege elskaren sin, Jon, medan ho gjetar «i lio nord» (Solberg, 2003, s. 55)

med ein annan medan ho var «trulova» med den framande. No har ho angst for at han skal komme tilbake som ein død hemnar frå havet og hente henne med seg. Enda meir uhyggjeleg blir det når ho får vite at «amerikanaren» drukna, etter å ha sverja på å få henne tilbake. Dette skapar eit inntrykk av at den framande skal komme tilbake frå dei døde som ein hemnsjuk draug. Auga til den framande skifta farge etter veret til havs, fortel Ellida til Wangel. Slik speglar dei naturkreftene, som har stor makt over Ellida. Draugen var ei av mange mytiske forklaringar på kreftene i naturen. Det å vise respekt for draugen var det same som å vise respekt for den utemde naturen. Då Ellida svikta den framande med å få barn med Wangel, frykta ho å bli straffa av hemnaren frå havet.

Westrheim skriv at draugen ikkje blir gjenkjend av sine eigne. Ellida kjenner ikkje att den framande når han kjem for å hente henne. Når han talar til henne første gongen, trur ho at det er Wangel som kjem. Deretter spør ho: «Hvem er De? Søger De noen her?» (Ibsen, 2005c, s. 75). Den typiske draugen er nok ingen kvinneforfører. Han har frå folketrua svært skremmande utsjånad og er ofte dekt av skjel og tang. Dessutan er han ofte utan hovud. Slik sett er det ikkje samband mellom den framande og draugen frå folketrua. Men Ibsen skaper ei kjensle av at det er noko «draugsk» over den framande, og han lar ikkje Ellida få kvile.

Kunstidéen Lyngstrand skisserer, blir vekt til live i stykket. Den framande kjem tilbake for å hente henne. Han refererer til ringane dei kasta ut i djupet, og seier til Wangel at «først og fremst hører [hun] *mig* til» (ibid., s. 79). Han reknar seg altså som Ellida sin rettmessige elsker. Vi kan tenkje oss at slik Jon i folkevisa «Margjit og Targjei Risvollo» kasta ei forbanning over Margjit og gutane, kasta også den framande ei forbanning over barnet Ellida fekk med Wangel. Det var ei hemn frå havet, fordi ho sveik løftet ho gjorde på Bratthammere. «Det var mi og aldri di», som omkvedet i «Margjit og Targjei Risvollo» uttrykkjer.

Oppsummering

Fruen fra havet er rikt på referansar til folketradisjonen, både til balladar, til soger og til folketru. Makta den framande har over Ellida minner over den makta bergekongen har over Margjit Hjukse og Liti Kjersti. Fordi ho er i ein sårbar mellomposisjon, som i folkevisene ofte blir symbolisert med ei bru, får han makt over henne. Han har heimsøkt fantasien til Ellida, slik farlege mytiske forførerar kan kaste forbanning over den som svik dei. Ellida meiner barnet hadde den framande sine auge, noko som etter folketrua kan bli forklart med at Ellida

tenkte på den framande medan ho gjekk gravid. Mytisk intertekstualitet til hemngjerrige skikkelsar frå folkevisene kan leie til tanken om at den framande har forbanna Ellida og barnet som døydde. Intertekstualitet til bergtakingsvisene kan fortelje oss at ho er i ferd med å bli dronninga hans, for aldri å vende tilbake. I stadenfor blir ho invitert til å komme heilt over brua, til familielivet. Initiasjonen gjer at den framande misser trolldomskrafta. Ho vel jordlivet framfor havlivet, slik som Agnete.

Referansane gir oss ingen fasit på korleis vi skal tolke det mystiske skodespelet. Her er det mange opne rom, som inviterer oss til tolking. Den mytiske intertekstualiteten gir oss altså ikkje svara, men den skapar ein slags tvil som tillet fantasien å undre seg på om vi skal forvente det same her som i folketradisjonen.

Intertekstualitet til gresk og norrøn mytologi: «Døden som elsker»

Ellen Hartmann (2003; 2005) meiner *Fruen fra havet* handlar om døden som som elsker. Døden som den siste seksuelle foreining, var også ei sentral oppfatning i den norrøne livstolkinga, og det finst mange kulturelle uttrykk som viser tidlegare nordiske framstillingar av døden som eit erotisk møte. Kanskje er det restar av dette sambandet mellom død og eros som blir uttrykt gjennom dei naturmytiske farlege elskarane, som den framande ser ut til å vere inspirert av?

Hartmann skriv ikkje om døden som elsker i nordiske kulturuttrykk, men i antikkens myte om Hades og Persefone i Homers Hymne til Demeter. Ho reknar denne som den eldste kjende myten som har temaet døden som elsker som tema. I artiklane «Fruen fra havet sett i eit mytologisk og psykoanalytisk perspektiv» (2003) og «Demonic aspects in 'The lady from the sea'» (2005), samanliknar Hartmann den framande med herskaren i den greske mytologiens dødsrike, Hades. I dette kapittelet skal eg sjå på korleis myta om Persefone og Hades og førestellingar frå norrøn livstolking kan kaste lys over *Fruen fra havet*.

Presentasjon av myten om Persefone og Hades

«Homers hymne til Demeter» kan vi finne i *De eleusinske mysterier*⁴⁸. Der står det at den unge, vakre Persefone vart røva ned til underverda av Hades. Han lokka henne i ei felle ved å freiste henne med ein nydeleg blome, Narcisus. I det ho strekkjer seg for å plukke blomen, opnar jorda seg og Hades røvar henne med seg ned i underverda. Mora hennar, Demeter, gudinna av grøderikdom, truar med å leggje jorda aude, og Zeus overtalar derfor Hades til å la henne gå⁴⁹. Før ho går, lar han henne ete nokre granateplefrø. Den som et noko i dødsriket må komme tilbake dit, og vil alltid lengte etter det. Forteljinga endar med at Persefone bur heime hjå mor si i sommarhalvåret, og i underverda med Hades i vinterhalvåret. Dette er forklaringa på at det ikkje veks plantar på denne tida av året.

⁴⁸ Hymna til Demeter er truleg eldst av dei overleverte homeriske hymnene, nedskreven ved overgangen frå 700-600 f.Kr. På originalspråket er teksten skriven med bunden form, med heksameter som versemål. Den norske oversetjinga, henta frå *Greske myter og mysterier* (Frost, 2003), nyttar frie vers.

⁴⁹ Far til Persefone er Zeus, som også er onkelen hennar. Både den underjordiske guden Hades og den himmelske guden Zeus er brødrene til den jordiske gudinna Demeter. Persefone vart gifta bort til Hades av Zeus: «På oppfordring fra Zeus, sin bror, førte Hades piken med seg på udødelige hester» (ibid., s. 160).

Akkurat som Bergekongen, vil Hades ha jenta som brud i det skjulte riket sitt, som ingen vanlegvis får sleppe ut frå. Dette ekteskapet var det den store Zeus som la til rette for, då han lot Hades få røve Persefone som bruda si, sjølv sagt mot Demeter sin vilje. Helios, solguden, fortel til den fortvilte, leitande Demeter at Zeus «lot broren Hades få kalle henne hustru» (Frost, 2003, s. 162). Som bergekongen, er Hades rik og mektig. Helios meiner Demeter ikkje skal sørge; «så ille er ikke Hades som mann for din datter blant de udødelige, han er anfører for mange» (ibid.). Hades fortel Persefone at ho har fått eit godt parti. Lik Liti Kjersti og Margjit Hjukse, blir ho sett på som ei dronning i riket: «Herskerinne blir du, over alt som lever og kryper omkring. Alle slags storartede æresbevisninger får du blant udødelige» (ibid., s. 174). Men det er ein brutal asymmetri mellom Persefone og dødselskaren, og ho lengtar etter mor si i vinterhalvåret. Det interessante spørsmålet er: lengtar ho tilbake til Hades når ho endeleg er heime i det trygge, slik Ellida lengtar etter den framande?

Døden som elsker i Fruen fra havet

Eksistensen til Ellida er tosidig og delt mellom det trygge og det mystiske. Denne splittinga blir framstilt gjennom drakampen mellom på land og hav – noko havfruemetaforen understrekar. Det same tosidige forholdet viser seg i den greske myten gjennom kontrasten mellom livet på jorda og livet i underverda (Hartmann, 2005). Ellida og Persefone har berre delvis ei rolle i det verkelege livet, samtidig som dei er bruda til kvar sin elsker frå dødsriket.

Når Persefone får vere heime hjå mor si gjennom sommarhalvåret, kan vi tenke oss at påminninga om vinteren som skal komme vil henge over dei som ein skugge. I siste akt veks Ellida si visse om at mannen frå havet skal komme tilbake frå dei døde for å hente henne. Sjølv om ho også lengtar etter han, tyngjer det henne. Det kjem fram når ho har ein samtale med Arnholm om mennesket sitt tungsinn. Ellida spekulerer på om at den djupaste grunnen til at mennesket blir deprimert, er lengsla etter havet. For Ellida, er havet og den framande eitt. Arnholm spøker med at menneskearten utvikla seg i feil retning då vi vart til landdyr i staden for havdyr, men Ellida meiner dette alvorleg og seier: «Jeg tror, at dersom menneskene bare fra først af havde vænnet sig til at leve sit liv på havet, – i havet kanskje, – så vilde vi nu ha' været ganske anderledes fuldkomne end vi er. Både bedre og lykkeligere» (Ibsen, 2005c, s. 72). Ho seier til Arnholm at mennesket si grunnleggjande sinnstemning er tung og lengtande. Vi lever med ei umedviten sorg over frykta for det som skal innhente oss.

Den glæden – den er nok ligesom vor glæde over det lange lyse sommerdøgn. Den har mindelsen om den kommende mørketid over sig. Og den mindelsen er det, som kaster sin skygge over menneskeglæden, – ligesom drivskjen kaster sin skygge over fjorden. Der lå den så blank og blå. Og så med ét – (ibid., s. 73)

Gleda ber alltid med seg ei sorg over at alt tar slutt. «Mørketida» kan representere så mangt; vinteren, døden – eller den framande. Sommaren gjennom ventar ein med otte på at mørketida skal komme, men ein er likevel ikkje klar når ho først kjem. Den framande har hemma Ellida i å ta del i familien, og no er det like før han trer fram i eigen figur. Vi er i stykkets siste akt; Ellida er her i ei nærmast manisk stemning, eller «*i urolig livlighed*» som Ibsen skriv i sideteksten (Ibsen, 2005c, s. 71). Ho har nyleg fortalt Wangel om sommaren med den framande og om korleis han seinare har heimsøkt henne. Etter at ho fortalte at guten deira hadde den framande sine auge då han levde, slo ho hendene saman over hovudet i jammer og sprang frå han, nedover bakkane (ibid., s. 62). Når ho kjem til hagen og møter Arnholm og stedøtrene, lar den opprømte stemninga seg ikkje skjule. Synet av dampbåten på fjorden forsterkar uroa. Det er i ferd med å skumre, og hemnaren frå havet er på veg mot den fredelege hagen for å hente med seg bruda si. Dess nærmare den framande kjem, dess sterkare blir Ellida si urolege stemning – lengsla og frykta aukar akkurat som om ho kan være at han er nær. Familien og familiens vennar ser at båten har lagt til kai. «Kommen som en tyv om natten, kan en gerne sige. Så rent stilfærdig lydløst» (ibid., s. 135), uttrykkjer Lyngstrand, langt meir treffande enn han sjølv veit. Bibelallusjonen gir dommedagsstemning⁵⁰. Han snakkar om båten, medan lesaren og Ellida veit at den framande kjem for å «røve» med seg Ellida. Ellida kjenner at oppgjerets time, valet mellom liv og død, nærmar seg. Ho fryktar det, og ho lengtar etter det. Den framande vil ta henne ut til riket sitt med sesongens siste dampbåt. Når sommaren er over, skal ho forlate dei levande, slik som Persefone (Hartmann, 2005).

Hartmann meiner at Persefone ikkje berre fryktar den farlege elskaren, men også lengtar etter han. Forholdet hennar til Hades, kan tolkast som svært ambivalent. Dette ser ho på som ein analogi til Ellida sine kjensler til den framande. Eg har prøvd å vise at også dei bergtekne jentene frå folkevisene kan også reknast for slike *delvise* offer. Persefone blir forført av blomen Hades lurar henne med, slik Liti Kjersti og Margjit Hjukse blir forført av vakre skattar og oppvaring. Narsissen blir skildra som «vidunderlig» vakker. «Fortryllet strakte hun

⁵⁰ "...Herrens dag kommer som en tyv om natten» (Tess. 5.2), «Men Herrens dag skal komme som en tyv, og da skal himlene forgå med stort brak, og himmellegemene skal komme i brand og oppløses, og jorden og tingene på den skal opbrennes» (Pet. 3.10).

hendene frem for å plukke det nydelige leketøy» (Frost, 2003, s. 159). Dessutan ser det ut til at ho et granateplefrøa frivillig, sjølv om ho seier til mor si at ho vart tvinga til det. Tilsvarande drikk Liti Kjersti tilsynelatande frivillig av vinen ho får i berget. Hades blir skildra som ein spennande forfører og ikkje som ein brutal valdtektsforbrytar og mordar. Persefone har eit tvetydig forhold til dødselskaren sin. Ho er slik berre er eit *halvt* offer. Ein del av ho er fascinert av Hades og ser noko uvanleg vakkert i han. Og som dei forlokka kvinnene frå mytane, blir ein del av Ellida dregen mot havet og havmannen. «Det grufulle, – det er *det* som skremmer og drager» (Ibsen, 2005c).

Wangels dotter Hilde er også fascinert over døden og derfor flørtar ho med den dødssjuka Lyngstrand. Ho synest det verkar spennande å kle seg som ei ung, sørgande brud. «I sort helt op til halsen. – Sort krus omkring. – Sorte handsker. – Og et langt sort slør bagover» (ibid., s. 134). Det er ikkje ei sørgjande enke som har mista sin kjære til døden ho tenkjer på, men ei sørgjande *brud*. Dette er eit bilete av ei som skal forlate dei levande for å gifte seg med døden, slik stemora er i ferd med å gjere på stykket sitt mytiske plan.

Harlekinkomplekset

Hartmann er oppteken av at den framande ikkje representerer *enten* døden *eller* erotikk. Det grufulle framstår «som en gåtefull personifisering av fristende seksualitet og skremmende død» (Hartmann, 2003, s. 35). Den framande representerer døden som elsker. Tanken om døden som både attraktiv og fråstøytande på same tid er slett ikkje ny. Den er viktig nok til å vere godt presentert i mytane. Kva kan denne mytiske arketypen fortelje oss om menneskeleg psyke? Dei amerikanske psykologane Ellen Greeberger og David C. McClelland har kalla kvinners ambivalente forhold til døden for *harlekinkomplekset* (Murray & White, 2006)⁵¹. Omgrepet viser til tidlege versjonar av den italienske pantomimefiguren Harlekin, som forførte Columbine med demonisk kraft⁵². Dei definerer harlekinkomplekset som «a concern with punishment and illicit sexuality in women» (ibid., s. 113). Det er rekna for å vere normalt at ein først og fremst frykter døden, framfor å la seg tiltrekkje av den. Greenberger og

⁵¹ Først trykt i 1963

⁵² Harlekinkarakteren viser seg også i moderne underholdningslitteratur. Agatha Christie skreiv om den mystiske Harley Quin, som forfører og drep. Karakteren trer først fram i novellesamlinga *The Mysterious Mr Quin* frå 1930. Teikneseriar, dataspel og filmar har også late seg inspirere. Vi kan for eksempel lese om skurken Harley Quinn i DC Comics teikneserie om Batman.

McClelland meiner at ein likevel ikkje må avvise dødsfascinasjonen som mindre viktig eller som fantasi, fordi han spelar ei viktig rolle i mange kvinners liv.

So the thrill that many normal women feel at the possibility of death turns out to be a clue to a more profound understanding of feminine psychology. For death represents the demon lover – the symbol of a woman's own life urge, which is expressed paradoxially in the thought of yielding or dying. He appears in many guises. We have called him Harlequin, which was his name in the western world for a millennium. But whatever he is called, he has seduces many Columbines both on the stage and in real live; he comes to comfort middle aged who tire of their husbands and to thrill older women nearing the death that separates them from mortal lovers; and he has trapped many a wretched woman into a terryfiing death while she is still alive, a state which modern science has labeled schizophrenia. (ibid., s. 119)

Utdraget viser at desse amerikanske psykologane ser fleire grunnar til at kvinner fantaserer om den demoniske elskaren. For nokre handlar det om å lengte etter spenning i ein elles kjedeleg kvardag, for andre er det å lengte etter å få møte att den døde kjærasten sin. Det tvetydige forholdet til døden har rot i kvinners livgivande prosess, som medfører risiko for eige liv. Også mange såkalla «normale kvinner» føler derfor spenning når det er fare for eigen død, hevdar dei. For å gi liv, må kvinna risikere sitt eige, og derfor meiner desse psykologane at kvinner har eit ambivalent forhold til døden. Utan vår moderne fødehjelp og legevitenskap, fører fødselen med stor risiko. Intimitet og seksualitet fører slik med seg fare for eige liv. Sjølv i den privilegerte situasjonen norske kvinner er i i samtida vår, kan det å bere fram eit barn, føde og amme, føre med seg både farar, smerter og forsakingar. Men dette «angrepet på eigen kropp» gir på den andre sida ei ubeskrivelege glede over å skape eit liv og gi omsorg for barnet.

Hartmann skriv at kvinner vanlegvis er i stand til å skilje mellom dødsfantasiar og verkeleg leik med døden. Men Ellida manglar motstandskraft mot den farlege elskaren. Kanskje driv han ho så langt at ho mot slutten av stykket nærmar seg det Greenberger og McClelland meiner «moderne» vitenskap ovanfor kallar schizofreni? I femte akt er Ellida på randen av samanbrot. Den framande står og ventar på henne og Wangel er snart i ferd med å la henne ta det avgjerande valet. Wangel må smertefullt vedkjenne at det ikkje lengre finst annan utveg dersom Ellida skal bevare forstanden: «Jeg ser det vel, Ellida! Skridt for skridt glider du fra mig. Kravet på det grænseløse og endeløse – og på det uopnåelige, – det vil drive dit sind helt ind i nattemørket til slut». Til dette svarar Ellida bekreftande: «Å ja, ja, – jeg føler det – som sorte lydløse vinger over mig!» (Ibsen, 2005c, s. 131).

Hartmann spør om Ellida manglar motstandskraft mot den framande fordi ho ikkje har opplevd tilstrekkeleg morskjærleik. Mor til Ellida er død. I følgje Hilde, døydde ho som gal (Ibsen, 2005b, s. 45), og Ellida har vakse opp utan kvinnelege omsorgspersonar. Dette kan vere medverkande til at det er vanskeleg for henne å knytte seg til Wangel.

[F]or women who have not experienced adequate mothering, intimate love and sexuality become decisive challenges, as their psychic structures are fragile. They do not have enough inner security and strenght to regulate the yielding sexual and aggressive impulses and the immense, conflicting feelings which men, as well as the possibility of pregnancy and motherhood arouse in them. (Hartmann, 2005, s. 32)

I folkeminne møter vi fleire morslause jenter som også blir lokka av farlege elskarar. Døme er den stakkars kona til Riddar Blåskjegg og bergtakne Margjit Hjukse. Kanskje er intimitet vanskelegare for den som ikkje har opplevd «good enough mothering»⁵³?

I masteroppgåva «'... kvi søve du så længje?': dødens opptreden i norske folkeviser : møtet mellom død og kjærlighet», skriv Kari Ousten at det generelt ser ut til at kvinner i litteraturen er meir utsette for dei naturmytiske maktene enn menn er.

Denne oppfattelsen kommer nok mye av at det er naturleg at kvinnene opplever flere «ømfintlige» perioder enn menn (med tanke på graviditet, fødsel og lignende), men kanskje også fordi kvinner oppfattes som mer emosjonelle og er mer sårbare for følelsesmessige og psykologiske påkjenninger enn menn. (Ousten, 2009, s. 23)

Døden som elskar i norsk vikingtru

I kulturen vår blir liv og død rekna som motsetningar, medan andre kulturar er meir opptekne av å sjå på forholdet mellom liv og død som symbiotisk. Ousten (2009) viser til George Bataille som meiner at mennesket slit med å godta tanken om at livet har ein slutt og at ein derfor strevar etter å gjere det kontinuerleg. Det verkar som om døden ikkje framsto som like trugande for vikingmenneske som for oss i dag. Død og gravferd var ikkje ein sluttstrek, men ein overgang til ein ny dimensjon av tilveret, med nye opplevingar. Gro Steinsland (1997) skriv at døden hadde kolossal betydning i vikingtida. Dette viser seg til dømes i religion, kultus, diktning, kunst og kongeideologi. Meininga med livet var å vere eit ledd i ættekjeda, og det er ein også etter døden (ibid., s. 98). I vikingtida knytte ein både eros og visdom til døden.

⁵³ “a term for the ordinary and devoted mother who provides an adequate and good enough environment for the growth of the infant's ego to be able to express its true self” (psychologydictionary.org)

«Døden har sin egen mening, den henter kraft fra livet, men gir også energi tilbake til livssyklusen» (ibid., s. 102). Det er gjort funn av svært gamle skulpturar og bileteleg kunst som viser at ein i lange tider har hatt ei førestilling om ein samanheng mellom eros og død i Norden. Dette viser seg mellom anna i kunst med fallosmotiv som er funne ved eller i graver. Den eldste gjenstanden Steinsland viser til er eit dansk gravurneløkk datert ca. 1000 år f.Kr. Her strekkjer mann og kvinne armene mot kvarandre. Mannen med tydeleg fallos og kvinna med eit tre bak seg. Dei er omringa av ein krans. Dette biletet kan symbolisere fruktbarheit og foreining. Eit anna døme er at det i Noreg er funne ca 40 steinar som er hogd til fallosar. Mange av desse er funne i samband med graver. Desse stammar frå 200-600 talet (ibid., s. 117).

Vi må konkludere med at både litterære og arkeologiske kilder vitner om at idéer om et bryllup i døden – om sammenhengen mellom eros og død – går langt tilbake i nordisk mentalitetshistorie. Kjærlighetsalliansen mellom mann og kvinne er det symbolet den førkristne kulturen har benyttet for å gi uttrykk for en erkjennelse av sammenhengen mellom liv og død. Døden har vært en vesentlig dimensjon ved eksistensen og et opplevelsespotensial i seg selv. (Steinsland, 1997, s. 122)

Døden som elsker i jungiansk perspektiv

Jung er oppteken av korleis alt har ein del av si eiga motsetning. Dette kan minne om den austlege tankegangen som blir karakterisert som meir syklisk og dynamisk enn den vestlege. Eit symbol på dette er yin-yang-teiknet, der det lyse, feminine og skapande komplimenterer det mørke, maskuline og destruktive. Kontrastane blir uttrykt gjennom ein svart og kvite drope, som saman utgjer sirkel og viser at motsetningane sin sameksistens saman utgjer grunnlaget for jorda sitt kretsløp og menneskelivet sin eksistens. Den framande er eit slikt uttrykk for tilveret sin dynamiske eigenart, der liv og død ikkje berre er kontrastar, men også avhengige av kvarandre. Havet både gir og tar liv. Slik er krefter til den framande på ei side erotiske, frigjerande og livgivande *samtidig* som dei er destruktive, fengslende og dødelege.

Omgrepet *animus* byggjer også på erkjenninga av at alt har del av sitt eige motstykke. I teoridelen presenterte eg Jungs tanke om at kvinner har ei umedviten «maskulin» side, som han reknar for å vere rasjonelle, ambisiøs og aggressiv. Kvinna kan projisere denne fortrengde, maskuline delen av seg over på ein mann. Slik blir han draumemannen, som representerer dei sidene som kvinna ikkje har fått gi uttrykk for. For mange kvinner i litteraturen viser kjærleiken seg som ei personifisert maskulin kraft, ofte i form av farlege elskarar.

Tiltrekkinga kan vere øydeleggjande, men den kan også føre til oppvakning. Animusomgrepet i mytekritikken kan slik kasta lys over det tvetydige og ambivalente ved dei farlege elskarane.

«[Animus] opptre som mannskikkelser som truer helten eller den drømmende; den angriper, besetter eller bergtar. De representerer noe som ego'et må bekjempe og overvinne, selv om de til tross for disse truende egenskapene – eller kanskje på grunn av dem – også virker erotisk tiltrekkende» (Nilsen, et al., 1994, s. 137)

Svært ofte viser litteraturen eksempel på at kvinna blir lokka vekk frå det verkelege livet og meiningsfulle relasjonar, for så å gi seg fullstendig over til ei romantisk lengting etter eit liv slik det «burde vere» (ibid., s. 135). Dette er tilfelle med Ellida. I femte akt ventar ho på at den framande skal hente henne. «Nu kommer han og byder mig – for sidste og eneste gang – at få leve livet om igen, – **få leve mit eget rigtige liv**, – det liv, som skræmmer og drager – og som jeg ikke kan gi' slip på. Ikke i frivillighed!» (Ibsen, 2005c, s. 120, mi utheving). Ellida er overttydd om at ho valde feil då ho gifta seg med Wangel og at den framande er den einaste rette for henne. Han blir slik eit bilete på eit uoppfyllt potensiale, ein forspilt sjanse som ho no får sjansen til å rette opp i. Ho innbillar seg fortvilt at eit liv med den framande gjer henne i stand til å leve ut seg sjølv i full kraft.

Den framande er i ferd med å lokke Ellida til ei tilsynelatande håplaus framtid og han gjer henne svært nervøs. Han er med på å forhindre eit godt samliv for ekteparet Wangel. Men Ellida sitt møte med animusen sin er ikkje einseitig negativ. Anima/animus-representasjonar kan gi ein innsyn i det ubevisste. Animus i positiv forstand er ein arketype som set kvinner i kontakt med det kreative og rasjonelle. Animus er« [f]ormidlar mellom ego'et og vårt indre liv, noe som inviterer og leder oss fram til en dypere erkjennelse av hva som rører seg i vårt underbevisste» (Nilsen, et al., 1994, s. 138).

Konfrontasjonen med den framande er svært viktig for Ellida si personlege utvikling. Dette er fordi han provoserer Ellida sine fortrenge kjensler slik at dei kan komme til overflata. Lengsla ho opplever etter han, vekkjer ho ut av den apatiske aksepten av det utilstrekkelege samlivet med Wangel. Ho innrømmer for seg sjølv og Wangel at ho har kjent seg kjøpt og uansvarleggjort. Endeleg klarer ho å gi uttrykk for kjenslene sine for mannen sin med eit rasjonelt språk.

Ho har ikkje fått bruke evnene sine; verken dei omsorgsfulle «feminine» kreftene eller dei ambisiøse «maskuline». No fordrar den framande henne til å endeleg ta eit eige val! Slik er

den framande er med på å lausrive Ellida frå akseptens klamme grep. Men ho blir ikkje med forføraren, slik jenter i folkeeventyr gjerne gjer. Han leier henne til oppvakninga så ho innser problema sine. Før ho glir fullstendig inn i «nattemørkret», får ho «det vidunderlige» av Wangel. Då mister animus kraft over henne, for ho blir tryggare på sin eigen, kvinnelege identitet.

Oppsummering

Eg har sett på korleis myta om Persefone og Hades og norrøne oppfatningar av døden som elskovsmøte kan kaste lys over *Fruen fra havet*. Hartmann viser interessante parallellar til den greske myta. Persefone og Ellida fryktar dødselskaren, men samtidig freistar han dei. Dei synest han er tiltrekkjande, nettopp fordi han er gruffull. Ho meiner dette djupast sett viser oss kvinners ambivalente forhold til døden. Ellida manglar sunn motstandskraft mot draginga mot dødselskaren fordi ho har vanskar med normal intimitet. Dette kan komme av at ho ikkje har ei trygg morsrolle å identifisere seg med, eller at ho fryktar å bli gravid igjen.

Det kan verke som at det er ein idéhistorisk samanheng mellom fallosstatuene i vikinggraver i landet vårt og myta om Persefone og Hades frå antikke Hellas. *Fruen fra havet* spelar på denne oppfattinga av døden som noko skremjande tiltrekkjande. Nokre kallar den erotisk lokkande døden for harlekinkomplekset. Den framande trer fram som ein harlekinforfører. Slik eg forstår Jung, kan animus vere eit uttrykk for det same. Den framande er såleis eit døme på ein negativ animus, som lokkar Ellida bort frå meningsfylte relasjonar. Samtidig får han henne til å vakne opp, noko som fører med seg utvikling. Med nyvunne respekt for den kvinnelege identiteten sin, blir ho fri frå harlekinkomplekset og har ikkje lengre bruk for den framande som sin animus.

Intertekstualitet til «Den lille havfrue»

I folkeminne frå norrøn og mellomaldersk tid, eksisterer det vondsinna og lunefulle havfruer, som har lite til felles med Ellida. Men i seinmellomalderen og overgangen til romantikken i Danmark, utvikla havfua seg til å bli eit meir vennleg og vakkert vesen. Mellom anna finst det jyske soger om havfrua som har hamna på land og lir vinteren gjennom (Alnæs, 2003, s. 306). Ellida sin personlegdom svarar meir til desse romantiske havfruene enn til det norrøne og mellomalderske skrekkvesenet. I H.C. Andersens kunsteventyr «Den lille havfrue» må den trufaste, sjølvopprofrande havfrua li og døy fordi mannen som skulle elske henne, ikkje er i stand til å sjå henne som den ho er.

I første akt av *Fruen fra havet* blir det introdusert eit samband mellom Ellida og ei havfrue. Altmoglegmannen Ballested, som ønskjer å framstå som kunstnar, fortel om eit måleri han er i ferd med å lage; «Havfruens ende». «Inde ved skæret her i forgrunden skal der ligge en halvdød havfrue... Hun har forvildet seg ind fra havet og kan ikke finde ud igjen. Og så ligger hun her og omkommer i brakvandet, forstår De (Ibsen, 2005c, s. 8). Han fortel vidare at det var «fruen her i huset», altså Ellida, som gav han idéen til dette måleriet. Relasjonen mellom den døyande havfrua på biletet og Ellida blir framheva når Wangel seier: «Nå, se der har vi havfruen!» (ibid., s. 25). Dette er første gongen Wangel møter Ellida i stykket, og ein slik presentasjon fortel oss at han er oppteken av kona sin havfruenatur.

Kjem Ellida til å døy på land, slik som H.C Andersens havfrue?

Handling i Den lille havfrue

Handlinga i *Den lille havfrue* kan forkortast slik: Andersens unge, vakre havfrue forelskar seg i ein jordisk prins, som ho reddar frå å drukne. Dessverre for henne, trur han redningskvinna var ei anna. Det sterkaste ønsket havfrua har, er å gifte seg med prinsen og få menneskeleg sjel. Havfruene lever nemleg i tre hundre år, for så å forsvinne heilt. Ho seier at «jeg ville give alle mine hundrede år, jeg har at leve i, for blot een dag at være menneske og siden få del i den himmelske verden» (H. C. Andersen & Brix, 1952, s. 76). Dette er umogleg, med mindre eit menneske elsker henne høgare enn alt og giftar seg med henne. Da ville sjela hans flyte over i hennar. For å bli kvitt fiskehalen, slik at ho kan sjarmere prinsen, oppsøker havfrua den

vonde havheksa. I bytte mot den vakre stemma til havfrua, gir heksa henne ein trylledrikk som forvandlar underkroppen hennar til menneskebein. Forvandlinga er svært smertefull, og kvart steg ho tar på dei nye beina stikk henne som skarpe sverd. Likevel er ho villig. Transformasjonen til menneskeskikkelsen er irreversibel og svært farleg. Dersom ho ikkje vinn hjartet til prinsen og giftar seg med han, vil ho døy og bli til ingenting. Prinsen giftar seg med kvinna han feilaktig trur at redda han frå drukningsdøden. Havfrua blir til skum og døyr. Likevel er det ein slags lykkeleg ende på tragedien, for nokre luftånder gir henne høve til å fortene evig sjel ved å gjere gode gjerningar.

To stemmelause kvinner

Både Ellida og den vesle havfrua har forlate heimen sin. Begge har mista evna til å uttrykkje seg, og begge lir dagleg av ein angst mannen ikkje kjenner til (Moi, 2006, s. 419). Lik Ellida, har den vesle havfrua gitt avkall på ein viktig del av sin eigen identitet for å bli ein del av det jordlege livet. For det første, måtte begge forlate havet som dei tilhøyrer. Draumen om prinsen kostar havfrua stemma hennar, som er vakrast i heile verda. Ho må forlate familien som elskar henne, og dei nye beina hennar er ei pine å gå på. Ikkje minst risikerer ho livet sitt og mister det i forsøket på å vinne prinsen sin kjærleik. Symbolsk sett kan vi seie at Ellida er ei havfrue som har forvilla seg på land; ho finn seg ikkje til rette i det kultiverte og tamme livet borte frå det opne havet. Dette blir understreka av Ballesteds plan om å måle havfrua som har forvilla seg på grunna og døyr der. Då Ellida gifta seg med Wangel, måtte ho forlate havet som ho hadde vakse opp med. Denne «handelsavtalen» kosta henne ungdommen og fridomen. Som den vesle havfrua, har Ellida vore stemmelaus gjennom all tida ho har vore på land. I kapittelet «intertekstualitet til 'Den lille havfrue'» skal vi sjå på korleis den framande vekkjer denne stemma til live att.

Eventyrets havfrue opplever at mannen som skulle elske henne, var svært fascinert av henne, men han veit ikkje kven ho eigentleg er, og han behandlar henne som eit yndig barn. «Dag for dag blev hun prinsen kærere, han holdt af hende, som man kan holde af et godt, kært barn, men at gøre hende til sin dronning faldt ham slet ikke ind». Ho er prinsen sitt «lille hittebarn» og «fikk lov at sove uden for hans dør på en fløjlsplude» (H. C. Andersen & Brix, 1952, s. 82). Tilsvarande er Ellida Wangel si havfrue (Ibsen, 2005c, s. 20) og «stakkers syke barn» (Ibsen, s. 49). Ho er også plassert på utsida av døra til mannen, ved at ho sit mesteparta av tida i

lysthuset Wangel har laga til henne. Mykje av tida er ho der aleine. Wangel er innom i blant, men jentene bruker i alle fall ikkje å vere der. «Jeg tror at alle parter finder sig bedst ved det på den måde. Vi kan jo tale over til hverandre – når vi en gang imellem synes, vi har noget at sige» (ibid., s. 23).

Ellida er altså plassert på utsida, bokstaveleg talt, men også i gjeremåla til familien. Ho høyrer liksom ikkje heime der.

Ellida hører til havfolket. Det er saken.... Har De ikke lagt mærke til at de mennesker der ude ved det åbne hav er ligesom et folk for sig selv? Det er næsten som om de leved havets eget liv. Der er bølgegang – og ebbe og flod også – både i deres tænkning og i deres fornemmelser. Og så lar de sig aldrig omplante. (ibid., s. 97)

Med andre ord, synest ikkje Wangel at Ellida har greid å tilpasse seg verken familielivet eller bylivet. Han kritiserer henne aldri, heller ikkje ovanfor andre. Han godtar at han ikkje kan forvente så mykje av henne, til dømes når det kjem til det å ta vare på jentene. Det verkar som han synest det ligg i naturen hennar ikkje å ta ansvar. Slik oppfattar jentene det også. Men hun er slet ikke skikket til alt det, som mor hadde sådant et godt greb på. Der er så mangt og meget, som denne her ikke ser. Eller som hun kanskje ikke vil se, – eller ikke bryr sig om. Jeg véd ikke, hvilken af delene det er (ibid., s. 69). Når Wangel omtalar Ellida som ein av havfolket, eller er havfrue, er det «et uttrykk for mannens ønske om å bortforklare og kamuflere hustruens utilstrekkelighet på en rørende måte», skriv Alnæs (2003, s. 303).

Wangel blir tiltrekt av Ellida på grunn av den mystiske tilknytninga ho har til havet. Akkurat som Andersens havfrue fascinerer prinsen, fascinerer Ellida Wangel. Sinnet hennar minnar han om havet, akkurat som den framande minner Ellida om havet. «Du er i slægt med havet ... Du både skræmmer og drager» (Ibsen, s. 111), seier han henne⁵⁴.

Kvinna er avhengig av mannen

Både havfrua og Ellida er avhengige er av ein mann for at draumen skal bli realisert. Akkurat som Nora i *Et dukkehjem* ventar dei på at «det vidunderlige» skal skje (Ibsen, 2005b, s. 126). For havfrua er dette den forpliktande kjærleiken frå mannen på land. Kanskje er det dette Ellida også vil ha, uttrykt gjennom anerkjenning som eit ansvarleg individ. Havfrua får ikkje

⁵⁴ Ane Hoel skriv at det er «ironikeren Ibsen som lar den veke og vegelsinnede Wangel kalle Ellida «havfrue», det erotiske personifisert, samtidig som han anklager henne for ikke å oppfylle sine ekteskapelige plikter» (Hoel, 2007, s. 173).

«det vidunderlige» og blir til skum. Likevel får ho likevel det ho *eigentleg* drøymde om, nemleg sjansen til å få evig himmelsk liv. Ellida får oppleve det «vidunderlige» når ho blir sett fri til å velje sjølv.

Mange kritikarar har påpeika Ellida sine fellestrekk med H.C. Andersens havfrue. For denne skapningen, som kjem frå det ville havet, var det den menneskelege mannen, prinsen, som representerte den farlege elskaren. Prinsen lever på land, ytterst kultivert. Han er dermed meir lik Wangel enn den framande. Kan dette fortelje oss at Ellida faktisk lengtar etter Wangel?

Både i *Fruen fra havet* og *Den lille havfrue* er kontrasten mellom hav og jord viktig. Havet er svært djupt, det er reint og fullt av løyndomar. På land er det byar, med lyd og lys, musikk og larm. Havet blir i begge tekstar framstilt som det naturlege habitatet, medan byen og landjorda er det kunstige og framande. Både Ellida og havfrua sin identitet er kløyvde mellom det naturlege og det kultiverte. For Ellida blir dette synleggjort gjennom plasseringa i lauvhytta. Hemmer påpeikar at

Løvhytta står som et diameralt motstykke til doktorvillaens veranda. Her – som på andre punkt i dramaet – får vi et klart hint om den konflikten mellom natur (hav) og kultur (småbyen), mellom *havfruens* og *fruens* liv, som er en grunnleggende motsetning i dramaet» (2003, s. 370).

For havfrua er denne tvetydige identiteten synleggjort gjennom utsjånaden, i og med at underkroppen tilhøyrrer eit havvesen, og overkroppen tilhøyrrer mennesket. Ellida og havfrua hører heime i/ved havet. Dei har hamna på land; havfrua utanfor rommet til prinsen og Ellida utanfor huset til mannen. Begge lever eit liv som ikkje vart som dei hadde håpa.

Omstridt slutt

Den vesle havfrua får på slutten valet mellom å leve vidare ved drepe prinsen eller døy sjølv. Ho vel prinsen sitt liv framfor sitt eige, og dermed døy ho. Ballesteds havfrue skal også døy. Kva med Ellida? Vil Wangel verkeleg klare å gi Ellida det ho treng i framtida, eller kjem ho til å visne fullstendig i ekteskapet? Slutten er omstridt. Noko så uibsensk som ein lykkeleg slutt! Kan den vere lykkeleg? For *havfrua* i Ellida er det den framande som er det naturlege valet. Ikkje fordi ho elsker han, men på grunn av eit mystisk samband. Når Wangel spør henne om ho elsker «denne fremmede mand», svarar ho; «Om jeg –? Å, hvad véd jeg det! Jeg ved bare at han er for mig den grufulde og at ... det er hos ham, jeg synes at jeg hører til»

(Ibsen, s. 113). Likevel vel ho den borgarleg aksepterte løysinga. Dette skriv Ane Hoel om valet Ellida får ta:

I *Fruen fra havet* fremstår den «syke fjorden» og den «råtne karussedammen» i haven som motsetninger til det friske, sunde havet Ellida drømmer om, og der hun fikk sitt første og antakelig eneste erotiske kick. Det er imidlertid karusserdammen som blir hennes såkaldte «frie valg». (2007, s. 173)

I den stillestående, rotnande hagedammen bur dei tamme fiskane som ikkje får vite kva som går føre seg i ope farvatn. Løysinga på slutten av stykket kan altså tolkast som ein resignasjon, på grunn av mangel på reelle utvegar. Hoel meiner at Ellida ikkje fekk eit reelt val. «Det Ellida velger, er å akseptere sin skjebne, som er å *bli* i Wangels avseksualiserte gammelmannsverden som «mor» for en tenåringsjente» (ibid., s. 175). Havrua til Ballested skal døy på grunna, saman med Ellida, akkurat slik H.C. Andersens havfrue gjorde. Dersom vi tenkjer oss at begge «havfruene» vel den løysinga som medfører døden for dei sjølve, kan begge sluttane tolkast som eit døme på kvinneleg sjølvopoffring.

Allusjonen til den romantiske forteljinga om havfrua si sjølvopoffring viser oss også kva for forventning Wangel har til kona si. Den vesle havfrue representerer romantisk og absolutt reinleik, kjærleik og truskap. Den moderne kvinna Ellida kan, lik Nora frå *Et dukkehjem*, ikkje gi mannen dette utan at han først anerkjenner henne som eit handlande subjekt. Som vi ser hjå Nora, krev Ellida at Wangel skal sjå på henne som eit likeverdige individ før ekteskapet kan bli eit sant samliv. Ein viktig skilnad mellom desse to ibsenkvinnene, er at Nora veit godt kva ho vil, medan Ellida ikkje fullt ut forstår denne lengsla etter den framande. Ho har blitt passiv gjennom å bli behandla som eit barn eller ein pasient. Det at omverda har sett på henne som eit mystisk havfrueliknande vesen, har hindra henne i å leve på land, og derfor lengtar ho til havs.

*Frå havfrue til husfrue*⁵⁵

Ballested påpeikar gong på gong at menneska «*kan a-kli-matisere sig*» (Ibsen, 2005c, s. 143), i motsetning til kva havfruer kan. Når Ellida opplever å få ta eit frivillege val, viser det seg at ho *kan* tilpasse seg livet i familien Wangel. Menneska kan tilpasse seg landlivet. «Ja, i frihed kan de det, herr Ballested», presiserer Ellida (ibid.). Når Wangel slepp Ellida, blir ho ikkje

⁵⁵ Denne formuleringa har eg frå Anne Østensen's mellomfagsoppgåve *Frå havfrue til husfrue : oppvakning og frigjering frå livet som havfrue gjennom erkjening, oppgjer og livsval* (Østensen, 2006).

lenger lokka inn i det ukjende, og ho seier at «forvandlingen måtte komme – da jeg fik vælge i frihet» (ibid., s. 140).

Ballested påpeikar gong på gong at menneska «*kan* a-kli-matisere sig» (ibid., s. 143), i motsetjing til kva havfruer kan. Når Ellida opplever å få ta eit frivilleg val, viser det seg at ho *kan* tilpasse seg livet i familien Wangel. Menneska kan tilpasse seg landlivet. «Ja, i frihed kan de det, herr Ballested», presiserer Ellida (ibid.). Når Wangel slepp Ellida, blir ho ikkje lengre lokka inn i det ukjende og ho seier at «forvandlingen måtte komme – da jeg fik vælge i frihet» (ibid., s. 140).

Wangel fant endeleg den rette kuren, men diagnosen er ikkje fullstendig korrekt. «Din længsel og higen efter havet, – din draging imod ham, – imod denne fremmed mand, – det har været udtrykket for et vågnende og voksende frihedskrav i dig. Andet ikke», slår legen fast (ibid., s. 140). Det er klart at fridom er essensielt for Ellida. Men: «Andet ikke»? «Å, jeg véd ikke, hva jeg skal sige til det», svarar Ellida. «For nu kommer jeg til dig i frihed, – frivillig – **og under ansvar**» (ibid., s. 141, mi utheving). Det verkar som at ho fekk eit nytt syn på kva fridom er. Fridomen den framande kunne gi, var blotta for ansvar og plikter. Fridomen ho no har fått, inneber moglegheiten til å kunne ta ansvar for eige liv. Det er ikkje den uansvarlege fridomen Ellida har savna, slik vi kanskje først trudde.

Ein viktig grunn til at ho har lengta ut, er at ho ikkje har kjent seg heime. Grunnen til dette er blant anna at ho ikkje har slept til som mor og tatt over rolla til den avdøde fru Wangel. Så tidleg som i første akt får lesarane/tilskodarane vite at Ellida kjenner seg som ein uinnvidd. Flagget er heist til topps i Wangels hage når Lyngstrand kjem på besøk, fordi dei minnst avdøde fru Wangel sin fødselsdag. Sjølv om Bolette åtvarar Hilde om å seie noko om dette, seier Hilde frimodig at dei flaggar for å feire mor, og Lyngstrand trur dei meiner Ellida. Lyngstrand gratulerer Ellida med dagen og refererer til Hilde som sa at «idag er det mors – fødselsdag» (ibid, s. 29). Ellida forstår situasjonen, og for å unngå å gjere dette pinleg, takkar ho og seier at det var meininga å halde dagen hemmeleg. «Det skulde ikke ha været for os uinviede» seier Arnholm, som kjenner familiehistoria betre enn Lyngstrand. «Nei, just så. Ikke for de **uinviede**», svarar Ellida (ibid., s. 30, mi utheving).

Det er nok ikkje eit stort problem for Ellida at familien flaggar for forgjengaren hennar, men verre er det at ho ikkje har blitt riktig innvia i familien. Som eg var inne på tidlegare, prøver

dei framleis å halde grunnen til flagginga skjult. I femte akt tar Ellida opp med Wangel at ho ikkje har fått overta nokon av oppgåvene i huset. Symbolsk har ho ikkje fått overta nøklane til husfrua, og som Liti Kjersti kan ho dermed ikkje snu nøklane om i låsen og ta styring over livet sitt.

ELLIDA.

Og så har jeg jo slet ingen ting at stå imod med! Her hjemme er der jo ingen verdens ting, som drager og binder meg. Jeg er jo rent rodløs i dit hus, Wangel. Børnene ejer jeg ikke. Ejer ikke deres sind, mener jeg. Har aldrig ejet det.— Når jeg rejser, — o m jeg rejser da,— enten med ham inat — eller ud til Skjoldviken imorgen, så har jeg ikke en nøgle at gi' fra mig, - ikke en besked at lægge efter mig, hverken om det ene eller om det andet. Så rent rodløs er jeg i dit hus. Så rent udenfor alt sammen har jeg været lige fra første stund af.

WANGEL.

Du har selv villet det således.

ELLIDA.

Nei, jeg har ikke det. Jeg har hverken villet det eller ikke villet det. Jeg har bare simpelt hen ladet alting bli' således, som jeg fandt det den dag, jeg kom. Det er dig — og ingen anden, - som har villet ha' det således (ibid., s. 119).

Etter at Bolette fortel Ellida at Hilde lenge har lengta etter eit «eneste kjærlegt ord» (ibid., s. 89) frå henne, blir Ellida for første gong i ekteskapet merksam på at ho kan vere viktig for andre. «Ah — ! Skulde *her* være gerning for mig! (*Hun slår hænderne sammen om hovedet og ser ubevægelig frem for sig, ligesom gennemkrydset af stridende tanker og stemninger*)» (ibid.). Ellida kjenner seg anerkjend og blir då frimodig nok til å ta på seg ansvaret som mor for jentene, «vore to børn», som ho for første gong kallar dei (ibid., s. 141).

Oppsummering

Andersens havfrue døyr fordi prinsen ikkje elsker henne høgst av alle. Når Wangel gir Ellida ansvar for å ta eit val, opplever Ellida dette som ei kjærleikshandling. Havfruer som blir elska av eit menneske, kan faktisk leve på grunna, i alle fall i Andersens eventyr og kanskje også i *Fruen fra havet*.

Grunnen til at Ellida endeleg kan finne seg til rette, kan vere at ho ikkje lengre blir sett på som havfrue, eller ein framand — ho har fått menneskestatus og får oppleve fellesskap med familien. Derfor takkar ho nei til den farlege elskaren, med nyvunne sjølvtilitt og sikkerheit: «(*vender sig imod ham, ser fast på ham og siger med magt i stemmen*): Aldrig går jeg med

Dem efter dette» (ibid., s. 139). Når skipsklokka kallar henne heim til havet for siste gong, har den ingen makt over henne, for ho har fått ein ny heim.

Ein farleg elskar i vår tid: Vampyren

Ein hypotese for denne oppgåva er at mytane har forkledd seg i uttrykksforma til nye medium, men at kjernen er den same. Oppdikta personar frå samtida vår blir framleis ofte «bergtekne» av ein framand. Sjølv om bergkongen kanskje ikkje lenger er ein kjenning i populærkulturen, er farleg begjær framleis eit høgst relevant tema. Det viser vampyrane oss. «Vampyren hemsöker vår kultur», skriv Anna Höglund i *Vampyrer. En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet* (2009, s. 9).

Eit av dei mest sentrale kjenneteikna på ein vampyr, er at dei liknar menneske og at dei livnærer seg ved å drikke blod, symbolet på livskrafta til levande vesen. Heller enn å overfalle, lokkar vampyren til seg offer med den sensuelle utstrålinga si. Ofte er det slik at ein vampyr ikkje kan gå inn i eit hus utan å bli invitert inn først. Når vampyren først har blitt invitert inn, kan den komme tilbake til huset ditt når den måtte ønskje. Blant lesarar og sjåarar vekkjer vampyren både avsky og begjær.

When it comes to the vampire, the immortality of this creature's existence is the shiny bauble that blinds us from the harsher realities of a revenant existence – killing, blood-drinking, sleeping in coffins, avoiding sunlight, watching those we love wither and die around us. Instead of these factors, we focus on defying aging and the promise of eternal, undying love. (Wilson, 2011, s. 15)

Poststrukturalistiske teoriar seier intertekstualitet ikkje berre gjeld referansar til tekstar som er skrivne tidlegare. For mellom anna Barthes, gjeld intertekstualitet dei sambanda lesaren ser mellom tekstar. Eg vil gjerne undersøkje likskapar og skilnadar mellom den framande i *Fruen fra havet* og vampyren, og eg vil finne ut korleis den farlege elskaren har utvikla seg.

Frå folketru til litteratur og film

Vampyren i film og litteratur har utgangspunkt i folketru. Frykt og fascinasjon for blodsugande vesen i ulike former har eksistert lenge, i ulike delar av verda. Jean Jacques Rousseau skreiv følgjande under siste halvdel av 1700-talet, i eit brev til erkebiskopen av Paris: «If there is in the world a well-attested account, it is that of the vampires. Nothing is

lacking: official reports, affidavits of well-known people, of surgeons, of priests, of imagostrates; the judicial proof is most complete⁵⁶» (Referert i Höglund, 2009, s. 31).

I følgje Rousseau fanst det altså fleire rasjonelle bevis på at vampyrar eksisterte, ei oppfatning han delte med fleire under andre halvdel av 1700-talet. Aldri har vampyren hatt ein så stor plass i medvitet til det vestlege mennesket som det hadde då, skriv Höglund. Både kyrkja og vitskapen var oppteken av vesenet. Også frå nordisk folketru kan vi finne døme på vampyrliknande vesen. Herifrå finst tru på vetter som syg blod og på det kvinnelege nattevesenet *mare*. Det eksisterte også ei førestilling om at draugar kunne ete menneskekjøtt og drikke menneskeblod. Vestens vampyrtru har dessutan sterke røter frå Aust-Europa, der også mange litterære vampyrar bur. Grev Dracula kjem frå Transylvania, det ukjende grenselande mellom vestleg sivilisasjon og fjerne Aust. Mange i samtida hevda at vampyren stamma nettopp frå Transylvania. Førestillinga om vampyrar i ei eller anna form, oppstod for svært lenge sidan. I India har ein funne freskar med vampyrmotiv datert til så tidlig som ca. 2000- 3000 f.Kr og kven veit kor lenge vesenet har eksistert i den munnlege forteljartradisjonen før det (ibid.). Den mytologiske vampyren er i dag i ferd med å døy ut, men den litterære vampyren «lever» i beste velgåande.

Den litterære vampyren slo igjennom på slutten av 1700-talet, men då var den slett ikkje slik vi kjenner han. «Den vampyrgestalt som var känd för samtiden, uppsvällda och maskstungna kadaver som hemsökte landsbygden, hade nämligen få likheter med den adliga och belevade kvinnotjusare som vår samtids litteratur- och filmpublik är bekant med» (ibid., s. 53). Den vampyren vi kjenner til, er ein moderne og romantisk karakter, som vart til på slutten av 1800-talet. Frå da av stod han fram som ein *farleg elskar*. Den prototypiske kjendisvampyren er adeleg, bur i slott, har svart kappe og forfører kvinner før han set hoggtennene i halsen deira. Dette biletet av vampyren er sterkt prega av framstillinga i Bram Stokers *Dracula* frå 1897. Höglund kallar denne boka for ein urtekst i vampyrforteljinga si historie, fordi framstillinga i *Dracula* har prega vampyrtradisjonen heilt fram til vår tid⁵⁷. Det vil kanskje overraske ein del elevar at Dracula er ein så gamal karakter.

⁵⁶ Dette sitatet finn vi også, på norsk, i *Evighetens kyss* (Meyer, 2007, s. 135). Bella finn sitatet på Google, i søken sin etter å finne ut kva Edward er.

⁵⁷ Det er herifrå vi har førestillingar som at vampyren kan forandre seg til ei flaggermus, at den søv i kiste, at den ikkje har spegelbilete og at den ikkje toler sollys. Vampyrjegaren Van Helsing bruker kors, vigslevatn og kvasse trepålar er våpen som brukast for å bekjempe vampyren

Vampyrforteljingar var svært populære mot slutten av 1800-talet. Karakteren samsvarar med dei nyromantiske strøymingane, der kjensler og fantasi blir viktigare enn fornuft. Höglund meiner at stort sett alle vampyrforteljingar frå denne tida var påverka av dette litterære klimaet

Vampyren var en karaktär som passade som handen i handsken i sekelskiftets nyromantiska strömningar där fornuftet fick vika undan för känslan och fantasin. Eftersom klimatet var en reaktion på realismens och naturalismens krav på naturvetenskaplig relevans och socialrealism sökte sekelskiftets författare efter alternativa världar att skildra. (ibid., s. 194)

Ibsen sin forfattarskap følgjer trenden elles i Europa. Det er vanleg å seie at Ibsen bevegde seg bort frå realismen med *Vilanden* i 1884, og at verka som følgde fokuserte meir på indre røynd. Denne delen av forfattarskapen er sterkt prega av symbolikk, og grensene mellom fantasi og røynddom er uklare. Det at Ibsen var oppteken av det psykologiske mot slutten av 1800-talet, var i tråd med litterære strøymingar i perioden og også med vitskapen. Omkring 1900 var Freud oppteken av det umedvitne, men han var ikkje aleine om det. *Dracula* er nok inspirert av denne fascinasjonen samtida hadde for det umedvitne. *Dracula* kan nemleg styre folk med tankane sine på lang avstand.

Dette henger naturlig sammen med tiden han ble til på, nemlig akkurat da psykologiseringen foregikk innenfor den moderne litteraturen. Hypnose og tankeoverføring var også områder som interesserte mange på samme tid....De kan også se ut til å være en del av personen selv eller en ren psykologisk konstruksjon. (Omdal, 2010, s. 13)

I *Dracula* blir altså ei kvinne fjernstyrt av ein mektig framand si tankekraft. Dette er ikkje heilt ulikt det Ellida opplever i *Fruen fra havet*. Den framande har ei sterk makt over Ellida sitt kjensleliv, sjølv når han ikkje er der. «Denne ubegribelige magt over sindet», uttrykkjer ho fortvila (Ibsen, 2005c, s. 57).

Vampyrar er mørke vesen og tradisjonelt har dei ikkje sjel, ikkje samvit og dermed heller ikkje evne til kjærleik – dette er viktige trekk ved *Dracula* og fleire av etterkomarane hans. Höglund kallar slike tradisjonelle blodsugarar for *monstervampyrar*. Men nærmare vår tid, skjedde det noko med vampyren. Den amerikanske forfattere Anne Rice framstilte ein svært så sjølvreflekterande vampyr med namn Louis, med eit ambivalent forhold til det å drepe. Romanen *Interview with the vampire* frå 1976, var med på å skape ein ny kategori av vampyrar, som Höglund kallar for *humanvampyrar*, ein meir nyansert vampyrtype «Humanvampyren står med det ena benet i människornas värld och det andra i vampyrens eller monstrets» (Höglund, 2009, s. 311). Fleire vampyrar med moralsk medvit har følgd etter

Rice sin sentrale vampyrkarakter. Den kjende tv-serien *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003)⁵⁸ handlar om tenåringsjenta Buffy Summers som jaktar på vampyrar og andre monster, med hjelp frå vennane sine og frå mentoren sin. Her er som oftast vampyren eit sjellaust monster som skal drepast, ved å få ein trestake køyrd inn i hjertet. Men vampyren Angel får sjel og blir kjærasten til Buffy ein periode. Mange nyare vampyrar har også tatt kontroll over dei mørke sidene sine og unngår den naturlege føda si – blod frå levande menneske. Utover på 2000-talet vart humanvampyren enormt populær, innan sjangeren *paranormal romantikk* og undersjangeren *vampyrromantikk* (ibid., s. 311). Den sentrale vampyren i slike forteljingar er som oftast ein mann, forfatta av ei kvinne, for unge kvinnelege lesarar. «Vampires have become, rather than the dangerpus warnings they once were, contemporary culture`s sexy drug of choice» (Wilson, 2011, s. 6).

Vampyrar, av ulike typar, er svært populære i underhaldningsindustrien og er dermed ein kjent referanse for mange elevar. Dei seinare åra har det blitt laga fleire påkosta tv-seriar om vampyrar med enorm suksess. Døme er *True Blood* (2008-)⁵⁹ og *The Vampire Diaries* (2009-)⁶⁰. Det har vore ei rekkje «vampyr suksessar» frå 1900 og 2000-talet og Höglund konstaterer at «vampyren fortsätter sitt segertåg över världen och dessutom på bredare front än någonsin tidigare» (Höglund, 2009, s. 11). Her skal eg sjå på ulike framstillingar av vampyren opp gjennom tida og leggje særleg vekt på første bok i *Twilight*-serien; *Evighetens kyss* (2005). Dette er ei kjærleikshistorie for ungdom, om unge Bella som forelskar seg i vampyren Edward.

Twilight

Twilight er ein fantasy romanserie, skriven av amerikanske Stephenie Meyer, utgitt mellom 2005 og 2008. Norske titlar på bøkene er *Evighetens kyss*, *Under en ny måne*, *Formørkelsen* og *Ved daggry*. Alle bøkene er filmatisert, noko som har vore ein kjempesuksess. Ungjenter dånar på kino og vaksne mødrer les om han i smug (Frederiksen, 2010). Vampyren Edward er framleis uimotståeleg for «offeret» sitt og svært forførerisk, men i motsetning til sin litterære far Dracula, har han menneskeleg samvit. Altså er han det Höglund kallar ein humanvampyr.

⁵⁸ Laga av Joss Whedon

⁵⁹ Laga av Alan Ball

⁶⁰ Laga av Kevin Williamson, Julie Plec

Moralen hans er sterk og det same er evna hans til kjærleik. Han forelskar seg djupt og inderleg i «offeret» sitt, Bella.

Vampyren Edward er ingen einstøing som søv aleine i ei kiste dagen lang. Han søv faktisk ikkje i det heile tatt, det gjer ingen vampyrar i *Twilight*. Ikkje et han vanleg mat heller. Edward og dei andre «vegetarvampyrane» jaktar på ville dyr og drikk dyreblod. *Twilight*-vampyrane tåler dagslys, men unngår sola, fordi den vil få dei til å glitre, slik at dei skil seg ut frå menneska. I motsetjing til Dracula, toler dei både kvitlauk og religiøse symbol som vigslevatn og kors. Det er faktisk eit stort kors i huset Edward deler med resten av «familien» Cullen. Alle Cullen-vampyrane er humanvampyrar som har lært å kontrollere blodtørsten sin. Dei er grasiøse og vakre, danna og høflege, er høgt utdanna og dei har god økonomi. Dei har dessutan særlege evner, som å kunne sjå inn i framtida, påverke andre sitt humør eller å lese andre sine tankar, slik Edward gjer. Vampyren «Carlisle», som opptre som far i familien, er ein svært samvitsfull og anerkjend lege.

Edward og «søskena» hans tar del i det prototypiske high school miljøet som så ofte blir vist i amerikansk populærkultur. Han tar jenta med på skuleball og han spelar baseball med andre vampyrar. Forteljingar om tenårings på high school som finn kjærleiken framstår som ein eigen sjanger i amerikansk *main stream*-litteratur/film for ungdom. Når så draumeprinsen i forteljinga er eit skrekkens vesen som har litterære røter tilbake til Dracula, blir resultatet ei leikande blanding av det gotiske og det kvardagslege. Slik mixing av ulike sjangrar er heilt typisk for populærkulturen i tida vår.

Det er Bella som har synsvinkelen i *Twilight*. Som 17-åring flyttar ho frå mor si i solfylte Phoenix, California, til far sin i den regntunge småbyen Forks, Washington, og begynner på ny skule der. Ho kjenner seg utanfor og det har ho alltid gjort. Første skuledag møter ho den mystiske Edward. Ingen i Forks er klar over den sanne naturen til Cullenvampyrane, sjølv om dei kan være at dei er spesielle. Folk flest er skeptiske til dei og held seg på avstand, men når Bella kjem som ny på skulen, blir ho med ein gong merksam på Cullen-ungdommane og spesielt Edward. Ho blir trollbunden. Det tar ikkje lang tid før Bella forstår at Edward ikkje er som andre gutar. Mellom anna registrerer ho følgjande eigenskapar: «Fart, styrke, skjønnhet, blek hud, øyne som forandret farge». Ho innser at han tilhøyrer ei gruppe vesen ho ikkje

trudde fanst i røynda. Ho forstår at dei er «bloddrikkere, fiender av varulven, kaldhudede og udødelige.» (Meyer, 2007, s. 136).

Utover i serien blir Bella også freista av varulven Jacob. Det er Edward som vinn kampen, og i nest siste bok giftar Edward og Bella seg, for så å få barn saman i den siste. Sidan eg har valt å avgrense farlege elskarar i populærkultur til å omfatte vampyrar, vil eg komme lite inn på varulven Jacob. Dessutan fokuserer eg av praktisk grunnar på første bok i serien, der Jacob framleis berre er ein ven.

Twilight er eit stort fenomen, og det finst mange som har forska på dette. Det gjer mellom anna feministisk orienterte Natalie Wilson i *Seduced by Twilight. The Allure and Contradictory Messages of the Popular Saga* (2011). Som tittelen inisierer, er ho oppteken av bøkene si tiltrekkjingskraft og dei motstridande bodskapa som er å finne i dei. Anna Höglunds omfattande avhandling om vampyrar generelt, har eg allereie introdusert. Mange har studert ei rekkje tema i *Twilight*: For eksempel er det ein del som i lys av postkoloniale teoriar ser på sosiale skilnadar i form av kontrasten mellom den kvite, privilegerte vampyren og den farga, usiviliserte varulven. Dette kjem ikkje eg inn på. Bøkene tar elles opp tema som tillit/svik, familie, ekteskap, vondskap, kroppsfokus, kjønnsroller med meir. Sidan analysa eg har gjort av *Twilight* er berre ein av fleire tekstar eg tar for meg, har eg måtta gjort eit lite utval og begrensa omfanget av dette. Eg har fokusert på sider ved teksten som eg har funne relevant med tanke på samanlikning av *Fruen fra havet*. Eg har sett på korleis *Evighetens kyss* framstiller den idealiserte kjærleiken og avhaldstematikk, deretter har eg samanlikna dette med *Fruen fra havet*.

Den idealiserte kjærleiken

Ikkje nok med at Bella set livet sitt på spel for å vere med Edward. Ho vil også *bli som* Edward, og ho prøver å overtale han til å gjere henne om til ein vampyr. Bella ønskjer å leve saman med Edward for evig og aldri bli gammal. Sjølv om Edward åtvarar Bella om vanskane kring det å vere vampyr, framstiller bøkene det som positivt å skulle bli vampyr. Bella er ikkje så oppteken av at ho som vampyr vil oppleve å sjå alle menneske ho er glad i, døy. Heller ikkje at ho vil måtte kjempe mot lysta mot å drepe og drikke blod. Det er heller ikkje så farleg at ho må unngå å bli sett i sollys, at ho ikkje lenger kan innta vanleg mat og drikke, eller at ho skal vere søvnlaus resten av livet. Gjennom fleire bøker tryglar ho den motvillige

Edward om å gjere henne om til vampyr. Ho drøymmer om evig ungdom, om å bli usårleg, og ikkje minst å få leve med han ho elsker i all æve.

«I nesten nitti år har jeg vandret blant mine egne og folket ditt... og hele tiden tenkt at jeg ikke manglet noe, uten å skjønne hva jeg lette etter. Og uten å finne noe, fordi du ikke var født ennå» (ibid., s. 296). Dette seier Edward til Bella. *Twilight*-serien er ein av mange vampyrtekstar som er oppteken av den store *Kjærleiken*. Altså den idealiserte romansen. Serien inneheld fleire referansar til romantiske, klassiske bøker om heftig og komplisert kjærleik i patriarkalske samfunn. Bella liker å lese, og favorittane er *Fornuft og følelser* (1811) og *Stolthet og fordom* (1813) av Jane Austen. *Wuthering Heights* (1847) av Emily Brontë, er også nemnd og blir hyppig sitert. I tillegg kan Bella *Romeo og Julie* (1597) utanåt. Dette stykket er ein typisk referanse i bøker og filmar med handling lagt til amerikansk high school, og karakterane kan seiast å vere den mest kjente utgåva av arketypen unge elskande. Romeo og Julie trossar reglane familien har og vel å vere saman sjølv om det inneber ein stor risiko, akkurat som i *Twilight*.

Medan monstervampyren er brutale og tabusprengjande, er den humane vampyren følsam og samvitsfull. Vampyren frå det seinare 1900-talet og frå 2000-talet, er ein «asketisk romantiker som törstar efter intimitet och den sanna, äkta kärleken», skriv Höglund (2009, s. 364) . Ho skriv at det ser ut til at humavampyren har blitt ein faneberar for «ekte kjærleik» i vår tid. *Twilight*-serien er eitt av mange døme på at vampyrseriar i samtida viser fram den idealiserte kjærleiken. «Det handlar inte i första hand om att framställa kärleken son den är, utan kärleken som den borde vara», skriv Höglund (2009, s. 365).

Edward vart fødd tidleg i førre hundreår, og han kan på mange måtar minne om mannen i ein viktoriansk roman. Han ter seg høvvisk overfor sin utkåra og er tydeleg den dominante i forholdet. Han beskyttar henne frå farar utanfrå, både frå menneske og vampyrar med skumle føremål. Han lar heller ikkje andre beundrarar sleppe til, og når Jacob kjem inn i biletet, blir det sterk rivalisering. Det er fleire menneskelege gutar som viser interesse for Bella, men også desse har Edward ein negativ haldning til, sjølv om han meiner det ville vere tryggare for Bella med ein «vanleg» kjæraste.

Edward ønskjer også å forsørgje Bella økonomisk. Bella kjenner seg mindreverdige i eit forhold med denne overnaturlig vakre guten, som har ugressa med krefter, sjarm og pengar.

Sidan han har gått på high school i mange, mange år og fått like mange år med livserfaring, er han svært kunnskapsrik. Bella forstår ikkje kva han kan sjå i henne, som «berre» er eit menneske, og skammar seg over å ikkje kunne gi noko tilbake til Edward. Det kan verke som at det at han er henne så overlegen på dei fleste felt, er noko av det som tiltrekk henne⁶¹. *Twilight* viser altså fram den idealiserte kjærleiken, og som del av dette, er mannen tydeleg dominant i forholdet. Han fortel henne kva ho skal gjere, gøymer seg på rommet hennar om natta utan at ho veit det og kommenterar ofte at ho er skjør og svak. Han elsker å beskytte henne, samtidig som han må kjempe mot lysta mot å overfalle henne. Wilson stiller seg kritisk til at Edward er framstilt som den perfekte kjærast:

What does it mean that a text grounded in Victorian ideas about gender and sexuality is so alluring to modern readers? What does it mean that so many *love* this tale of seduction that, as so many tales are, is riddled with domineering males, violence against women, and admonitions that female sexuality *must* be policed? (Wilson, 2011, s. 206)

Avhaldstematikk

Framstillingar av vampyrar sin hunger etter blod blir gjerne framstilt likt eit seksuelt begjær og blodsuginga som ei seksuell handling. Den tradisjonelle monstervampyren er heva over menneskelege reglar og normer, også når det gjeld seksualitet. «Vampyren framstills som en potent erövare som, till skilnad från människan, inte hyser några samvetsbetänkligheter då han styrd av sina okontrollerbara luster och begär bryter alla de sexualla tabun som den västerländske kulturen ställt opp» (Höglund, 2009, s. 329). Det har vore hevda at vampyrar tematiserer tabu som til dømes homofili og incest. I *En vampyrs bekjennelser* kan vi til dømes lese om kor grådig vampyrane drikk av barnekroppar og at blodet til både kvinners og menn kan gi nyting. Framleis tar vampyrkaraktane opp seksualtema, men fleire av dagens vampyrar viser ei anna haldning til seksualitet enn forgjengarane sine. Dei held seg avhaldande til blod og også til seksualitet.

Forholdet til Bella set sjølvkontrollen til Edward på prøve. Fordi han er så tiltrekt av henne, er det spesielt vanskeleg å halde løftet han har gitt seg om å ikkje drepe. Første skuletimen dei hadde saman, hadde han mest lyst til å lure henne med seg ut og drikke opp blodet hennar.

⁶¹ Bourdieu meiner det eksisterer eit maskulint dominansforhold mellom kjønna i samfunnet, der det kvinnelege kjønn kjenner både aksept og begjær for den maskuline dominans. Han meiner kvinner ønskjer seg ein mann som framstår som den dominante i forholdet, fordi dette er eit statussymbol. Dette er ikkje eit naturgitt forhold, i følge Bourdieu, men «produktet av et uopphørlig (og dermed historisk) reproduksjonsarbeid» (Bourdieu & Stene-Johansen, 2000, s. 45)

Lukta hennar pirrar han sterkare enn lukta til andre menneske. Dessutan interesserer ho han fordi han ikkje kan lese tankane hennar, slik han kan med andre menneske. «Han ser på deg... som du er noe spiselig», seier klassekameraten Mike til Bella, utan at han sjølv veit kor sant utsagnet hans er (Meyer, 2007, s. 217). Edward sjølv åtvarar Bella mot å bli betre kjent med han. Sjølv om han har valt å avstå frå menneskeblod, er Bella så freistande at det kan gå gale. «Det er feil. Det er ikke trygt. Jeg er farlig, Bella – vær så snill å forstå det» (ibid., s. 187). Han seier at ho har den same effekten på han som heroin har for ein tidlegare heroinavhengig. Begjæret til Edward, den djupe tørsten han har etter blodet til Bella, blir framstilt som noko spennande og tiltrekkjande. Dette påpeikar Wilson «What is surprising is the way his murderous desire is rendered as sexy rather than sick» (2011, s. 94).

Det er ikkje berre dei særeigne vampyrinstinkta Edward har lagt band på og det er meir enn *blodet* til Bella som freistar han. «Jeg er kanskje ikke menneskelig, men jeg er mann» (Meyer, 2007, s. 303). Ho freistar han også seksuelt, men også her har Edward sjølvkontroll. Han er over 100 år gammal og har ein seksualmoral mange i dag reknar for å vere gammaldags. Denne forma for intimitet er nemleg reservert til ekteskapet og paret klarer også å vente til dei giftar seg i nest siste bok. Avhald er altså sentralt i serien, både frå blod og frå sex før ekteskapet.

Vi ser også på Angel i serien om Buffy og på Stefan i *The Vampire Diaries*, at fysisk nærleik kan få dei til å miste sjølvkontrollen. Når det gjeld Angel, kan han miste sjela si og dermed den menneskelege moralen sin, dersom han har samleie med Buffy. Fysisk intimitet er risikabelt for alle humanvampyrar, fordi begjæret som oppstår vekker instinktet etter blod. Auga endrar seg til eit rovdyr, og hjå Stefan, veks hoggtennene ut. Dei ønskjer ikkje å drepe menneske og minst av alt den som dei elskar. Sjølv om vi ikkje kan relatere oss til dette bokstaveleg talt, ligg det eit allmennmenneskeleg tema i denne problematikken; kampen mellom det gode og det vonde i oss og konflikten mellom drifter og fornuft.

Kampen mellom rett og gale er eit eldgammalt dilemma. Det finst fleire referansar til Bibelen i *Twilight*-serien. Det eine er at Edward stadig uttrykkjer kampen mot intstinkta sine med uttrykket «Ånden er sterkere enn kjødet» (ibid., s. 292). Slik formulerer han at han har vunne over vampyrnaturens «kjødelege lyster», samtidig som uttrykket alluderer til mennesket sin åndelege kamp mot kjødet, slik Paulus gav uttrykk for. Paulus påpeika ofte konflikten mellom

kroppen sine lyster og det Anden ønskjer. For eksempel skriv han i Romarbrevet 8.5: «For de som er efter kjødet, attrår det som hører kjødet til, men de som er efter Ånden, attrår det som hører Ånden til». I evangeliet etter Markus 14.38, står det at Jesus seier følgjande til disiplane sine når dei skal våke over han i Getsemane: Våk og bed, forat I ikke skal komme i fristelse! Ånden er villig, men kjødet er skrøpelig»⁶².

Edward har høge ideal og har fått til å heve seg over kroppen sine lyster. Men Bella, som han elsker mest, er den som lettast kan føre han til fall. Motivet den kvinnelege freistarinna blir synleggjort på omslaget av den engelske utgåva av boka, der vi ser to hender som held fram eit eple. Prologen i første bok i serien, refererer vidare til det bibelske syndefallet, der Adam og Eva et av forboden frukt. Meyer har henta eit sitat frå Første Mosebok 2,17: «Men treet til kunnskap om godt og ondt, det må du ikke ete av; for på den dag du eter av det, skal du visselig dø». Bella er forboden frukt for Edward, og særers freistande. Ho må leggje band på seg for ikkje å freiste han til å overfalle henne. Fysisk nærkontakt må alltid gå føre seg på premissa hans, slik at han skal få bevare kontrollen. Wilson, som les frå eit feministisk perspektiv, er skeptisk til signalet *Twilight* her sender ut til unge lesarar. Ho skriv: «The mixed messages given to girls to be «good» yet hypersexual is embodied in Bella – the ultimate good girl who teeters constantly on the edge of «badness» (Wilson, 2011, s. 8). Bella er supertiltrekkjande for både varulven og vampyren, og trør ho feil i forholdet til dei, vil ho bli drepen. Det er altså jenta som må betale prisen for seksuell uforsiktighet.

Samanlikning av Fruen fra havet og Twilight

Bella blir ikkje fråstøytt av at Edward er ein livsfarleg vampyr, som kan rive henne i filler på eit sekund eller drikke opp blodet hennar. Tvert imot. «Det grufulde, – det er det, som skræmmer og drager ... Mest drager, – tror jeg», tilstår Ellida til Wangel i *Fruen fra havet* (Ibsen, 2005c, s. 111). Dette er tydelegvis tilfelle for Bella også.

Det var tre ting jeg visste helt sikkert. For det første at Edward var vampyr. For det andre at det var en side ved ham – uten at jeg visste hvor dominerende denne siden var – som tørstet etter mitt blod. Og for det tredje at jeg var ubetinget og ugjenkallelig forelsket i ham. (Meyer, 2007, s. 192)

⁶² Her har eg valt å sitere bibeloversetjinga på bokmål frå 1930, for at ordlyden skal stemme overeins med ordvalet i boka (Bibelselskap, 1930)

Lik Ellida og jentene i folkevisene sitt univers, opplever Bella at ho ikkje har fri vilje i situasjonen ho har komme opp i. Edward er tiltrekkjande for alle sansane ho har. Fornufta åtvarar kanskje, men det er kjenslene som styrer. Det er ei spesiell kraft i auga til Edward som trekkjer henne til seg. «De mørke, gylne øynene var gjennomborende ... 'Du blender meg'» (ibid., s. 206). Dei magiske auga har Edward til felles med den framande i *Fruen fra havet*. Fargen på auga til Edward skiftar farge etter hungeren hans, slik den auga til den framande skifta farge etter vêret på havet.

Som Ellida, veit Bella at ho går inn i eit forhold med ein mann som har ei farleg tilknytning til døden. Begge opplever at den farlege elskaren viser ein heilt spesiell interesse for dei som dei aldri har opplevd før. Då Ellida trefte den framande i Skjoldviken, snakka han med henne om havet på ein slik måte at ho kjende seg som del av havet si store makt. Bella tenker at «Nysgjerrigheten var sterkere enn fornuften når jeg lyttet til ham» (ibid., s. 266). Truleg hadde Ellida det også slik, sommaren ho trefte den framande. Slike opplevingar har ho nok aldri hatt med Wangel. Bella og Ellida trår etter noko *meir* enn det utilfredsstillande livet dei lever.

Både *Twilight* og *Fruen fra havet* har farlege elskarar som motiv. Men det er vesentlege skilnader mellom dei. Undersøkjinga av *Twilight* har vist at den farlege elskaren har forandra seg. Dei litterære vampyrjegarane som har fulgt i fotspora til Van Helsing i *Dracula* ville drepe vampyren, medan dagens tenåringsjenter vil gifte seg med han. Den populære tenåringsvampyren frå dei seinare åra gir uttrykk for ein annan arketype enn det vi finn i *Fruen fra havet* og dei naturmytiske visene Ibsens tekst kan vere inspirert av. *Twilight* tematiserer den idealiserte kjærleiken, slik H.C. Andersens «Den lille havfrue» også er eit eksempel på. *Fruen fra havet* og dei naturmytiske visene handlar heller om individet som lar seg lokke av driftene til å bryte samfunnsnormene for samliv. Persefone og Hades, dei naturmytiske folkevisene og *Fruen fra havet* handlar alle om uforklarleg dragning mot det uhyggjelege og forbodne, ei dragning som ikkje er basert på kjærleik. Når Wangel spør Ellida om ho elskar den framande mannen, svarar ho «[o]m jeg –? Å, hvad véd jeg det! Jeg véd bare, at han er for mig den grufulde og at – ... (river sig løs). – og at det er hos ham, jeg synes, at jeg hører til» (Ibsen, 2005c, s. 113).

Edward representerer den forpliktande kjærleiken og står ved valet om å vente med samleie til ekteskapet er inngått. Avhaldsmoral er ein grunnleggjande del av personlegdomen hans, i og med at han er ein vampyr som ikkje drikk menneskeblod. Han har sterk tru på løftet si kraft og verdi, og han representerer sjølvkontroll, romantikk, avhald og moral. Han er *kultivert*, både fordi han har temma instinkta sine og fordi han er høfleg, kunnskapsrik, høyrer på klassisk musikk og refererer til viktige tekstar i den vestlege kulturen. Den framande i *Fruen fra havet* viser til motsette ideal og står som motsetning til det kultiverte. Han er *natur*, ei utemd urkraft. Han freistar Ellida med det opne farvatn, ei ukjent framtid fullstendig fritatt frå alt ansvar og alle forventingar. Den framande har ingen moral. «Løftet binder ingen» (ibid., s. 136). Samfunnet sine normar for samliv bryr han seg ikkje om. Den framande er den rake motsetninga til borgarklassen sine tradisjonelle ideal, medan Edward på dei fleste vis oppfyller dei med glans.

Likevel er det ein interessant likskap mellom tekstane, nemleg at begge handlar om det kompliserte forholdet mellom det frie og ufrie. Den humane vampyren som har valt å avstå frå blod, må kjempe ein tøff kamp mot naturen sin. Vi får ikkje innblikk i tankane til framande i *Fruen fra havet*. Han forblir alltid nettopp framand. I eldre vampyrforteljingar, har mennesket hatt synsvinkelen. Altså har den framande elskaren gjerne vore stemmelaus. Når dei gjeld dei farlege elskarane frå vår tid, er situasjonen annleis. «Människan har inte längre monopol på själens bikt utan nu är det framörallt vampyren som lättar sitt hjärta og berättar sin historia. Vår samtids vampyrar ser det som självklart att de skall axla berättarrollen» (Höglund, 2009, s. 308).

Frå og med Anne Rice sin *Interview with a vampire* vart vampyren si stemme kjend. Humanvampyrane viser sterkt behov for å uttrykkje seg sjølv. Rice sin vampyr, Louis, lar seg intervjuje for å fortelje livshistoria si, vampyren Stefan i *The Vampire Diaries* uttrykkjer tankane sine i dagbok. Edward utleverer seg for Bella. Vampyrane prøver å formidle krafta i dei mørke driftene dei avstår frå, viser fram sterke og svake sider. Dei ønskjer å forstå seg sjølv og gjenspeglar det moderne mennesket i søken etter eigen identitet. Vampyren må avstå frå blod for at han skal kunne godta seg sjølv og for å få ta del i eit menneskeleg fellesskap. I og med at han har blitt meir menneskeleg, er det også lettare å kjenne seg att i han. Den humane vampyrens problematikk kan menneske relatere seg til: Outsidaren som ønskjer å vere del av fellesskapet og individet sin kamp mot dei mørke sidene sine. Som i *Fruen fra*

havet, er eit sentralt tema at ein må ta kontroll over eige liv. I staden for å bli definert av andre eller bli styrt av noko vi ikkje kan kontrollere, må vi sjølv ta eigne val. «We choose our own path. Our values and our actions, they define who we are», seier vampyren Stefan Salvatore i *The Vampire Diaries*⁶³ (Williamson, 2009).

Det paradoksale er at ved å legge band på seg sjølv, oppnår vampyren fridom. Slik ein heroinavhengig blir fri ved å nekte seg sjølv heroin, blir vampyren fri ved å nekte seg sjølv blod. Dette gjer det mogleg å godta seg sjølv og å bli godtatt av menneska. Altså er ikkje ansvar og fridom berre kontrastar, dei er også innvevd i kvarandre.

Höglund meiner at forteljingane om vampyren alltid handlar om korleis det er å vere menneske.

Vampyren är ett monster som tillåter både identifikation och distans. Det är ett monster som är tillräckligt likt oss människor för att vi skall känna igen oss själva, samtidigt som det är så pass olikt oss att vi kan konstatera att det också är något som vi inte är. Vampyren är därför en tacksam gestalt för människan att använda när hon skall berätta om sig själv och sin omvärld. (Höglund, 2009, s. 11)

Dersom Höglund har rett i at vampyren kan fortelje oss om oss sjølve og omverda vår, så kan vi driste oss til å invitere han inn i klasserommet. Men då kan det hende at nokon av lesarane blir bitne...

Oppsummering

Den litterære vampyren har vore populær sidan slutten av 1800-talet og har vekt både fascinasjon og avsky. I populærkultur frå dei seinare åra, har svært mange interessert seg for den humane vampyren som forelskar seg i eit menneske. I dette kapittelet har eg søkt å finne ut kva som har skjedd med den farlege elskaren i vår tid, i form av vampyren, og eg har sett på korleis den kan kaste lys over *Fruen fra havet*.

Evighetens kyss handlar om draumen om ekte, grensesprengande kjærleik. For å oppnå dette, må ein setje grenser for seg sjølv. Vampyren Edward må ta eit eksistensielt val om ikkje å drepe, dersom han skal oppnå draumen sin. Bella må vere forsiktig så ho ikkje freistar han til fall. Det kunne vore interessant å studere det feministiske perspektivet i teksten vidare, men

⁶³ «Haunted» (2009)

eg har særleg fokusert på den idealiserte kjærleiken og avhaldstematikken. Som i *Fruen fra havet* gir ansvar fridom. Det å ta eit val etter fri vilje gir moglegheit til fellesskap.

Dette kapitlet har vist likskapar og forskjellar mellom *Fruen fra havet* og ein tekst som er skriven mange år seinare. Sjølv om eg fann liknande tema i desse to tekstane, var dei farlege elskarane svært ulike. Dette er også eit interessant funn. Edward minner meir om helten i ein victoriansk roman enn dei naturmytiske bergekongane som den framande slektar på. Den framande representerer ansvarslaus fridom, og innbyr til eit sanseleg samliv. Edward derimot, representerer ansvar etter fritt val og innbyr til trufast kjærleik og familieliv. Den humane vampyren gir dessutan den farlege elskaren ein stemme, og innbyr til identifikasjon om innleving.

Del 3: Didaktisk refleksjon

For dei fleste norsklærarar er nok Ibsen framleis ein viktig del av ein litterær kanon, sjølv om læreplanen ikkje gir uttrykk for det. Men det er nok mindre opplagt å bruke *Fruen fra havet* eller å fokusere på motivet «farlege elskarar». Og det er ikkje sikkert at det er vanleg å leggje vekt på Ibsen sin bruk av folklore. Eg har ei subjektiv oppleving av at eventyr og mytar har svært varierende status i undervisning på vidaregåande. Eiga erfaring frå grunnskule og vidaregåande gir meg ei aning om at lærebøker og lærarar gjerne fokuserer på den realistiske Ibsen og presenterer elevane for *Et dukkehjem*. Ibsens mytiske intertekstualitet blir gjerne nemnd i samband med *Peer Gynt*, men erfaringa mi er at skulen sjeldan legg vekt på folkeminnereferansane til Ibsen. Det er i alle fall *ikkje* sjølvstakt at ein underviser om *Twilight*, ein vampyrserie for ungdom med litterære kvalitetar mange lærarar i beste fall vil vurdere som tvilsame. Eg meiner likevel at *Twilight* og liknande verk kan vere ein mogleg innfallsvinkel. I det følgjande vil eg legitimere innfallsvinkelen min didaktisk.

Læraren som fagperson – forankring i Kunnskapsløftet

Med Kunnskapsløftet fekk læraren stor fridom når det gjeld kva for forfattarar og tekstar ein vil fokusere på. Kompetansemåla kan bli realisert på ulikt vis, mellom anna ut frå læraren sine individuelle tolkingar og kunnskapar⁶⁴. I rapporten *Kunnskapsløftet, tung bør å bære* (Møller, Prøitz, & Aasen), står det følgjande: «Utformingen av læreplanene gir stor grad av tillit til profesjonsutøverne, men forutsetter også høy kompetanse». Læreplanen for Kunnskapsløftet er krevjande, mellom anna fordi den opnar for uendelege mange løysingar på korleis ein skal tolke dei ulike kompetansemåla. For eksempel nemner planen ingen tekstar eller forfattarar. Dermed er den tradisjonelle kanontenkinga borte, usynleg eller implisitt. Då blir det desto viktigare at læraren har kompetansen til å kunne vurdere kva som er sentrale forfattarar og tekstar for ulike kompetansemål.

⁶⁴ Til samanlikning vart det i rammeplanen frå 1994 (R 94) presisert kva for litterære periodar ein skulle operere med og kva for forfattarar som bør vere med her. For eksempel skal ein behandle litteratur frå ca. 1870-ca. 1890 slik: «Eit utval litteratur der eit drama av Henrik Ibsen bør vere med. Tekstar frå minst fire andre sentrale forfattarskapar bør og vere med, og blant dei bør Amalie Skram vere representert. Også ein tekst av August Strindberg bør vere med i utvalet. Alle elevar bør ha lese ein roman frå realismen/naturalismen» (Kyrkje-utdannings- og forskingsdepartementet, 1993)

Ibsen bør vere ein sjølvsgd del av Vg3- kompetansemålet «analysere, tolke og sammenligne et utvalg sentrale norske og noen internasjonale tekster fra ulike litterære tradisjoner fra romantikken til i dag, og sette dem inn i en kulturhistorisk sammenheng» (Kunnskapsdepartementet, 2013). Kva «sentrale tekstar» betyr, er ope for diskusjon, men eg vil rekne alle tekstane eg har analysert frå romantikken til i dag, som sentrale. Målet seier tekstane skal setjast inn i ein kulturhistorisk samanheng. I teoridelkapittelet «Folketradisjon i kunstdiktning», viser eg at det typisk for litteratur frå slutten av 1800-talet å bruke eventyr og mytar for å vise til mennesket sitt indre. For at elevane skal få forståing for *Fruen fra havet* og annan litteratur med naturmytiske innslag, til dømes av Hans E. Kinck, Jonas Lie, Arne Garborg med fleire, er det fornuftig å fokusere på dei kunstlitterære tekstane sitt samband med folketradisjonen.

Her vil eg presisere korleis stykket også kan knyttast til «den modernistiske tradisjonen»⁶⁵ og «det moderne prosjektet»⁶⁶. Dette er omgrep planen av 2010 opererte med. Desse er no tatt ut. Grunnen til dette, kan vere at mange elevar gjerne blandar omgrep som det moderne prosjekt og modernisme. Dessutan kan det vere at kompetansemåla som omhandla modernisme og det moderne prosjekt vart for dominerande. No går desse inn under det nye kompetansemålet eg viser til ovanfor. Det moderne prosjektet handlar mellom anna om kampen for fridom og framsteg ved hjelp av fornufta. Kvinnenes frigjering er ein viktig del av dette. *Fruen fra havet* har eit feministisk perspektiv, der kvinnene er som handelsvarer i det borgarlege kjærleikslause fornuftsekteskapet. Slik sett er stykket del av den realistiske tradisjonen, eller «det moderne prosjekt» som lærepanen frå 2010 ville kalle det. Kvinna er gjort til det feministen Simone de Beauvoir (1908-1986) seinare kallar «det annet kjønn» i boka med same tittel frå 1949. Bouvoir seier denne fordelinga av roller mellom kvinner og menn er unaturleg og at det er *kulturen* som skaper dette misforholdet mellom kjønna. Tankane hennar kan hjelpe til med å setje ord på det realistiske laget i *Fruen fra havet* og utløyse diskusjon kring kjønnsstemaet, som er sentralt i realistisk litteratur⁶⁷.

⁶⁵ «gjøre rede for den modernistiske tradisjonen i norsk og internasjonal litteratur fra siste halvdel av 1800-tallet til i dag» (Kunnskapsdepartementet, 2010)

⁶⁶ «drøfte det moderne prosjektet slik det uttrykkes i tekster av sentrale forfattere fra opplysningstiden via realismen til i dag» (ibid.)

⁶⁷ Ein del studieførebuande retningar har Religion og Etikk på Vg3. Der seier eit kompetansemål at ein skal kunne «drøfte syn på kjønn og kjønnsroller hos noen filosofer» (Kunnskapsdepartementet, 2006). Her er det moglegheiter for fruktbart tverrfagleg samarbeid!

Det moderne prosjekt løftar fram individet sin rett og viser at individet ofte kjem i konflikt med samfunnet sine normer. Når ein stiller spørsmål til tidlegare, tradisjonelle sanningar, kan ein ikkje alltid bli einig om svaret. Det moderne handlar dermed også om tvil og ambivalens. Samtidig som stykket har eit realistisk lag, kan det like gjerne lesast modernistisk. Det har eit subjektivt fokus, og symbolbruken er omfattande. Ibsen stiller mange spørsmål, men gir ikkje tydelege svar. Det er typisk Ibsen at stykka er fleirtydige, og at dei kan tolkast i vidt forskjellige retningar. Dette er fordi han tek opp eksistensielle problemstillingar som det ikkje går an å gi ferdige løysingar på. Forståinga av kva fridom eigentleg inneber, er ikkje til å slå fast ein gong for alle. *Fruen fra havet* har fleire lag, og ein treng ikkje å presse det inn i nokon bås, ved å seie at det er enten realistisk eller modernistisk. Toril Moi (2006) meiner at den tradisjonelle motsetninga mellom desse strøymingane hindrar oss i å forstå Ibsen sin modernisme, der det ikkje er noka motsetning mellom fornuft og kjensler, refleksjon og illusjon.

Tilnærminga mi til dei farlege elskarane, kan knyttast til fleire kompetansemål. Episke mellomalderballader om farlege elskarar og forboden kjærleik, kan vere del av Vg 2-målet å «lese et utvalg sentrale norske og noen europeiske tekster fra middelalderen til og med romantikken, sette dem inn i en kulturhistorisk sammenheng og kommentere form og innhold» (Kunnskapsdepartementet, 2013). Mellomalderdiktinga som vart samla inn under nasjonalromantikken, var ein viktig del av nasjonsbyggjinga. Den munnlege folketradisjonen vart av den grunn bevart i skriftleg form. Balladane Landstad skreiv ned, kan derfor vere del av kompetansemålet «beskrive hvordan ulike forestillinger om det norske kommer til uttrykk i sentrale tekster fra slutten av 1700-tallet til 1870-årene og i et utvalg samtidstekster» (ibid.).

I tillegg til at folkediktinga er ein viktig del av førestillinga om det norske, gir ho oss samtidig del i ein internasjonal tradisjon. Vi reknar gjerne eventyr og folkeviser for å vere særnorske, eit genuint uttrykk for den norske folkesjela og naturen i landet. Men ein kan like gjerne sjå på folkedikting som ein del av ein internasjonal samanheng. Solberg skriv at «Asbjørnsen og Moes eventyr byggjer på og er del av ein brei europeisk, særleg vesteuropeisk, eventyrtradisjon, med røter attende til norrøn og antikk litteratur og kultur» (Solberg, 2007, s. 9). Det same gjeld folkeviser. Folkedikting høyrer heime i ein større samanheng, noko som

kan vere interessant å påpeike i ei tid prega av globalisering og kulturmøte. I den generelle delen av læreplanen, står det:

Norskfaget befinner seg i spenningsfeltet mellom det historiske og det samtidige, det nasjonale og det globale. Å se norsk språk, kultur og litteratur i et historisk og internasjonalt perspektiv kan gi elevene større forståelse for det samfunnet de er en del av. Norsk kulturarv byr på et forråd av tekster som kan få ny og uventet betydning når perspektivene utvides. (Kunnskapsdepartementet, 2013)

Eit døme på litteratur som beveger seg mellom det nasjonale og det internasjonale, er saga om *Tristan og Isolde*, ein tekst som finst i fleire variantar i Europa. Den gamalnorske utgåva heiter *Tristams saga ok Ísþandar* og vart nedskriven i 1226 av broder Robert under påbod av kong Håkon Håkonsson. Det har vore vanleg å seie at den norske utgåva er ei *oversetjing* av ein fransk original, men i følgje Per Thomas Andersen (2001) er det heller snakk om ein adaptasjon, eller ein variant, enn ei oversetjing. Andersen skriv at *Tristams saga ok Ísþandar* er Noregs første roman, men at norske universitet og høgskular sjeldsynt formidlar dette (s. 64). Den norrøne versjonen står fram som eit eige verk, med viktig og sentral betydning i eit europeisk perspektiv. Andersen avviser teorien om ein ur-Tristan og skriv at det heller er snakk om ein «Tristan-litteratur» om ei «Tristan-legende» med ulike særpreg. Tristan-litteratur har hatt stor påverknad på komande litteratur. Til dømes kan ein sjå store likskapar i sluttscena i riddervisa «Bendik og Árolilja». Den høviske litteraturen, og då særleg Tristan-litteraturen, brakte med eit heilt nytt syn på kjærleiken; den lidenskapelege kjærleiken, «som ei grunnleggjande og ukontrollerbar kraft i menneskelivet» (ibid., s. 65). Mykje av diktinga som fulgte, skildrar ei kraft som er sterkare enn tvangen moralen, samunnet og slekta legg på det einskilde individet. Andersen skriv at kjærleikskrafta viser eit «opprør mot det statiske menneskebiletet og den lukkede livsorden som middelalderens føydalsamfunn bygde på. Den er en tidlig og sterk individualistisk impuls midt i en kollektivistisk tid» (ibid.). Dei naturmytiske elskarane, som bergekongen og havmannen med fleire, har ein liknande funksjon. Dei handlar også om ei grunnleggjande og ukontrollerbar kraft i menneskelivet, men her er ikkje begjæret fundert i kjærleik, som vi ser hjå elskarane Tristan og Isolde. Det er heller snakk om eit sanseleg samliv enn opphøgd kjærleik, som eg var inne på i delkapittelet «Samanlikning av *Fruen fra havet* og *Twilight*».

Både *Fruen fra havet*, mytar, eventyr og anna folkedikting, samt vampyrforteljingane tek opp aktuelle eksistensielle spørsmål. Dei tek opp tema som kjærleik og begjær, ansvar og fridom, kjønn, helt og antihelt. Gamle og nye tekstar, i ulike sjangrar, kan på sitt beste fortelje oss

noko om det å vere menneske. Gammalt og nytt kan kaste lys over kvarandre og vere med på å skape gjensidig interesse. Det tidsspennet som er i tekstane eg har valt ut i modellen min, vil kunne gi elevane forståing for dei store linjene i litteraturen⁶⁸. Motivet farlege elskarar har vore aktuelt i ulike tekstar frå ulike tider og det kan vere interessant å sjå kva for samanhengar ein kan finne mellom dei.

I løpet av det siste året på vidaregåande skule, skal elevane «gjennomføre en selvvalgt og utforskende fordypningsoppgave med språklig, litterært eller annet norskfaglig emne, og velge kommunikasjonsverktøy ut fra faglige behov» (Kunnskapsdepartementet, 2013). Sidan tekstar med mytiske referansar er svært populære for tida, er det viktig for meg som lærar å undersøkje korleis ein kan arbeide med dette. I løpet av tida eg har arbeidd med denne oppgåva, har eg fått eit inntrykk av at litteraturforskning og litteraturdidaktikk i aukande grad har fått interesse for at mytane kler seg i nye drakter. Nyleg kom følgjande kompetansemål inn i læreplanen for Vg2: «sammenligne fortellemåter og verdier i et utvalg samtidstekster med fortellemåter og verdier i myter og folkedikting» (ibid.). Dette kompetansemålet kom som bestilt undervegs i skriveprosessen min og er i høgste grad ei formell legitimering av den innfallsvinkelen eg har valt for analysen. Eg har riktig nok først og fremst samanlikna ein *klassisk tekst* med myter, folkedikting og samtidstekstar, men eg har vist fleire moment der ein kan samanlikne nettopp myter og folkedikting med samtidstekstar. Også om vi ser vekk i frå læreplanen, er det gode grunnar til å samanlikne mytar og folkedikting med samtidstekstar, som vi skal sjå på her.

Mytiske innslag i populærkulturen

Det har blitt sagt at det postmoderne samfunnet har tapt dei store forteljningane, til dømes trua på religion, på ideologiar eller på vitenskapen. «Lyotard (1984) rejects the idea of grand narratives or stories that can give us certain knowledge or the direction, meaning and moral path of human «developement» (Barker, 2008, s. 21). Dette skaper eit behov for å fantasere kring evig ungdom og evig liv, slik *Twilight* innbyr til. «Det är knappast förvånande att vampyren blivit en ikon i konsumtionskulturens tidsalder!» (Höglund, 2009, s. 377).

⁶⁸ I «Formål for norskfaget», sa førre utgåve av læreplanen følgjande om dette:

Etter hvert vil de unge få orientere seg i og tolke skjønnlitteratur og sakprosa fra fortid og samtid og fordype seg i selvvalgte emner. Slik får de mulighet til å utvikle perspektiv på teksthistoriens lange linjer, brudd og konflikter (Kunnskapsdepartementet, 2010)

Fantasytekstar har ei viktig rolle i mange ungdommar si førestillingsevne, og dette kan vi utnytte.

Anne Marie Rekdal seier følgjande om Ibsen i norskfaget:

[I] stedet for å stille spørsmålet om Ibsen skal bli i skolen, bør vi heller stille spørsmålet om hvilken Ibsen skolen skal presentere. Vi må ta konsekvensene av at vi ikke lenger lever i industrisamfunnet, men i det postindustrielle mediesamfunnet. Det betyr nye eksistensielle problemar og nye utfordringar for den enkelte. Ibsens drama må derfor løftes ut av en 100-årig fortolkningstradisjon og aktualiseres ut fra vår tids selvforståelse og vår tids forståelse av kultur og samfunn. (Rekdal)

Rekdal meiner vi bør reflektere over kva for aspekt ved Ibsens forfattarskap vi skal leggje vekt på, og at det er viktig å ta for seg noko som er relevant i dag. I denne oppgåva har eg valt å presentere det mytiske laget i Ibsens stykke. Dette meiner eg er ein av mange moglege måtar å aktualisere dramaet hans på. Dei overnaturlege innslaga kan vise oss samanhengar mellom menneskelege kjensler på tvers av tid. Det å nytte ein mytisk innfallsvinkel, kan ein kanskje gjere Ibsen tilgjengeleg og relevant, ved at ein kan knyte Ibsen til ein tekstradisjon elevane kjenner att. Mange elevar som elles ikkje les, fattar interesse for fantasy. Fantasy har ofte med element frå eventyr og mytar, mellom anna når det gjeld persongalleri, motiv, form og stiltone.

For nokre få år tilbake var filmene frå *The Chronicles of Narnia* (gitt ut mellom 2005 og 2010) svært populære⁶⁹. Desse har eit tydeleg samband med mytar. Narniauniverset er rikt på bibelallusjonar og fullspekka av vesen frå gresk, tyrkisk og romersk mytologi, i tillegg til at dei hentar inspirasjon frå tradisjonelle eventyr. Det å hente førestillingar frå mytologi og eventyr er typisk for fantasysjangeren, noko også bøkene og filmene *Harry Potter*, *Ringenes Herre* og *Hobbiten* er opplagte døme på. Tilsvarende univers finn vi også i dataspelkulturen. Motivet farlege elskarar i populærkultur hentar også inspirasjon frå mytiske vesen, som vampyren. Bram Stokers *Dracula* spelar på folkelege mytar. Denne romanen er så sentral i mange menneske si førestilling, at den har fått ein mytisk posisjon, som igjen har inspirert dei mange vampyrforteljingane som har komme i etterkant. *Twilight* og andre vampyrforteljingar spelar fritt på oppfatningane vi har frå Stokers karakter. Elevar har god kjennskap til mytiske

⁶⁹ Filmene er basert på C.S Lewis (1898-1963) sin klassiske barnebokserien *The Chronicles of Narnia* (1949-1954). Bøkene er mykje lest, også takka vere ulike filmatiserte adaptasjonar opp gjennom tida. Min generasjon hugsar godt BBC sin tv-serie som gjekk på NRK, men dagens ungdom kjenner nok Narnia best gjennom Hollywood-versjonane frå Walden Media som kom mellom 2005 og 2010.

karakterar. Eit argument for å vise til Ibsens mytiske intertekstualitet er altså at det kan vekkje *gjenkjenning* hjå elevane.

Her har eg nemnt eit ørlite utval av «ny» populærkultur (når det gjeld populærkultur, har ein det travelt dersom ein skal rekke å kalle noko for nytt) som meskar seg i intertekstualitet til eventyr og mytar. Verdt å nemne er også Disneys teiknefilmklassikarar, som gjer at mange kjenner til eit rikt tal eventyr, mellom anna *Den lille havfruen*, også kjent som Ariel⁷⁰. Læreplanen opnar for at ein skal bruke eit mangfald av tekstar og ikkje berre dei som høyrer til den tradisjonelle kanonen. Eg meiner ein kan utfordre elevane ved at dei både møter klassikarane og tekstar frå kulturen dei kjenner frå fritida si. Det er eit føremål med faget at elevane skal oppleve leselyst, og då kan det vere fint om ein kan referere til bøker og multimedia som er populære blant ungdom. Mange som elles ikkje likar bøker, har fått auga opp for dei fantasirike bøkene som har vore så populære hittil i det 21. hundreåret. Det gjeld å gjere elevane til *aktive* brukarar av populærkultur, og med det meiner eg at skulen må komme elevane i møte når dei les populærkulturelle tekstar og rettleie dei slik at dei kan stille kritiske spørsmål til desse tekstane.

Populærkultur har gjerne vore skulda for å vere lett fordøyeleg og konform. Fagfeltet *kulturstudier* (Cultural Studies)⁷¹ ønskjer å ta populærkulturen på alvor og arbeider mot elitistiske definisjonar som rangerer kultur som høg eller låg. Kulturstudiers perspektiv på populærkultur, inneber at han ikkje berre passar for passivt forbruk, men at han kan by oss ei medskapande rolle. «[M]eaning is produced in the interplay between text and reader. Consequently, the moment of consumption is also a moment of meaningful production» (Barker, 2008, s. 11).

Northrop Frye meiner at alle tekstar er like verdig akademisk merksemd (Frye, 1957, s. 186). Eg har vore innom «Den idealiserte kjærleiken» og «Avhaldstematikk» i *Twilight*. Den konservative haldninga til seksualitet som vi finn hjå fleire av populærkulturens vampyrar, skil seg ut frå mange andre stemmer i media, der seksualmoralen i stor grad er prega av ein

⁷⁰ Disneys havfrue Ariel kan nok også vere inspirert av ein anna enn H.C Andersens eventyr, nemleg Shakespeare's *Stormen*, frå 1611.

⁷¹ Kulturstudier er eit relativt nytt fagfelt som kan definerast som "[A]n interdisciplinary or post-disciplinary field of enquiry that explores the production and inculcation of maps of meaning. A discursive formation, or regulated way of speaking, concerned with issues of power in the signifying practices of human formation" (Barker, 2008, s. 476)

forbrukermentalitet. «[Jeg] kjenner andre menneskers tanker. Jeg vet at kjærlighet og begjær ikke alltid går hånd i hånd», seier Edward (Meyer, 2007, s. 302). For han og Bella, så høyrer kjærleik og begjær saman, i motsetning til det ein ser i seriar som til dømes *Frustrerte fru* (2004-2012) og *Sex og singelliv* (1998–2004) og det store antalet av andre filmar og seriar, der sex ofte fungerer nærmast som ein leik eller eit spel. Kanskje har dagens unge blitt så overstimulert av seksualisert musikk, tv og reklame at dei blir tiltrekt av avhaldet dei møter i *Twilight*? Dessutan verkar det kanskje trygt og tiltrekkjande med tanken på den trufaste, forpliktande og evige kjærleiken i ei tid der mange deltar i flyktige kjærleiksrelasjonar, der media fokuserer på sjølvdyrking og mange opplever trøblete par- og familieforhold? Wilson skriv at «[Edward's] capacity to love with every ounce of his being functions as a comforting salve in our era of ubiquitous infidelity, divorce, dysfunctional relationships, and domestic violence» (Wilson, 2011, s. 35).

For mange elevar er skulekulturen framand og blir kanskje opplevd som irrelevant. Slett ikkje alle heimar verdset lesing av skjønnlitteratur, i alle fall ikkje bøker frå den klassiske kanon. Skulen har eit ideal om å vere demokratisk og behandle alle likt, men sanninga er at skulen er med på å reprodusere dei sosiale skilnadane. «Taste and cultural judgement mark out class boundaries, cultural competencies and cultural capital» (Sitert i Barker, 2008, s. 49). I eit klasserom sit elevar med ulik kulturell kapital. Dette er i stor grad med på å prege møta deira med tekst. Kanskje kan bruk av populærkultur og folkedikting inkludere fleire i skulen sitt litteraturarbeid? Historisk sett er jo folkedikting nettopp «populærkultur», eller folket sin kultur. Og omvendt kan ein sjå på populærkulturen som vår tids folkedikting.

Å kjenne eventyrskatten vår og ha analysemateriale til å forstå han med, vil kunne hjelpe oss til å tolke og forstå moderne filmar og forteljingar... Populærlitteratur og filmar er av fleire sedde på som vår tids folkedikting når det gjeld utbreiing, popularitet, oppbygging og til dels også bruk. (Bjerkem, Andersen, & Martinsen, 2004, s. 83)

Del 4: Avslutning

Som eg prøver å illustrere i forordet, har forholdet mitt til dei farlege elskarane vore full av oppdagingar. For det første har eg forstått betre kvifor Ellida lar seg tiltrekkje av den framande og kvifor ho til slutt seier nei til han. For det andre har eg lært korleis intertekstualitet til mytar, folkeminne, eventyr og populærkultur kan vere med på å kaste lys over dette spenningsfylte forholdet. For det tredje har eg sett på kva som har skjedd med den farlege elskaren i dagens populærkultur, og eg har funne interessante svar. For det fjerde har eg funne fleire argument for at ein intertekstuell analyse av den farlege elskaren kan vere relevant i norskfaget.

Spørsmål ein var altså: Kvifor lar Ellida seg tiltrekkje av den framande og kvifor seier ho til slutt nei til han? Det er forhold i livet til Ellida som gjer henne mottakeleg for lokkinga til den framande. Lest frå eit realistisk perspektiv, kjenner ho seg kjøpt og betalt av Wangel, og ho seier at ho ikkje gifta seg med han frivillig. Denne feministiske kjøp/salg-problematikken blir understreka gjennom samtalene «kunstnarane» i stykket har med Wangels døtrer. Wangel er meir som ein far eller lege for Ellida enn ein livspartnar, og ho føler seg heller ikkje som ei mor for jentene. Han viser heller inga forståing for at Ellida kanskje har traumar etter tapet av barnet. Eg har prøvd å vise at det døde barnet minner Ellida om at ho har svikta på fleire hald. Ho opplever å ha svikta som truloveden til den framande, som kona til Wangel og som mor til barnet. Seg sjølv, hadde ho også svikta. Smerta er blitt projisert til synet av den uhyggjelege brystperla som stirar dødt på henne.

Ved høgdepunktet i siste akt står valet mellom to menn, der ingen av dei kan tilby henne eit fullverdigg samliv. På den eine sida står «havmannen», som tilbyr ei ukjent framtid til havs, og i motsett ende står Wangel, som representerer det trygge og aksepterte, men ikkje noko meir. Når Ellida får ta valet på eiga hand og kan velje den uforpliktande fridomen, ser ho på dette som ei tillitserklæring. Derfor vel ho heller å bli i ekteskapet, og det ser ut som ho for første gong går inn i rolla som mor. Kvinners krav om å bli tatt på alvor, er vi vitne til i fleire av samtidsstykkene til Ibsen. Selma i *De unges forbund* frå 1869, forløparen til Noras, viser i det følgjande utdraget eit sterkt uttrykk for ønsket om å bli behandla som ein likeverdigg vaksen:

Aldid skulde jeg tage; aldri fik jeg give. Jeg har været den fattige iblant jer. Aldri kom I og kræved noget offer af mig; intet har jeg været god nok til at bære... Hvorledes har jeg ikke tørstet efter en

dråbe at eders sorger! Men bad jeg, så havde I ikke andet end en fin spøg av vise mig bort med. I klædte mig på som en dukke; I legte med mig, som man leger med et barn. O, jeg havde dog en jubel til at bære det tunge; jeg hadde alvor og længsel mot alt det, som stormer og løfter og højner. (Ibsen, 2005a, s. 98)

Slik eg tolkar Ellida, har ho dei same lengslane som Selma og Nora. Nora seier at dersom ho skal kunne elske ektemannen Torvald, må samlivet mellom dei to først «kunde bli'e et ægteskab» (Ibsen, 2005b, s. 126). Ho vil som kjent heller ikkje bli behandla som ei dokke og derfor forlet ho dokkehuset sitt, for å oppdra seg sjølv til å bli eit sjølvstendig menneske. Nora og Ellida har begge to autonomi som krav for eit riktig ekteskap. Ellida seier til Wangel «Jeg ser, at det liv, vi to lever med hinanden, – det er i grunden ikke noget ægteskab» (Ibsen, 2005c, s. 107). Wangel seier seg einig i dette, sidan dei ikkje har eit seksuelt samliv. Det er ikkje mangelen på seksuell nærleik Ellida siktar til, men emosjonell nærleik som inneber forståing av at ho er ein eigen person og ikkje berre ei stakkars, vakker havfrue. Som Selma i *De unges forbund* og Nora i *Et dukkehjem*, saknar Ellida å få ta større ansvar i sitt eige liv.

Etter ei positiv tolking, får Ellida moglegheiten til å skape seg eit nytt liv og gjere det beste ut av den familien ho er kone og mor i, etter eige val. Dersom ein ikkje tek eigne val, vil ein oppleve fortvilning. Det meiner i alle fall eksistensfilosofen Søren Kierkegaard. Å vere eit menneske er, handlar nettopp om å velje kven ein vil vere, gong på gong (Tollefsen, Syse, Nicolaisen, & Egeland, 1998, s. 139). «I frihed og – og under ansvar! Under ansvar også? – Der er – forvandling i dette her!», seier Ellida (ibid., s. 139).

Spørsmål to var: Korleis kan intertekstualitet til mytar, folkeminne og eventyr og populærkultur vere med på å kaste lys over det spenningsfylte forholdet mellom Ellida og den framande? Genette hevdar at alle tekstar kan lesast som autonome tekstar, men ein vil ikkje få fullstendig utbytte dersom ein ikkje kjenner til tekstane teksten refererer til. Studien av mytisk intertekstualitet i *Fruen fra havet* har så visst gitt meg større utbytte av teksten. Det at så mange litterære kvinner har late seg tiltrekkje av det grufulle, må fortelje oss at motivet farlege elskarar rører ved noko sentralt i psyken til mennesket.

Fleire naturmytiske ballader og segner og undereventyr framstiller menneske som faktisk *ynskjer* å bli tekne i berg, som *vil* følgje med nøkken eller havfrua, i allefall med ein del av seg sjølv. Vi kan såleis lese slike tekstar som forteljingar om psykologisk kløyvde personlegdomar.... Med hjelp av symbolsk diktstoff i form av naturmakter har ein makta å fortelje om lagnaden deira. Ein gløgg psykolog som Ibsen såg dette og utnytta symbolikken bla. a i *Rosmersholm* og *Fruen fra havet*. (Solberg, 1999, s. 59)

Eg har vist at *Fruen fra havet* har parallellar til bergtakingsmotivet, der unge jenter vemodig, men villig, blir bergekongen si dronning. Tilsvarande blir Agnete kona til havmannen. Forteljingane om jentene som blir lokka i berg eller til havs er uttrykk for den samme idéen, men har fått drakt etter miljøet visene har blitt til i. Desse visene viser oss ein mektig forfører som gjer stas på den utkåra. Prisen dei må betale for å bli havdronning eller bergedronning er høg. Liti Kjersti og Margit Hjukse blir i berget resten av livet sitt. Dersom Ellida følgjer den framande, ville ho ha fått den same lagnaden som desse. I staden for bryt ho med havmannen, slik Agnete gjer. Ellida opplever det som at ho er meint for den framande, som om han er lagnaden hennar. Lagnadstrua har ein sental plass i mellomalderballadane. Makta dei naturmytiske elskarane i visene har, er med på å fylle den framande med den sama makta og gjer han til ein kraftfull forfører. Ein del naturmytiske vesen er også hemnfulle og kan kaste trolldom over den som trossar dei. Kjennskap til desse, opnar for at Ellida også blir utsett for ein hemngjerrig elskar, som ikkje lar henne få kvile og ikkje lar henne få behalde barnet. I alle fall kan det hende at ho opplever det slik.

Ein viktig grunn til at den framande har slik ei makt over Ellida, er at ho er «midt på brua», eit motiv i mange folkeviser. Ho er i ein utsett situasjon, mellom anna fordi ho er i ein mellomfase der ho tilhøyrer Wangel formelt, men ikkje kjenslemessig. Ho er del av eit trekantdrama der ingen av partane kan tilby henne eit fullverdig samliv. Når ho opplever anerkjenning gjennom det avgjerande valet, blir ho endeleg initiert i familien, og den framande misser makta.

H.C. Andersens havfrue dør fordi prinsen på land ikkje elskar henne. Om Ellida kjem til å visne hen i ekteskapet, lik havfrua på land, er ope for tolking. Eg vel å tolke slutten som ein tilfredsstillande utgong for Ellida. Den stormande første forelskinga ho opplevde på Bratthammeren, kan ho uansett aldri få tilbake. Den kan verken den framande eller Wangel tilby henne. Den framande dukkar opp som ein skotte, vidt forskjellig frå den Friman ho lovde seg bort til sommaren i Skjoldviken. Minnet av den berusande opplevinga ho hadde med han, har vakse seg sterkare gjennom åra. Og på grunn av fortregnde kjensler av svik mot mennene i livet hennar, barnet og seg sjølv, har minnet også utvikla seg til å bli uhyggjeleg og skremmande. Dette er i tråd med teorien Freud har om at det uhyggjelege er noko kjend, som vi har prøvd å fortregne. Den framande sin tilbakekomst tvang Ellida til endeleg å opne seg

opp for ektemannen, og eg meiner Wangel gjer eit godt forsøk på å forstå henne. Havfruer som blir elska av mannen på land, overlever.

Det er ein rik tradisjon for farlege elskarar i mytar, folkeviser og eventyr, og den går langt tilbake. Den eldste teksten eg har tatt for meg, er myta om Persefone og Hades. I følgje Ellen Hartmann fortel denne om temaet døden som elskar. Hartmann meiner Ellida, lik Persefone i den greske myta, berre er eit halvt offer. Ho viser til psykoanalytiske førstelingar om kvinner sitt spesielle, ambivalente forhold til døden som noko skremmande og tiltrekkjande. Psykologane Greeberger og McClelland kallar dette for harlekinkomplekset, oppkalt etter harlekinmyta. Myten om døden som elskar er svært gamal og førestillinga har vore levande i vår del av Europa også. Steinsland (1997) fortel om at samanhengen mellom død og eros går langt tilbake i nordisk mentalitetshistorie. Dette kan ein mellom anna sjå av funn av monument med erotiske motiv plassert i eller ved vikinggraver.

Intertekstualitet til myter, eventyr og folketradisjon gir rom for tolking utover det realistiske. Det blir aldri bevist at noko overnaturlig har skjedd, men referansane til eventyr, myter og folkeminne skapar ein tvil som held denne moglegheiten open. Det same gjer dei tekstinterne analogiane til idéane «kunstnarane» Lyngstrand og Arnholm har til verka dei vil lage. Ibsen var sjølv oppteken av å ta vare på denne *tvilen*, som Freud hevdar er nøkkelen til uhyggjeleg dikting. «Ingen skal vite *hvem* han er eller hvad han egentlig heder. Denne uvissheit er netop det hovedsagelige i den af mig for anledningen valgte metode» (Ibsen, et al., 1949, s. 201).

Poststrukturalistiske teoriar om intertekstualitet opnar for at vi også kan undersøkje parallellar til tekstar som kjem seinare enn fokusteksten. Det er lesaren som knyter saman dei mange trådane i ein tekst, eller i veven, som Barthes seier. Eg har også prøvd å finne ut korleis farlege elskarar i populærkulturen kan kaste lys over Ibsens tekst. Ellida i *Fruen fra havet* og Bella frå *Twilight* er gripne av det Ibsen kallar «det viljeløse» (Ibsen, et al., 1934, s. 22). Dei opplever at ein framand får ei «ubegribelige magt over sindet», som Ellida uttrykkjer (Ibsen, 2005c, s. 57). Den framande og Edward får ei sterk, erotisk makt over jentene, like sterk som i visene om jentene som blir lokka i berg eller til havs av overnaturlige vesen. «Jeg var ikke sikker på om jeg hadde noe valg, egentlig.... For når jeg tenkte på ham, på stemmen hans, de hypnotiske øynene, den magnetiske kraften i personligheten, ønsket jeg bare å være sammen med ham nå i dette øyeblikk» (Meyer, 2007, s. 140).

Spørsmål tre var: Kva har skjedd med den farlege elskaren i dagens populærkultur? Det har vore interessant å oppdage den farlege elskaren si framtoning gjennom vampyren i dag. Dette er ein farleg elskar, lokkande og dødeleg. Tradisjonelt har vampyrane signalisert tabubrytande seksualitet og sjølvopptatt nyting. No er han ein romantisk superhelt. Før var vampyren frykta, no tapetserer han veggane til unge jenter. Humanvampyrane kastar også lys over mennesket sitt behov for å ta kontroll over sitt eige liv. Dei vel å kjempe mot hungeren etter blod, slik at dei får ta del i eit menneskeleg felleskap der dei får oppleve kjærleik. Det er ein farleg elskar med samvit og evne til kjærleik. Den har fått stemme og innbyr oss til identifikasjon. *Twilight* skriv seg inn i ein lang tradisjon med tekstar som handlar om unge elskande par som kjempar for å få kvarandre. Lagnaden kan vere tragisk, men kjæleiken si kraft er uansett sterkast, slik vi mellom anna ser det i *Tristan og Isolde* og i folkevisa «Bendik og Årolilja». Dette er til stor forskjell frå den framande, bergekongen, havmannen, Hades og dei andre farlege elskarane. Desse lokkar til eit sanseleg samliv, enten i form av erotikk, rikdom eller fridom. Begjæret i desse tekstane byggjer altså ikkje på kjærleik, slik det er for Bella.

Det fjerde og siste spørsmålet eg skulle undersøkje, var: Kva for relevans har motivet den farlege elskaren for arbeid med litteraturen i norskfaget? Eg viste til fleire relevante kunnskapsmål i læreplanen for norskfaget (2013). I staden for å gjenta desse, viser eg heller til ein del av forklaringa av hovudområdet «språk, litteratur og kultur», som oppsummerer tanken min: «[E]levane [skal] bli kjent med tradisjoner i norsk teksthistorie i et sammenlignende perspektiv mellom nåtid og fortid og i lys av impulser utenfra».

Kanskje elevar vil like å utforske forholdet mellom Ellida og den framande, og drøfte korleis intertekstualitet kan kaste lys over dette forholdet? I skulesamanheng er det nok ikkje fornuftig å studere like mange trådar i tekstveven som eg har gjort i avhandlinga, men eg er overbevist om at ein del elevar vil kunne ha utbytte av å ta for seg nokre av dei. Eg trur motivet farlege elskarar kan fengje. Det er eit universelt og varig motiv, og det har vore spesielt aktuelt dei seinare åra. Vampyrromansen *Twilight* har vore eit stort fenomen innan populærkulturen. Då denne avhandlinga vart påbegynt, var *Twilight* eit svært populært. Sidan alle filmane no har blitt vist på kino, vil eg tru at aktualiteten er dalande. Det gjer ingenting for analysen min, som eg ser på som eit eksempel på ein framgangsmåte, som er å studere relasjonen ein klassisk tekst har til mytar, eventyr, folkeminne og populærkultur. Eg ser for

meg at *Twilight* er ein av mange tekstar som kan bidra til å skape forståing og interesse for ein klassisk tekst, i dette høvet *Fruen fra havet*. Og omvendt. Det gjeld å gripe fatt i tekstar som er av aktuell interesse, for å minske gapet mellom «skulekulturen» og «fritidskulturen». La intertekstualitet bli ein brubyggjar mellom det som er kjend og ukjend for eleven!

Skal vi kanskje tørre å sjå på motivet *farlege elskarar* i litteraturundervisninga? Ein kvar lærar må, i samarbeid med elevane, sjølv finne ut kva for tilnærming ein skal velje for å oppnå måla for faget. Eg har prøvd å vise at ein slik studie kan leie eleven til fleire mål i Kunnskapsløftet sin læreplan. Det viktigste målet er at ein intertekstuel studie av farlege elskarar kan utfordre og vekke eleven sitt litterære begjær. Eg skal gjerne ta med nokre farlege elskarar til klasserommet, slik at eg og elevane kan bli betre kjend med dei. «Det grufulle, – det er *det* som skremmer og drager»⁷²!

⁷² (Ibsen, 2005c, s. 111).

Litteraturliste

- Aasland, A. H. (2002). *Det poetiske, das Unheimliche og det tragiske: en studie av tvetydigheten i Henrik Ibsens Hedda Gabler*. Oslo: A.H. Aasland.
- Allen, G. (2011). *Intertextuality*. London: Routledge.
- Alnæs, N. S. (2003). *Varulv om natten : folketro og folkediktning hos Ibsen*. [Oslo]: Gyldendal.
- Andersen, H. C. & Brix, H. (1952). *Eventyr og historier*. [København]: Gyldendal.
- Andersen, P. T. (2001). *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforl.
- Bachtin, M. & Slaattelid, R. (1998). *Spørsmålet om talegenrane*. Bergen: Ariadne forl.
- Barker, C. (2008). *Cultural studies : theory and practice*. Los Angeles: Sage.
- Barthes, R. (2010). *Death of the author* Lokalisert, på <http://www.deathoftheauthor.com/>
- Beyer, E. (1978). *Henrik Ibsen*. [Oslo]: Cappelen.
- Bibelselskap, N. (1930). *Bibelen: eller Den Hellige skrift : det Gamle og det Nye testaments kanoniske bøker*: Norske bibelselskaps forlag.
- Bjerkem, J. E., Andersen, L. K. & Martinsen, V. (2004). *Forteljingas pedagogikk : folkediktning før og no*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Brandes, E. (2009). *Fruen fra havet anmeldt av Edvard Brandes i Politiken i København 30. november 1888 (Nr. 335 A): Ibsens nye Skuespil*. Lokalisert 10.10 2012, på <http://ibsen.nb.no/id/11182134.0>
- Dokumentasjonsprosjektet. (1997). *Agnete og havmannen*. Lokalisert, på http://www.dokpro.uio.no/ballader/tekster_html/a/a047_010.html
- Frederiksen, P. A. (2010). *Kvinden, Klasse & Kærlighed*.
- Freud, S. (1998). *Det uhyggelige*. København: Forlaget politisk revy.
- Frost, T. (2003). *Greske myter og mysterier*. [Oslo]: De norske bokklubbene.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of criticism : four essays*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests : literature in the second degree*. Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press.
- Grepstad, O. (1997). *Det litterære skattkammer: sakprosaens teori og retorikk*. Oslo: Samlaget.

- Hansen, H. L. (2005). *Litterær erfaring og dialogisme*. København: Museum Tusculanum.
- Hansen, J. D. I. (2006). *Anmeldelse av Fruen fra havet ved J. D. Irgens Hansen i Dagbladet i Kristiania 30. november 1888 (Nr. 392, 20. Aarg.): Fruen fra Havet*. Lokalisert 10.10 2012, på <http://ibsen.nb.no/id/106193.0>
- Hartmann, E. (2003). Fruen fra havet sett i et mytologisk og psykologisk perspektiv. *Impuls*, 57(2), 32-39.
- Hartmann, E. (2005). Demonic aspects in "The lady from the sea" (s. S. 29-36). Roma: Carocci editore.
- Helland, F. & Wærp, L. P. (2005). *Å lese drama : innføring i teori og analyse*. Oslo: Universitetsforl.
- Hemmer, B. (2003). *Ibsen : kunstnerens vei*. Bergen: Vigmostad Bjørke.
- Hoel, A. (2007). Hersketeknikken i Henrik Ibsens samtidsstykker (Vol. [Nr] XXXVIII, s. s. 165-177). [Oslo]: Transit.
- Hoel, A. (2010). *Hvorfor Ibsen?: veier til forfatterskapet*. [Oslo]: Kolofon.
- Höglund, A. (2009). *Vampyrer : en kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet* (Vol. nr. 193/2009). Växjö: Växjö University.
- Ibsen, H. (2005a). De unges forbund *Henrik Ibsens skrifter, Digital utgåve*. Universitetet i Oslo, ibsen.net.
- Ibsen, H. (2005b). Et dukkehjem *Henrik Ibsens skrifter, Digital utgåve*. Universitetet i Oslo, ibsen.net.
- Ibsen, H. (2005c). Fruen fra havet *Henrik Ibsens skrifter, Digital utgåve*. Universitetet i Oslo, ibsen.net.
- Ibsen, H. (2005d). Kejser og Galilæer I: Cæsars frafald. Skuespil i fem akter *Henrik Ibsens skrifter, Digital utgåve*. Universitetet i Oslo, ibsen.net.
- Ibsen, H. (2005e). Peer Gynt *Henrik Ibsens skrifter, Digital utgåve*. Universitetet i Oslo, ibsen.net.
- Ibsen, H. (2013). *Om Kjempevisen og dens Betydning for Kunstpoesien*. Lokalisert 01.05.2013 2013, på http://www.ibsen.uio.no/SAK_P18570510Kjaempe.xhtml?tema=artikler.
- Ibsen, H., Bull, F., Koht, H. & Seip, D. A. (1934). *Samlede verker* (Vol. Ellefte bind, *Fruen fra havet og Hedda Gabler*). Oslo: Gyldendal.

- Ibsen, H., Bull, F., Koht, H. & Seip, D. A. (1949). *Samlede verker* (Vol. Attende bind, *Brev 1884-1904*). Oslo: Gyldendal.
- Iser, W. (1978). *The act of reading : a theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Jonsson, B. R. & Solberg, O. (2011). *"Vil du meg lyde": balladsångare i Telemark på 1800-talet* (Vol. 32). Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Kielland, A. L. (1993). *Garman & Worse*. Oslo: Gyldendal.
- Kittang, A. (1988). *Møtestader : utvalde artiklar om litteratur og litteraturteori*. Oslo: Samlaget.
- Kittang, A. (2003). *Moderne litteraturteori : en antologi*. Oslo: Universitetsforl.
- Kittang, A., Linneberg, A., Skei, H. H., Melberg, A., Kittang, A., Iversen, I. et al. (1991). *Moderne litteraturteori : en innføring*. Oslo: Universitetsforl.
- Kunnskapsdepartementet. (2006). *Læreplan i religion og etikk - fellesfag i studieforberedende utdanningsprogram*. Lokalisert, på <http://www.udir.no/kl06/REL1-01/>
- Kunnskapsdepartementet. (2010). *Læreplan i norsk*. Lokalisert, på <http://www.udir.no/kl06/NOR1-04/>
- Kunnskapsdepartementet. (2013). *Læreplan for norsk*. Lokalisert 26.06. 2013, på <http://www.udir.no/Upload/larerplaner/Norsk/200613-Lareplan-norsk-fastsatt.pdf?epslanguage=no>
- Kyrkje- utdannings- og forskingsdepartementet. (1993). *Norsk, Felles allment fag for alle studieretningar*. Lokalisert, på <http://www.udir.no/Lareplaner/Finn-lareplan/Lareplanverket-for-videregaende-opplaring-R94/#Felles> allmenne fag
- Landstad, M. B. (1968). *Norske Folkeviser*. Oslo: Norsk folkeminnelag/Universitetsforlaget.
- Lie, J. (1891). *Trold: en Tylft Eventyr*. Kjøbenhavn: Gyldendal.
- Lothe, J., Solberg, U. & Refsum, C. (1997). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforl.
- Meyer, S. (2007). *Evighetens kyss*. [Oslo]: Gyldendal.
- Moi, T. (2006). *Ibsens modernisme*. Oslo: Pax.
- Murray, H. A. & White, R. W. (2006). *The study of lives: essays on personality in honor of Henry A. Murray* (s. xxi, 442 s.). New Brunswick, N.J.: AldineTransaction Publishers.

- Møller, J., Prøitz, T. S. & Aasen, P. (2009). *Kunnskapsløftet - tung bår å bære? : Underveisanalyse av styringsformen i skjæringspunktet mellom politikk, administrasjon og profesjon* (Vol. 42/2009). Oslo: NIFU STEP.
- Nasjonalbiblioteket. (2013). *Alt om Henrik Ibsen*. Lokalisert 30.06.2013 2013, på <http://ibsen.nb.no/id/1998.0>
- Nilsen, K. B., Romøren, R. & Tønnessen, E. S. A. W. S. (1994). *Veier til teksten : litteraturteori og analysepraksis* (Vol. 81). Bergen: Fagbokforlaget.
- Omdal, G. K. (2010). *Grenseerfaringer : fantastisk litteratur i Norge og omegn* (Vol. nr. 179). Bergen: Fagbokforlaget.
- Ousten, K. (2009). "*... kvi søve du så længje?*" : *dødens opptreden i norske folkeviser : møtet mellom død og kjærlighet*. Oslo: K. Ousten.
- projsisering. (s.a.). Lokalisert 30.08 2013, på <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?ordbok=begge>
- psychologydictionary.org. *What is GOOD ENOUGH MOTHER?* Lokalisert 18.07 2013, på <http://psychologydictionary.org/good-enough-mother/>
- Rekdal, A. M. *Ibsen i skolen. Hvilken Ibsen?* Lokalisert 30.06.2013 2013, på <http://ibsen.nb.no/id/61059.0>
- Skoglund, T., Westrheim, S., Eriksen, H. K. & Johnson, K. E. (1992). *Draugen : hevneren fra havet*. [Oslo]: Cappelen.
- Solberg, O. (1999). *Norsk folkedikting : litteraturhistoriske linjer og tematiske perspektiv* (Vol. nr 127). Bergen: Fagbokforlaget.
- Solberg, O. (2003). *Norske folkeviser : våre beste ballader*. Oslo: Aschehoug.
- Solberg, O. (2007). *Inn i eventyret : norsk og europeisk forteljekunst*. Oslo: Cappelen akademisk forl.
- Solberg, O., Baklid, H. & Fjågesund, P. (2003). *Tekst og tradisjon : M.B. Landstad 1802-2002*. Porsgrunn: Høgskolen.
- Steinsland, G. (1997). *Eros og død i norrøne myter*. Oslo: Universitetsforl.
- Store norske leksikon. (2012). *Individuasjon*. Lokalisert 22.07 2013, på <http://snl.no/individuasjon>
- Store norske leksikon. (2013). *Liminalitet*. Lokalisert 02.07 2013, på <http://snl.no/liminalitet>
- Todorov, T. & Gejel, J. (1989). *Den fantastiske litteratur: en indføring*. Århus: Klim.

- Tønnessen, E. S. (1992). *Mening i medier : medietekster i norskundervisningen* (Vol. 69).
Bergen: Fagbokforlaget.
- Williamson, K.-P., Julie, (Writer). (2009). *The Vampire Diaries*.
- Wilson, N. (2011). *Seduced by Twilight: the allure and contradictory messages of the popular
saga*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co.
- Østensen, A. (2006). *Frå havfrue til husfrue: oppvakning og frigjering frå livet som havfrue
gjennom erkjening, oppgjer og livsval*. Hamar: A. Østensen.