



Det kompetente barnet

Etikk og estetikk i Maria Parrs *Tonje Glimmerdal*

Cecilie Takle

Veileder

Svein Slettan

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Universitetet i Agder, 2014
Fakultet for humaniora og pedagogikk
Institutt for nordisk og mediefag

*Takk til førsteamanuensis Svein Slettan for inspirerende
samtaler og solid veiledning.*

*Takk til førsteamanuensis Tone Birkeland for at du pekte meg i
retning av dette fantastiske forfatterskapet.*

*Takk til min fine familie som har bidratt med korrekturlesning
og grafisk utforming av oppgaven.*

*Takk til Andreas Trondsen for urokkelig tro på- og engasjement
i prosjektet mitt, oppmuntrende ord, samt grundige
gjennomlesninger med ditt kritiske juristblikk.*

*Takk til Hanne Evensen for støtte i medgang og motgang, og til
Hilde Heggdal for spennende fagsamtaler.*

Innhold

Innledning.....	5
Bakgrunn for oppgaven	5
Problemstilling	7
Oppbygningen av oppgaven	8
Relasjonen mellom etikk og litteratur.....	10
Allmennlitteraturen: Hvor finnes etikken i litteraturen? ..	10
Fortellingens særlige etiske potensial	16
Barnelitteratur	22
Oppsummering	31
Metode.....	32
Hermeneutikk og etisk kritikk	32
Nussbaums fire punkter - innfallsvinkler mot det tematiske	34
<i>The Company We Keep</i>	37
Presentasjon av romanen, og en kort handlingsoversikt.....	39
Handlingsoversikt	39
Illustrasjonene i boka	43
Perspektiv og fortellerteknikk i romanen.....	44
Sjanger og etikk.....	45
Analyse av <i>Tonje Glimmerdal</i> med utgangspunkt i Martha	
Nussbaums fire punkter om etikk.....	51
Noncommensurability of the Valuable Things	52
The Priority of Perceptions (Priority of the Particular) ..	59
Ethical Value of the Emotions	62
Ethical Relevance of Uncontrolled Happenings	69
Oppsummering	74
Form som bærer av etiske verdier.....	75
Setting.....	82
Heidis hemmelige hule	82

Musikken	86
Fart og sjølvtillit, bevegelse og etikk	90
Intertekstualitet	96
Tonje og Heidi. Og Heidi.	98
Høyere enn himmelen	100
Forfatterens metakommentar til relasjonen mellom etikk og litteratur	103
I dialog med Astrid Lindgren	107
Språket i Tonje Glimmerdal	109
Språk og karakter	110
Språk og landskap	112
Tonje Glimmerdal i Glimmerdalen	114
Illustrasjonene	116
Avslutning	119
Etikk og litteratur	119
Form og innhold	119
Veien videre	121
Litteraturliste	123
Bøker og artikler	123
Digitale kilder	126
Sammendrag	128

Innledning

Bakgrunn for oppgaven

En desemberkveld i 2010 hadde jeg gleden av å drøfte barnelitteratur med Tone Birkeland, førsteamanuensis ved Høgskolen i Bergen og en av landets fremste barnelitteraturforskere. Vi snakket blant annet om Astrid Lindgrens forfatterskap, hvordan det har fått bety så mye for mange mennesker gjennom flere generasjoner, og hvordan mye av det hun skrev for flere tiår siden er like aktuelt for lesere i dag. -Hvis du liker Astrid Lindgren, sa Tone, så bør du få lest Tonje Glimmerdal av Maria Parr, hun som de omtaler som "Norges svar på Astrid Lindgren". Jeg må innrømme at jeg reagerte med en smule skepsis, det skal jo noe til å sammenlikne forfattere med selveste Astrid Lindgren! For en litteraturelsker som er oppvokst med univers som Nangijala, Junibakken, Katthult og Bakkebygrenda, kan en slik sammenlikning virke nærmest blasfemisk. Men jeg ville i alle fall gi boka en sjanse. Noen dager senere befant jeg meg på byens bibliotek, og lånte med meg *Tonje Glimmerdal*. I løpet av få timer hadde jeg lest den ut etter å ha sittet fullstendig oppslukt av Glimmerdal-universet og karakterene i det. Et halvt år senere hadde jeg kjøpt boka og lest den fire ganger. Den fascinerte meg veldig, og jeg fant både konfliktene og karakterene troverdige. Dette til tross for at jeg egentlig ikke kan sies å være direkte i målgruppa for romanen.

Hva det var ved romanen som jeg fant så tiltalende visste jeg ikke, og det var vel ikke før jeg snakket om den med Svein Slettan, som siden ble veileder for masteroppgaven min, at jeg begynte å klare å sette ord på hvorfor jeg syntes boka var så bra at jeg anbefalte den til lærere og småbarnsforeldre jeg kjenner. Vi snakket om kunststykket Parr har gjort i det å skrive om store, viktige ting og komplekse følelsesbilder, på en måte som gjør at det blir tilgjengelig for barn, både

gjennom det rike, men samtidig jordnære språket, og ved hjelp av karakterer som de kan kjenne igjen og relatere til. Parr mestrer det å sette ord på vanskelige ting på en nøktern måte, samtidig som hun evner å være trofast mot barneperspektivet og har innsikt i at ting som kan oppfattes som bagateller av voksne, kan være ganske mye mer alvorlig for barn.

Slik jeg ser det, viser *Tonje Glimmerdal* oss en forfatter med et eksistensielt og etisk engasjement. Dette kan merkes alt i Parrs første bok, *Vaffelhjarte* (2005), som knytter sammen en rekke humoristiske hverdagepisoder med mer alvorlige forhold - død og sorg, inderlig vennskap, savn og gjenforening. Men det er enda tydeligere i *Tonje Glimmerdal*, som i sin helhet er bygd opp rundt en eksistensiell og etisk konflikt. Her vises noe av livets kompleksitet frem - kjærlighet, hat, svik, skyld, og ikke minst: den forløsende evnen noen mennesker kan ha til å skape forsoning og nytt håp. Og dette formidles i en fortelling som er både spennende, tidvis humoristisk og lett tilgjengelig for barn. Slik er *Tonje Glimmerdal* et godt eksempel på hvordan levende litteratur kan formidle noe viktig om hva livet består av, og samtidig gi veiledning, lære oss noe om viktige verdier. Det er i tråd med det barnelitteraturforskeren Lena Kåreland skriver om litteraturens funksjon i *Barnboken i Samhället*:

Böcker kan ge kunskap, utveckla känslan för demokrati och göra oss mer etiska. Genom litteraturen får vi tillgång till en otalig mängd erfarenheter och verkligheter som vi annars inte skulle få del av. Att läsa litteratur ger både bildning och färdigheter (2009, s.162).

Tonje Glimmerdal er nettopp slik litteratur som kan "göra oss mer etiska" og bidra til "bildning". En slik tanke om at litteratur kan være en viktig kilde for etikken, er noe en har vært opptatt av både innenfor litteraturforskning og filosofi

de siste tiårene, og dette bunner trolig i "en økt interesse for etikk i samfunnet generelt" (Sødal, 1998, s.1).

Men til tross for at interessen for etikk synes å ha økt innenfor den generelle litteraturvitenskapen, ser det ut til at det er gjort lite arbeid med etikk i forhold til barnelitteratur. Det vil si, en del forskere kan komme med utsagn om relasjonen mellom etikk og barnelitteratur, og nevne at barnebøker er en viktig læringsarena for etikk hos barn, uten at de nødvendigvis går inn på *hvorfor* det er slik, eller *på hvilken måte* disse arenaene brukes. Dette leder meg til min problemstilling.

Problemstilling

Det jeg ønsker å undersøke med denne masteroppgaven er hvordan etisk refleksjon kommer til uttrykk i Maria Parrs roman *Tonje Glimmerdal*. Jeg vil altså foreta en analyse av romanen med særlig innretning mot det etiske, det verdimessige. Filosofen Martha Nussbaum hevder at litterære tekster kan gi oss noen svar på spørsmålet "Hvordan bør jeg leve?" (1990), og det er et slikt grunnleggende og vidtfavnede perspektiv mot det etiske jeg vil legge an når jeg undersøker romanens fokus på personer, situasjoner og handlinger som har etiske implikasjoner.

Romananalysen vil særlig rette seg mot det tematiske, mot hvordan livsspørsmål og verdier kan sies å være representert i romanen. Men romanens form kan også ha etiske implikasjoner, noe blant annet Wayne Booth skriver om i sitt standardverk om "ethical criticism", *The Company We Keep*. Derfor vil jeg også kommentere noen formmessige trekk, slik som visse strukturer i settingen, språklige grep, og annet.

Årsaken til at jeg vil arbeide med etikk i barnelitteratur, er at det, ved siden av å være engasjerende i seg selv, er et område det er forsket lite på. Mange

teoretikere og litteraturhistorikere har undersøkt etiske fenomener som "pekefingernormering", religiøs oppdragelse og så videre i barnelitteratur, men jeg opplever at det er gjort lite i forhold til etikk (i vid forstand) og barnelitteratur i nyere tid. Jeg har funnet noe litteratur som går på krysningsfeltet mellom moralfilosofi og allmennlitteratur, men det er tilsynelatende lite eller ingenting som er gjort med det formål å fremheve det spennende krysningspunktet mellom *barnelitteratur* og moralfilosofi. Det er på tide at noen setter dette på agendaen, og undersøker *hvordan* etikk kommer til uttrykk i barnelitteratur.

Tonje Glimmerdal har blitt et naturlig valg som primærtekst, fordi jeg opplever at Maria Parr har en usedvanlig god evne til å utforske etikken med feste i barnets perspektiv. Jeg mener hun tar barns etiske læringsprosess på alvor når hun viser etiske dilemma i gjenkjennelige og forståelige livssituasjoner og legger til rette for at barna selv kan trekke slutninger om hvordan man bør leve.

Oppbygningen av oppgaven

Oppgaven kan sies å ha to hoveddeler. Første del utgjøres av et teorikapittel, som går inn på teori fra både etisk filosofi og litteraturvitenskap, og et metodekapittel der jeg reflekterer over tilnæringsmåtene i analysene. Andre del er en inngående analyse av romanen *Tonje Glimmerdal*.

Analysekapitlet er igjen delt inn i to deler. Den første - og største - delen tar for seg etiske aspekter ved *innholdet* i romanen, mens den andre delen behandler hvordan romanens *form* er bærer av etiske verdier. Jeg vil foreta analysene med forankring i begrepsapparater og teorier fra teorikapitlet, og supplerende teori som er relevant for temaet.

I teorikapitlet vil jeg redegjøre for- og drøfte ulike teoretikers tanker om relasjonen mellom etikk og litteratur,

og hva slags påvirkningsforhold partene står i. Jeg vil undersøke hvordan litteraturen egner seg som arena for etikkopplæring, og jeg vil se på hvordan etikken kan brukes som fundament i litteraturen. Blant annet vil jeg undersøke ideene til Martha Nussbaum, Wayne Booth, Maria Nikolajeva, Knut Johannessen Ims og Nina Rosenstand. Flere av disse forskerne har, som tidligere nevnt, formulert noe om hva slags nytte de to fagområdene har av hverandre på et generelt plan, men det er tilsynelatende lite som er blitt gjort i forhold til etikk og barnelitteratur. Det er også få eller ingen av disse teoretikerne som sier noe konkret om *hvordan*, eller *på hvilken måte* etikk implementeres i litteraturen.

Når jeg har valgt å innlemme begrepet *estetikk* i tittelen på oppgaven, er det for å understreke hvordan romanens "fremtredelsesformer, virkemidler" og "virkning" (Lothe, m.fl. 2007, s. 58) har etiske implikasjoner. Estetikks oppgave er bl.a. å undersøke "relasjonen mellom kunsten og andre livsområder" (sst.), i dette tilfellet etikken. Den delen av analysen som handler om form, befatter seg med andre ord med estetikk, og dennes forhold til etikken. Men årsaken til at jeg ellers i oppgaven bruker ordet *form*, i stedet for estetikk, er at jeg ønsker å gjøre koplingen til Nussbaums- og Booths begrepsapparater så tydelig som mulig.

Relasjonen mellom etikk og litteratur.

"Trenger etikken litteraturen?" og "trenger litteraturen etikken?" spør Knut Johannessen Ims i sin artikkel "Etikk og litteratur" (1999). Han svarer et betinget ja til begge spørsmål, og jeg vil i det følgende belyse ulike aspekter ved disse spørsmålene som kan være interessante i diskusjonen om den relasjonen som angis i tittelen.

Først vil jeg peke på sentrale spørsmål relatert til etikk innenfor allmennlitteraturen, deretter vil jeg bevege meg inn på etikkens særlige rolle i fortellingen, før jeg til slutt tar for meg barnelitteraturen mer spesifikt.

Allmennlitteraturen: Hvor finnes etikken i litteraturen?

Så lenge det har eksistert kunst, har mennesker måttet stille seg spørsmål som "hvorfor trenger vi kunst?", eller "hva gjør kunsten med oss?". Ulike kunstformer har hatt funksjoner utover det rent estetiske på mange ulike arenaer.

Diskusjonen om hvorvidt kunst bidrar til eller motvirker at mennesker utvikler seg til å bli gode, strekker seg langt tilbake i tid. Nina Rosenstand skriver i *The Moral of the Story* om Platon som hevdet at kunst var dårlig for mennesker "because it inspired violent emotions; people watching plays with violent themes would be inspired to commit violence themselves" (1994, s.50). Aristoteles på sin side var av motsatt oppfatning, og mente at kunst var bra for mennesker "because it allowed them to act out their emotions vicariously" (sst.).

Slik Aristoteles så det, var det også et etisk potensial i kunsten. I møte med tragedien, sier han, oppøves vår evne til medfølelse med de menneskeskjebner vi får innblikk i, og vi kan kanskje forstå at det vi ser, er et uttrykk for noe allment, noe som også kan hende oss. Aristoteles ser dramaet

som "a moral laboratory in which we can see our inner urges acted out and learn from the tragic consequences" (Rosenstand, 1994, s.52).

Denne tanken om at vi kan se vårt eget liv speilet i kunstneriske uttrykk, og også få vekket vår sans for gode og rette valg gjennom det, har siden vært fremholdt av mange. Knut Johannessen Ims, som jeg siterte innledningsvis, hevder for eksempel at det er "først og fremst via skjønnlitteratur og kunst at jeg kan bli berørt på en måte som endrer mine holdninger og dermed endrer hva jeg føler, ser og hører" (1999). Han sier videre at "via poesiens nærvær, prosaens og dramaets skildring av eksistensielle livsproblemer kan jeg vinne innsikt i meg selv og min egen livshistorie og dermed også i medmenneskers tilværelse" (sst.).

Oppfatningen av litteraturen som en særlig betydningsfull kilde til etisk innsikt innenfor kunsten, er noe Ims deler med mange som har vært opptatt av kunst og etikk. Både musikk og bildekunst kan gi sterke og tankevekkende inntrykk, men det er noe med verbalspråkets evne til å tolke menneskelivet som setter det i en særstilling. Det synes å være gode grunner til å studere litteraturen med spesielt fokus på de etiske implikasjonene. La oss se litt på noen grunnleggende tanker om et slikt etisk litteraturstudium, før vi vender tilbake til hvordan litteraturen kan påvirke oss etisk.

Litteraturforskeren Tom Eide er en av dem som har forsøkt å si noe strukturert om hvor etikken er å finne, så å si, i og i tilknytning til litterære tekster. Han opererer med begrepet "litteraturetikk", som han deler inn i tre felt. Det første aspektet ved litteraturetikken, hevder han, handler om "en teksts tilblivelse" (Eide, 1996, s.34-35), at det ligger et etisk ansvar hos forfatter og forlegger. Det dreier seg her både om forfatterens ansvar for hva som skildres i teksten, og om hvilket ansvar forleggere har for å utgi "etisk

litteratur", og også om for eksempel forleggeres behandling av innsendte manuskripter (Sødal, 1998, s.5).

Det andre feltet innenfor litteraturetikken er "teksten selv" som etisk objekt, og hvilke etiske dilemma som skisseres i teksten. Det tredje feltet litteraturetikken befatter seg med er spørsmål knyttet til tekstens mottagelse, og herunder blant annet hvordan kritikere behandler teksten.

Religions- og litteraturforskeren Helje Sødal drøfter også disse tre mulige feltene innenfor litteraturetikken. Men hun toner ned det første og det tredje feltet som Eide nevner, altså det som i og for seg ligger utenfor litteraturen selv, og har med forfatter, forlag, kritikk, osv. å gjøre. Det vi møter her, er det hun kaller "yrkesetiske problemstillinger" (1998, s.5). De kan være viktige med tanke på etikk, men er ikke det primære fokus for et litteraturstudium som er opptatt av etikk. Litteraturforskning som er opptatt av etikk, må forholde seg til selve tekstene, ha tekstene som etisk objekt.

På 1980- og 1990-tallet ble det økt interesse nettopp for et slikt etisk orientert studium av litteratur. Sødal omtaler denne utviklingen som "den etiske vendingen" (sst.). og ser den delvis som en reaksjon på den såkalte "lingvistiske vendingen", som var mest interessert i teksters formelle sider og i liten grad hva de måtte kunne si om menneskelivet.

En utbredt betegnelse på slike litteraturstudier som orienterer seg mot det etiske, er *etisk kritikk* (ethical criticism). Forankringen i den etiske kritikken ligger først og fremst i litteraturvitenskapen, men den har etikken som "hjelpevitenskap" (Sødal, 1998, s.5). Målet er å analysere "etiske aspekter ved teksten selv", og innsiktene gjennom analysen oppstår i "møtet mellom en verdibevisst leser og en tekst som alltid eksplisitt eller implisitt formidler verdier" (sst.). Den etiske kritikken er ikke forankret i noen spesifikk litteraturvitenskapelig teori eller metode, for

etiske implikasjoner ved tekster kan fremheves gjennom en rekke analytiske innfallsvinkler og grep.

Selv om hovedfokuset i den etiske kritikken ligger på den litterære teksten, betyr ikke det at det ikke også finnes en interesse for relasjonen til *leseren*. En bevissthet om hvordan meningen i teksten skapes i møtet mellom tekst og leser, er tvert om svært viktig for den etiske kritikken, som jo er opptatt av forbindelsen mellom teksten og det levende livet. Et viktig poeng her er at hverken tekster eller lesere er verdinøytrale, men at de har en iboende interesse for etiske spørsmål.

Forfatteren og litteraturforskeren Kenneth Womack påpeker i sin artikkel *Ethical Criticism* at "ethical criticism seeks to create a meaningful bond between the life of the narrative and the life of the reader" (Womack, 2002, s.107). Også litteraturforskeren Wayne Booth¹ er opptatt av det som skjer i selve møtet mellom teksten og leseren. Han skriver i sitt verk *The Company We Keep, An Ethics of Fiction* om dette møtet som et menneskelig bekjentskap, og sier at man som leser må spørre seg om hva det enkelte verket kan tilby en når det gjelder etiske idealer. Er boka man leser godt selskap? Han spør: "[w]hat kind of company are we keeping as we read or listen? What company have we kept?" (Booth, 1988, s.10). Han er altså opptatt av den etiske "effekten" teksten har på leserne under tiden de leser den, ikke bare hvordan de i ettertid, i sine egne liv, forholder seg til det de har lest. Derfor får også en teksts *form*, fortellerens tekniske grep, som språk, metaforbruk, perspektiv, og så videre, som leseren opplever i *lesesituasjonen* innflytelse på leserens etiske erfaring med teksten. Hvordan virker teksten på leseren i *lesesituasjonen*?

¹ Wayne Booth er en av en av dem som har lagt store deler av grunnlaget for den etiske kritikken, sammen med blant annet Martha Nussbaum.

Den amerikanske litteraturforskeren Louise Rosenblatt opererer med en todeling av lesestrategier: estetisk lesning, og ikke-estetisk lesning av en tekst. I den estetiske lesningen av teksten, retter leseren oppmerksomheten sin mot hva som skjer *under* leseopplevelsen. I den ikke-estetiske lesningen, derimot, er strategien å spore "knowledge and data" som vil bli værende hos leseren *etter* lesesituasjonen (Rosenblatt, 1978, s.23-25). I motsetning til Booth, setter hun den ikke-estetiske² leseropplevelsen høyest, og mener at denne er den bærende prosessen i leseropplevelsen ettersom det er her leserne har mulighet til å implementere lesingen i sine liv.

Womack sier om leseopplevelsen at

ethical criticism examines the ways in which literary characters respond to the divergent forces they encounter in the fictional landscapes that they occupy. Their human behaviours and actions provide the interpretive basis for moral reflection and conclusion (Womack, 2002, s.110).

Rollen til en etisk kritiker, hevder han videre, involverer dermed

the articulation of a given text's ability to convey notions of knowledge and universal good to its readers, whether through the auspices of allegory, satire morality plays, haiku or any other fictive means of representation (Womack, 2002, s.109).

På denne måten blir både teksters form og innhold undersøkelsesobjekter i etisk kritikk. Dette vil jeg vende tilbake til i analysekapitlet mitt.

² Kunne en annen betegnelse på denne lesestrategien vært "etisk" i stedet for "ikke-estetisk", altså at man deler inn i henholdsvis etisk og estetiske leseprosesser?

Lesesituasjonen er videre tveegget, og slik teksten kan påvirke leseren, påvirker også leseren tekstens meningsinnhold gjennom sine medbrakte "fordommer", eller sin forforståelse, som man snakker om i hermeneutikken. Womack skriver om Rosenblatt at hun beskriver leseropplevelsen som "a transaction that derives from the peculiar array of experiences that define the reader's persona" (sst.).

Hun hevder dessuten at

[e]ach reader brings to the transaction not only a specific past life and literary history, not only a repertory of internalized "codes", but also a very active present, with all its preoccupations, anxieties, questions, and aspirations (Rosenblatt, 1978, s.144).

Nettopp i en slik aktiv deltakelse i lesningen av en tekst innebærer det, for etikkritikeren, en risiko for å utøve en form for sensur, idet denne står i fare for å farge sin oppfattelse av teksten med sine egne normer. Den amerikanske forfatteren og litteraturkritikeren John Gardner sier det slik:

[C]ritics must avoid the perils of attempting to establish models of behavior and codified moral standards of acceptability, for such practices inevitably lead to the textual injustice of censorship (Gardner, 1978, s.106).

Oppgaven til litteraturkritikere som har fokuset på etikk, må derfor være å peke på hvordan etiske ideer kommer til uttrykk i en tekst, uten å ta stilling til i hvilken grad disse er "gode" eller "riktige".

Avslutningsvis vil jeg påpeke at en forutsetning for at man kan si at litteraturen spiller en viktig rolle for etikken er at litteraturen er "sann"; at den refererer til noe i verden, og at rammene for hva som regnes som "det gode" er de

samme i litteraturen og i verden. En del av denne tankegangen blir å spørre hva som er sant, og hvordan man kan vite hva som er sant, og man kunne også diskutere hvordan man skal ta høyde for alle ulike kulturer og normsystemer. Det som oppfattes som ekte eller sant i en kultur, har ikke nødvendigvis samme status i alle kulturer og normsystemer. Jeg vil ikke ta denne drøftelsen av hvordan man kan vite om noe er sant eller ekte videre her, men nøyer meg i denne omgang med å peke på problemstillingen.

Fortellingens særlige etiske potensial

Mange har vært opptatt av at *fortellingen* som sjanger har et særlig potensial når det gjelder å vekke menneskers sans for eksistensiell og etisk refleksjon. "I fortellingen kan man eksperimentere med moralske handleformer," skriver etikeren K.M. Hansen (1996, s.287), og griper slik tilbake til Aristoteles. Hva er det så ved fortellingen (enten vi møter den som film, teater, eventyr, tegneserie, eller annet) som gjør den så velegnet til å "eksperimentere med moralske handleformer"?

Både romanen, filmen, teaterstykket og tegneserien gir rom for å følge tankesettene til flere ulike karakterer gjennom et handlingsforløp over tid, uttrykt i form av replikker, tankebobler og fortellerkommentarer. Aktørene i fortellingen setter ord på etiske konflikter, og gjennom tidsforløpet kan vi følge en utvikling med hensyn til hvordan de håndterer konfliktene.

Fortellerteknikk og scenografiske virkemidler gir rom for at leseren kan hoppe mellom ulike karakterers etiske verdensbilder i ett og samme verk, og gir slik leseren anledning til å få de etiske problemstillingene belyst fra flere sider, sett gjennom ulike karakterers øyne.

Fortellerkunsten stod blant annet sentralt i barneoppdragelsen i tradisjonelle stammesamfunn, noe Nina Rosenstand påpeker i sin *The Moral of the Story*: "The way to teach children how to become good members of the tribe was to tell the old stories" (Rosenstand, 1994, s.25). Man kan vel si at denne praksisen lever i beste velgående også i moderne samfunn, idet mange yrkesopplæringer, som for eksempel juss, medisin og økonomi, har såkalte "case-studies" som en del av arbeidsmetodene i opplæringen. Studentene blir eksponert for eksempler i form av realistiske fortellinger eller fortellinger fra virkeligheten og skal løse oppgaver og trekke slutninger basert på disse. Rosenstand hevder at praksisen med å bruke fortellinger som utgangspunkt for yrkesopplæring strekker seg enda lenger enn til å gi eksempler fra virkeligheten:

In addition, medical students in many parts of this country are now exposed not only to "case stories" that involve medical ethics, but also to stories of *fiction*, such as Leo Tolstoy's "The Death of Iván Ilyich" and the 1994 film *Philadelphia* that deal with "real" problems because of this exploratory background. Why? Because no matter how many case stories she examines or how many patients she talks to, a medical student may not be able to understand a patient from the inside quite as well without the help of a great writer telling the story from the patient's point of view (Rosenstand, 1994, s.17).

Hun peker imidlertid på at det i enkelte miljøer har vært en vanlig "feil" å anta at alle historier med en moral er direkte moraliserende; hun mener at det er en forskjell:

There is a difference, however, between stories that moralize and stories that discuss moral problems. In the past, philosophers seem to have assumed that stories

illustrating moral problems are always of the moralizing kind. Now a different attitude seems to be growing among ethics scholars; they recognize that stories need not be moralizing in order to illustrate a moral point (Rosenstand, 1994, s.28).

Videre hevder hun at "stories can also be used to *question* moral rules and to examine morally ambiguous situations." (1994, s.17). Fortellinger fungerer altså ikke bare normerende ved å være deskriptive, altså ved utelukkende å skildre normidealene og la hovedkarakterene etterfølge eksemplene mer eller mindre slavisk. De kan også vise leseren eller lytteren handlinger som er forkastelige ut i fra et gitt samfunnssyn, og så la en eller flere av karakterene stille spørsmål ved praksisene eller holdningene.

Nina Rosenstand understreker at fortellinger langt fra er den eneste måten et menneske kan tilegne seg livsvisdom og moralske "ferdigheter" på, men at de likevel har stor pedagogisk og erkjennelsesmessig verdi:

This does not mean that real-life events can't teach us anything - on the contrary, real-life events, and discussions of these events, are essential to our understanding of moral issues; but using stories is an alternate way of talking about these problems because a story can serve as a slice of life that we are invited to share in. As the philosopher Martha Nussbaum says, "We have never lived enough," and stories help us expand our life experience to see through the eyes of others and grow wiser in the process (Rosenstand, 1994, s.18).

Livet er for kort til at vi kan få tilstrekkelig innsikt i ulike menneskeliv og situasjoner, og da kan fortellingene agere som substitutter for erfaringene vi ikke får førstehåndstilgang til selv.

Dette er kun ett aspekt ved fortellingens potensial. En annen viktig side ved fortellingen som gjør den velegnet for etisk utvikling, er at den gir rom for å ordne virkeligheten ved hjelp av narrative strukturer. Litteraturforskeren Sylvi Penne, som har vært særlig opptatt av litteraturens potensial for danning og identitetsskaping, skriver:

Våre liv likner en fortelling. Vi blir født i begynnelsen, vi lever våre liv i midten, og vi må leve med erkjennelsen av at vi skal dø til slutt. Det som skjer i midten, påvirker slutten, og det pleier ikke være vanskelig å trekke tråder fra begynnelse til slutt når en gjenforteller et menneskeliv. Vi ordner vår hverdag som en fortelling med begynnelse, midte og slutt. På samme måte formidler vi våre erfaringer.[...]Vi setter oss selv på spill hver gang en fortelling griper tak i oss. De narrative formene er helt sentrale for hvordan vi forstår verden, for hvem vi er, og hvordan vi fremstiller oss selv (Penne, 2001, s.89-90).

Vi ser at det ikke bare er *innholdet* i en fortelling som bidrar til å veilede mennesker i etisk refleksjon, men at også selve *formen* på fortellingen er helt sentral for bearbeidelsen av innholdet. Dette aspektet blir særlig viktig i barnelitteraturen ettersom barneleseren kan ha større behov for "narrativ veiledning" enn voksenleseren. Jeg vil drøfte dette mer inngående i delen om barnelitteratur nedenfor.

For øvrig vil jeg nevne at Wayne Booth, som jeg introduserte ovenfor, i sitt kapittel "Who Is Responsible in Ethical Criticism, and for What?" skisserer en ansvarsfordeling mellom tre narratologiske instanser: Leseren, forfatteren, og det som han kaller *den implisitte forfatter*, en størrelse i teksten "who knows that the telling is in one sense an artificial construct but who takes responsibility for

it, for whatever values or norms it implies"³ (Booth, 1988, s. 125). Han antyder et gjensidig ansvarsforhold mellom disse, eller i det minste stiller spørsmål ved om et slikt ansvarsforhold i det hele tatt foreligger. Har den fysiske forfatteren noe etisk ansvar overfor leseren, eller den implisitte leseren? Har vedkommende noe etisk ansvar overfor verket selv, eller den implisitte forfatter? Har forfatteren et ansvar for å fremme sannhet? Og likeledes: Hvilket ansvar har den fysiske leseren når vedkommende møter verket til den biografiske forfatteren?

Jeg har ikke selv noe entydig svar på disse spørsmålene, men ønsker å peke på problemstillingen, og viser samtidig til min påstand ovenfor om at disse spørsmålene om ansvar foreligger, særlig når leseren er et barn.

Videre vil jeg rette oppmerksomheten mot det som jeg tidligere har nevnt om etikk, at etiske spørsmål ikke trenger å være begrenset til hva som er rett og galt. Hos Martha Nussbaum fremgår "hvordan bør jeg leve" som moralfilosofisk utgangspunkt. Dette kan også innebære spørsmål av eksistensiell karakter, om hva sannhet er, hva det vil si å leve et godt liv osv. Også hos Nussbaum finner vi at både tematikken og formen på teksten vies interesse for å beskrive dens etiske dimensjoner. Kanskje kan vi gi en romslig definisjon på etisk litteratur som all litteratur som inviterer til refleksjon, og dermed også skaper rom for personlig utvikling?

Men hva så med den mer konkrete eller "praktiske" siden av det å analysere episke tekster med basis i etisk kritikk? Forholdet til teori og metode kan i utgangspunktet være eklektisk, altså hente begreper og avgrensninger fra forskjellige litteraturvitenskapelige retninger. Men det finnes absolutt forskere som har forsøkt å avgrense visse

³ Jeg vil redegjøre nærmere for *den impliserte forfatter* i analysekapitlet.

gjennomgående trekk ved tekster som kan hjelpe til med å skape struktur og oversikt i etisk orientert litteraturanalyse. Et interessant eksempel er Martha Nussbaum, som foreslår en slags metodikk gjennom fire punkter.

Slik jeg ser det, kan Nussbaums vektlegginger være nyttige som referanse i de analysene jeg senere vil foreta av *Tonje Glimmerdal*.

Nussbaums fire punkter er som følger - med mine oversettelser i parentes:

1) **Noncommensurability of the Valuable Things (Konflikter mellom uforenelige verdier)**

Hvordan forholder de fiktive personene i bøkene seg til de etiske dilemmaene der det oppstår en konflikt mellom verdier som ikke er sammenliknbare?

2) **The Priority of Perceptions (Etisk persepsjon)**

Her peker Nussbaum på at litteraturen er velegnet for å utvikle leserens evne til å "skjelne mellom nyansene i en situasjon og få tak i det avgjørende og unike ved den" (Nussbaum, 1990, s.37). Jeg supplerer med at leseren gjennom avstanden til teksten har bedre forutsetninger for å ta inn over seg kompleksiteten i situasjonene i teksten når en kan forholde seg objektiv og ikke selv blir direkte berørt av konflikten.

3) **Ethical Value of the Emotions (Den etiske verdien av følelser)**

Følelsene kan være "mer pålitelige veivisere i etiske spørsmål enn rent intellektuelle vurderinger" (Sødal, 1998, s.12). Litteraturen portretterer og fremkaller følelser knyttet til etiske valg.

4) Ethical Relevance of Uncontrolled Happenings (Den etiske relevansen av uforutsette hendelser)

Leseren kan bedømme en karakters "etiske kvalitet" gjennom hvordan den takler (eller ikke takler) uforutsette hendelser.

Disse fire punktene er på ingen måte uttømmende med tanke på å gi et dekkende bilde av etisk kritikk, men får i alle fall frem noen viktige aspekter ved den litterære analysen, ikke minst at både tematikken og formen er viktig når en skal beskrive tekstens etiske dimensjoner. Jeg kommer som sagt tilbake til disse punktene i analysene av romanene.

Barnelitteratur

Det som jeg har sagt allment om litteratur og etikk er også i høy grad appliserbart på barnelitteraturen. Men det er en del aspekter ved barnelitteraturen som gjør at det er interessant å se på den spesielt i lys av etikken. Årsaken til det er at det alltid er en uunngåelig tilknytning til pedagogikken i barnelitteraturen. Synet på barn, på litteratur og på oppdragelse endres stadig, men pedagogiske hensyn følger alltid med barnelitteraturen, og man må på en særlig måte ta stilling til det man som voksen formidler til barn. For det er noe spesielt med det å skrive for barn. Barn er i sin primære identitetsutvikling, og har en annen erfaringsbakgrunn og forventningshorisont å møte litteraturen med, enn den voksne leseren.

Ett aspekt som er relevant i denne sammenhengen, er forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Hos de fleste voksne gir erfaringer og modning en stabil basis for å vurdere virkelighet og fiksjon mot hverandre - på godt og vondt. Det kan innebære en positiv "robusthet" som forsyner seg av fiksjonen uten å miste fotfestet i virkeligheten. Men det kan også innebære en begrensende snusfornuft som hindrer

begeistring over og innlevelse i det eventyrlige (og den etiske "vekkelse" som kan finnes her). For barn ligger det på den annen side et mulig problem i svakere evne til å skille mellom fiksjon og virkelighet; en kan ta inn over seg sterke virkemidler i fortellinger på en slik måte at det skaper frykt og usikkerhet. Samtidig har barn evnen til å la seg rive med og til å leve seg inn i fiksjonen slik at den kan gjøre en forskjell i livet, også når det gjelder etisk veiledning. Voksenlitteratur og barnelitteratur preges i noen grad av forskjeller som kan knyttes til lesergruppens ulike kognitive evne og rolle i samfunnet, og disse forskjellene kan være betydningsfulle også i forhold til etikk. Et viktig trekk har å gjøre med forholdet til *livsmot* og *livshåp*.

Voksenlitteraturen kan "tillate seg" å være dyster og eksponere leseren for urettferdighet og ondskap uten å tilby en lykkelig slutt, eller i det minste et håp på veien. Det har med den voksne leserens robusthet og evne til distanse å gjøre. I barnelitteraturen må det vises større hensyn til leserens modenhetsnivå og mangel på livserfaring. Jeg mener derfor at det er interessant å sette et visst skille mellom barnelitteraturen og voksenlitteraturen når man drøfter etikk. Samtidig er det viktig å fremholde at synet på hvordan barnelitteratur bør være har endret seg mye gjennom historien, og forholdet til det etiske har vært en viktig del av denne endringen. La oss se litt på noen utviklingstrekk i denne sammenhengen.

Tidligere var barnelitteraturen sterkt normerende og moraliserende, og det var ofte kristne verdier som ble fremstilt som etterstrebellesverdige. Lydighet mot foreldre, gudfryktighet og ærlighet var gjennomgående normer, alle disse tre med mer eller mindre direkte koblinger til de ti bud.

Gunvor Risa skriver i *Norsk barnelitteraturhistorie* om barnelitteraturen på begynnelsen av 1800-tallet at den var "ei blanding av lærande, oppdragande og underholdande stoff, ikkje

så ulikt det som elles blei brukt i undervisninga" (2005, s.19). Hun skriver også om Willum Stephansons bok *Lommebog for Børn*, som regnes som den første norske barneboka⁴, at den er "ei slik blanding av moralske eksempelforteljingar, salmar og kunnskapsstoff om naturen og verda" (sst., s.20).

Mot slutten av 1800-tallet kom barnelitteraturen inn i en endringsprosess når det gjaldt forholdet til det etiske, påvirket av historiske endringer i synet på barn og barneoppdragelse. Nå ble idealet mer og mer at barnelitteraturen skulle legge vekt på barnets eget livsperspektiv, og at «moralen» skulle komme naturlig frem gjennom handling, tanker og utsagn.

Rasmus Løland skrev følgende i *Den 17de Mai*, okt 1897:

Dette med moralen er jo også ein svært vand ting ved barnebøker. Det er gildt at han er der; men han maa koma naturlegt fram av det ein fortel, dersom han skal ha noko verd. Er han utanpaahengd, so vert han so lett kjeisam (Gjengitt i Risa 1981, s.168).

Utover 1900-tallet ble Lølands syn på moral i barnelitteratur stående, og på 1960-tallet uttrykte den danske filosofen og teologen Knud Ejler Løgstrup tanker som liknet Lølands:

Ikke fordi børnebøger for enhver pris skal være pædagogiske, der er nok af udmærkede børnebøger, der rendyrker fiktionens fabulerende leg i en lystig eller grum æventyrlighed hinsides moral og umoral. Men hvis der altså er moral med i spillet, er det afgørende, at den står i tjeneste for modet på tilværelsen. Skilles moralen ud for at doceres for dens egen skyld, er den gal (Løgstrup, 1974, s.21).

⁴ Det vil si at den ble "trykt og utgitt i Norge av ein namngitt person, busett i landet" (*Norsk barnelitteraturhistorie* s. 20).)

Holdningen til formidlingen av moral i barnelitteraturen endret seg litt på 1970-tallet. Da ble barnelitteraturen en arena for politiske- og samfunnskritiske spørsmål som gjenspeilte strømningene i samfunnet for øvrig. Bøkene var realistiske og skildret barns hverdag. Handlingen i bøkene ble ofte lagt til miljøer som barna var kjent med; i hjemmet eller på skolen. Skilsmissetematikk, miljøspørsmål og kjønnsrollespørsmål var noe av det som ble problematisert i barnelitteraturen. Materialet som ble presentert for barneleserne, kunne tidvis ha et samfunnskritisk innhold, og noe av debatten rundt barnelitteraturen fikk et politisk preg. Tone Birkeland skriver i *Norsk barnelitteraturhistorie*⁵ (heretter forkortet NBLH):

Tidleg på 1970-talet kunne det funksjonelle aspektet ved barneboka knytast til spørsmål om ideologi og indoktrinering. Det blei åtvåra mot å bruke barneboka som arena for ideologisk kamp (NBLH, s.460).

Her antydes at barneboka kan brukes som middel til å spre unyansert informasjon til individer som ikke har like godt forsvar mot det som voksne. En del av debattene om barne- og ungdomslitteraturen på 1970-tallet handlet om såkalt "farlig innhold" i bøkene. Særlig voldelige skildringer, eller skildringer av seksuell karakter fikk mye oppmerksomhet.

Birkeland skriver at det i 1976 var en del politikere i Bergen som satt i gang en større aksjon mot "nedbrytande litteratur" (NBLH, s.460). De ville skape en debatt om hvilke grunnleggende verdier som ble formidlet i skolen og hva slags "påverknad og indoktrinering" elevene ble utsatt for (sst.).

Det var altså et krav fra enkelte samfunnsgrupper om en form for kvalitetsgranskning av barne- og ungdomslitteraturen, en slags gradering av ønsket- og uønsket innhold. Birkeland

⁵ Norsk barnelitteraturhistorie, 2. utgave, utgitt i 2005.

skriver imidlertid at debatten om innholdet ofte ble kamuflert som debatt om kvalitet:

Debattar om støytande innhald, ikkje sjeldan forkledd som debatt om *kvalitet*, blussar opp med jamne mellomrom. Dei blir ofte følgde av foreldrekrav om bokbål, eller krav om at "farlege" barnebøker bør ryddast ut av hyllene i skolebiblioteket (NBLH, s.460).

Utover på 1980- og 1990-tallet fikk vi en reaksjon på dette pedagogiske fokuset i barnelitteraturen. En følge av dette var blant annet at den fantastiske litteraturen for alvor fikk sin oppblomstring, og utgjorde en kontrast til de realistiske og velkjente miljøene som ble skildret på 70-tallet. I andre forfatterskap holdt miljøene seg realistiske, men forfatterne eksperimenterte i økende grad både med form og innhold. Én generell tendens når det gjaldt livsbildene i hele barnelitteraturen var å gå stadig lenger i å konfrontere barnelesere med stoff som en tidligere hadde oppfattet som voksenlitteraturens domene.

Men når en ønsker å rive ned grenser for barnelitteraturen og "åpne" den mot slikt som før har vært forbeholdt voksenlesningens verden, står en ikke da i fare for å løse opp en verdibasis som er absolutt når det gjelder barn og unges tilværelse?

Utviklingen i barnelitteraturen de senere tiårene har aktualisert noen refleksjoner som K.E. Løgstrup gjorde seg alt på 1960-tallet i artikkelen "Moral og børnebøger". Løgstrup skriver at "børnebogsforfatteren legger bånd på sig selv, det går ikke an, at fortellingen belaster barnet med mere, end dets identitet med hovedpersonen kan bære" (Løgstrup, 1974, s.19). Han understreker også at det ikke er snakk om en type moral som forfatteren prøver å prakke på barnet, "men en moral som forfatteren pålegger sig selv i sit forhold til barnet.

Den består i, at ingen forfatter tør tage modet på livet fra barnet" (sst.)

Det er altså barneleserens manglende evne til å skape avstand mellom seg selv og teksten og som tillegges mest vekt når forfatterens ansvar begrunnes:

Forfatterens hovedpine er, [...] at han ikke kan regne med en kunstnerisk distance hos barnet. Den må bringes til veje pædagogisk. De pædagogiske hensyn må så at sige springe ind til erstatning for den manglende afstand (Løgstrup, 1974, s.18).

Løgstrup legger et klart ansvar på barnebokforfatteren. En har stor frihet i barnelitteraturen, sier han, men én ting kan man ikke gjøre, nemlig "at tage modet på livet fra barnet. Det gjør ikke den dybeste pessimist, ikke den mest overbeviste nihilist. Det skal man være en nidding for at gjøre" (sst., s.20).

Både Løland og Løgstrup nevner visse krav i forhold til både innhold og form i ulike instanser på *barnas* og *barnelitteraturens* vegne. Men hva da med lesere som befinner seg et sted mellom stadiene barn og voksen? Skal vi stille enkelte krav på deres vegne? De har riktignok litt bedre forutsetninger til å distansere seg fra det de leser enn småbarn, men de kan jo ikke regnes for riktig voksne, alle sammen. Graden av modenhet varierer mye innenfor denne lesergruppen, og det er ikke nødvendigvis noen forbindelse mellom leserens alder og graden av modenhet.

Jeg nevnte tidligere hvordan barne- og særlig ungdomslitteraturen på 1980- og 90-tallet beveget seg fra å være samfunnsrelaterte og realistiske, og over i en fase der fokuset lå på at bøkene skulle være kunst for kunstens del, fremfor å være pedagogiske redskaper. Mange forfattere gikk

langt i å skildre menneskers skyggesider, med kriminalitet, pessimisme, destruktive tanker og handlinger.

Den svenske litteraturviteren Sonja Svensson sier det slik i sin artikkel, *Dödspolare, skuggmän och förlorade fäder*, der hun tar et oppgjør med det hun kaller "idyllfobi" i ungdomslitteraturen fra 1990-tallet:

En annan skillnad jämfört med tidigare problemrealistiska högperiod ligger i den författarhållning som styr det unga berättandet. 1960- och 70-talens ungdomsförfattare väjde inte för de mörka sidorna och solidariserade sig gärna med den upproriska, unga huvudpersonen, men ställde sig ändå som implicita berättare (eller åtminstone i omslagstexten) mellan läsare och tragik med ett lugnande budskap: "här finns i alla fall en vuxen som vet hur det är, som ser eländet." I dagens desillusionerade förstahandsrapporter från ungdomstillvaron saknas den ljuddämparen. I stället hörs et nästan desperat konstaterande: "så här djävligt är det, se hur ni har ställt til det för oss! (Svensson, 1999, s.110).

En implisitt forfatter kan bidra til å skape en nødvendig distanse mellom teksten og den unge leseren, og Svensson karakteriserer denne funksjonen som en "lyddemper", som kan avta litt for "støyen" fra elendigheten som skildres. Dessuten utpekes jeg-fortelleren som potensielt skadelig for leseren, nettopp fordi man ikke får dette filteret i form av en ekstern fortellerstemme. En jeg-forteller vil farge leserens opplevelse av eventuelle normgivende instanser, for eksempel voksne karakterer i bøkene, foreldre, lærere eller andre, som ellers kunne bidratt til å tilføre nyanser til jeg-fortellerens verdisyn og opplevelse av verden.

Ungdomslitteraturen på 1960- og 70-tallet kunne også være såkalt problemrealistisk, men en essensiell forskjell mellom

denne og ungdomslitteraturen fra 90-tallet er nettopp forfatterens rolle. På 60- og 70-tallet, var tendensen at forfatteren, til tross for at denne var solidarisk overfor hovedpersonen, stilte seg som implisitt forfatter "mellan lesare och tragik", med budskapet: "här finns i alla fall en vuxen som vet hur det är, som ser eländet" (1999, s.110). "

Også andre ting enn vold, kriminalitet og ulike former for mishandling kan virke vel påtrengende for en ung leser som får dette servert uten et slikt filter, for eksempel i kraft av den implisitte forfatter i verket. Følelser og tanker knyttet til vanskelige, eksistensielle kriser kan også være vanskelige å forholde seg til dersom ikke verket tilbyr noen form for veiledning.

Maria Nikolajeva skriver i sin artikkel *Guilt, empathy and the ethical potential of children's literature* om hvordan skyldfølelse og skam (litt avhengig av hvordan man velger å oversette det engelske ordet "guilt") skildres i barne- og ungdomslitteratur uten at leserne får noen veiledning til hvordan de skal forholde seg til det som skildres. Nikolajeva utforsker temaene skam og/eller skyldfølelse i bøkene *Forbiddet* av Tabitha Suzuma fra 2010, og trilogien *His Dark Materials* fra 1995 til 2000 av Philip Pullman. I Suzumas bok skildres et incestuøst forhold mellom to søsken, og skyldfølelsen får dermed både et moralsk og et juridisk aspekt. I Pullmans trilogi spiller skyldfølelsen en stor rolle i hovedkarakterens personlighetsutvikling. Nikolajeva begrunner sitt valg av tema i artikkelen slik:

The ultimate argument of the paper is that literature provides an excellent training field for young readers' developing of empathy skills, and the vicarious experience of guilt exposes readers to a wide range of ethical questions (2012, s.1).

I det følgende omtales spesifikt skyldfølelsen hos barn og unge, men man kunne like gjerne satt inn "the depiction of *ethical dilemmas*", kravene artikkelforfatteren stiller er tydelige.

The depiction of guilt in children's literature is a moral issue. Assuming for the sake of argument that young readers are unable to judge fictive characters' feelings and actions in terms of right and wrong, the texts (and implicitly the authors who produce texts) should preferably offer some guidance to assist readers in making adequate inferences. Literature is a perfect training field for ethical issues (Nikolajeva, 2012, s.3).

I dette avsnittet legger hun helt tydelig et etisk ansvar hos forfatteren, og stiller opp "guidance" som et kriterium for at leseren skal ha utbytte av litteraturen som "training field".

Dersom forfatteren lar leseren få innblikk i ulike karakterers virkelighet, for eksempel ved å la synsvinkelen veksle mellom eksempelvis den onde skurkens- og heltens tankesett, kan den unge leseren få problemer med å trekke ut de moralske idealene, med mindre de får hjelp av en annen narratologisk instans. Nikolajeva antyder at en allvitende fortellerstemme er velegnet som moralsk veileder når den unge leseren skal navigere mellom ulike ideer og verdier:

According to cognitive scientists, young people may experience difficulties in processing contradictory information and assemble bits of information into a coherent whole [...]. Further, certain types of information extracted from fiction have stronger authority; a statement from an omniscient narrative voice is more persuasive than a character's discourse or actions (Nikolajeva, 2012, s.3).

En slik «omniscient narrative voice» er det vi finner i Maria Parrs *Tonje Glimmerdal*. Her er det en tydelig fortellestemme som veileder barneleseren, samtidig som barneperspektivet ivaretas.

Oppsummering

Vi har her sett på ulike aspekter ved relasjonen mellom etikk og litteratur, med hovedvekt på fortellingens særskilte egenskaper som medium for etisk drøftelse. Det er fruktbart å skille ut barnelitteraturen som autonomt fagfelt, atskilt fra allmennlitteraturen, ettersom barneleseren har andre forutsetninger for å tolke- og bearbeide etiske dilemma enn voksenleseren. På bakgrunn av dette vil en del forskere, blant dem Maria Nikolajeva, skissere krav til forfattere av barnelitteratur som handler om veiledning i form av ulike narrative instanser.

Metode

Hermeneutikk og etisk kritikk

I analysen min vil jeg, som nevnt, ha teoretisk forankring i etisk kritikk. Det betyr at jeg er opptatt av å analysere frem hva den litterære teksten kan ha å si om etiske aspekter ved menneskelivet. Og det betyr at jeg vil bruke innfallsvinkler fra forskere som har skrevet om etikk, om litteratur, og om etisk kritikk. Etisk kritikk i litteraturforskningen er, som vi har sett i teorikapitlet, naturlig nok opptatt av tekstenes innholdsside, av det *tematiske*, og det vil også stå sentralt i min analyse. Men som vi også har sett, henger innhold og form sammen i litteraturen, og en analyse av etiske aspekter i skjønnlitteratur involverer dermed også formmessige grep, som fortellemåte, komposisjon, symbolikk, osv.

I det følgende vil jeg gjøre greie for hvordan jeg ser på det metodemessige ved analysen jeg skal utføre. Først vil jeg si noe om det jeg tenker på som den overordnede metodiske orienteringen min i oppgaven, nemlig hermeneutikken. Så vil jeg si litt mer om metode i sammenheng med det tematiske og formmessige i analysene mine.

Hermeneutikk er, kort fortalt læren om tolkning, eller tolkningsteori (Lothe m.fl., 2007, s.85). Man fortolker noe i lys av noe annet, det vil si at noe får meningsinnhold i forhold til en ekstern størrelse. I følge Wilhelm Dilthey er det en slik tilnærming til forståelse som skiller åndsvitenskapene fra naturvitenskapene (sst.). For de tyske filosofene Martin Heidegger og Hans-Georg Gadamer er hermeneutiske prosesser en grunnleggende menneskelig måte å orientere seg i verden på, og "försiggår på ett mer grundläggande plan än all kognition och intellektuell aktivitet" (Tenngart, 2008, s.67). I følge Heidegger bygger all vår viten, det vil si ikke bare vår viten om tekster, på "forståelse artikulert som en utlegning av det vi vet noe om"

(Alnes). Hermeneutikken er i litteraturen læren om fortolkning av tekster i kontekst. Det vil si når vi leser den, setter den inn i en større sammenheng, basert på det vi allerede vet noe om (sst.).

Gadamer tilfører teorien at man som leser møter en tekst med en gitt forståelseshorisont, et sett av fordommer basert på den historiske og tekstmessige kontekst vi er en del av:

När vi läser tar vi en mängd förutfattade meningar med oss inn i läsningen. Vi förväntar oss någonting visst, vi tror oss veta ungefär vad texten innehåller och vad författaren har haft för avsikt med den (Tenngart, 2008, s.67).

Denne forutinntattheten er, i følge Gadamer, ikke noe som hindrer forståelse, men er tvert imot et "grundläggande vilkor för möjligheten att förstå" (sst.). Det eneste ståstedet vi har for å forstå noe som helst er forankringen vi har i vår egen historiske tid, og dermed også "våra fördommar om världen" (sst.). Gadamer kaller denne utgangsposisjonen for våre fordommer, vårt historiske ståsted for å betrakte og bedømme verden fra vår "forståelseshorisont". I motsetning til Dilthey, hevder Gadamer at målet med tolkningen av en tekst ikke er å erstatte vår egen horisont med tekstens, men at tolkningen i stedet skapes "genom en dialog [...] mellan den som förstår och det som förstås" (sst.). Når denne forståelsen av teksten er vellykket, har vi utvidet vår forståelseshorisont og oppnådd det som Gadamer kaller for en "horisontsammensmeltning" (Tenngart, 2008, s.68). Selve forståelsesprosessen, når man tolker en del i lys av en helhet, og derfor stadig endrer sin egen forståelse av delen, kalles "den hermeneutiske sirkel".

I mitt tilfelle forstår jeg dette slik at det jeg undersøker, romanen *Tonje Glimmerdal*, hele tiden må settes i en kontekst, og sees i lys av en utenforstående størrelse som

jeg allerede vet noe om. Jeg forholder meg til moralfilosofi, som blir en ekstern referanseramme utenfor primærteksten min. Jeg vil gå flere runder med å tolke *Tonje Glimmerdal* ut i fra denne eksterne kilden, fra den etiske kritikken. Når jeg tolker *Tonje Glimmerdal* (delen) i lys av etisk filosofi (ekstern helhet), så vil min oppfatning av romanen være i konstant endring, samtidig som at de teoretiske begrepene jeg støtter meg til kan få et mer konkret innhold, og jeg vil, forhåpentligvis, oppnå å utvide min forståelseshorisont. Jeg vil med andre ord forholde meg til en hermeneutisk arbeidsmetode i prosessen.

Nussbaums fire punkter - innfallsvinkler mot det tematiske

I første del av analysen vil jeg, som signalisert i teorikapitlet, belyse etisk tematikk i *Tonje Glimmerdal* med utgangspunkt i de fire punktene som Martha Nussbaum i *Love's Knowledge* oppgir som mulige innfallsvinkler for å vurdere etiske aspekter ved litteratur. De fire punktene befatter seg med litteratur generelt, men det er min mening at det Nussbaum skriver om etikk og litteratur på et generelt plan, er fullt appliserbart på barnelitteraturen på et spesielt plan.

For ordens skyld repeterer jeg her disse punktene, og min forståelse av dem, og angir hvordan jeg vil bruke dem metodisk i analysen.

1. Noncommensurability of the Valuable Things (konflikter mellom uforenelige verdier):

Hvordan forholder de fiktive personene i bøkene seg til de etiske dilemmaene der det oppstår en konflikt mellom verdier som ikke er sammenliknbare? Jeg vil blant annet undersøke hvordan romanen strukturerer konflikter, hvordan ulike verdier settes opp mot hverandre gjennom de forskjellige karakterene. Konflikter kan naturligvis også foregå på

karakterers indre plan, men jeg vil legge vekten på ytre konflikter, og har sett meg ut tre ulike relasjoner hvor det forekommer konflikter på et slikt plan, og der disse er drivende for handlingen i romanen.

2. The Priority of Perceptions (etisk persepsjon):

Her peker Nussbaum på at litteraturen er velegnet for å utvikle leserens evne til å "skjelne mellom nyansene i en situasjon og sortere ut det som er det avgjørende og unike ved den. Jeg vil her undersøke et par situasjoner i *Tonje Glimmerdal* der denne evnen, eller etiske kompetansen, settes på en eller annen form for prøve. På hvilken måte implementerer karakterene det de deduserer som "avgjørende og unikt" i slike situasjoner som en del av sine egne handlinger i ettetid?

3. Ethical Value of the Emotions (den etiske verdien av følelser):

Her vil det være naturlig å undersøke hvordan de ulike karakterene, både barn og voksne forholder seg til fremvising av følelser; i hvilken grad lar de dem utgjøre en del av de etiske resonnementene sine? Jeg vil også undersøke i hvilken grad Brooks begrep "acting out" kan passe inn her.

4. Ethical Relevance of Uncontrolled Happenings (den etiske relevansen av uforutsette hendelser)

Her vil jeg fokusere på de spontane *møtene* som oppstår i romanen. Hvordan opptrer karakterene i møter med nye mennesker? Hvordan håndterer de disse uventede møtene? I hvilken grad er disse møtene representative for karakterenes verdisett?

Disse fire punktene er, som tidligere nevnt, ikke uttømmende på noe vis for å avdekke og vurdere etisk kritikk i

litteratur, men kan brukes som utgangspunkt for videre drøfting. De fire punktene kan tidvis være vanskelige å skille fra hverandre, og i enkelte tilfeller må man nok støtte seg til to eller flere for å belyse den etiske dimensjonen ved en tekst på en tilfredsstillende måte.

Punkt nummer to, om etisk persepsjon, kan være litt vanskelig å skille ut som eget punkt, ettersom det til dels handler om leseropplevelsen generelt. Den distansen som finnes mellom lesere og innhold, legger til rette for at leseren lettere kan skjelle mellom nyansene i en situasjon i teksten, enn om hendelsene var selvopplevde, og litt nærmere. Det er likevel et veldig interessant aspekt ved *Tonje Glimmerdal*, dette med etisk persepsjon av litteratur, da forfatteren lar tanker om dette komme til uttrykk i teksten. Dette vil jeg behandle særskilt senere i oppgaven.

Med det sagt, så vil jeg påpeke at disse fire punktene i stor grad kun retter fokuset mot innhold, og tilrettelegger ikke *i like stor grad* for drøftelse av tekstens *form* som bærer av etiske verdier, slik som Wayne Booth hevder er en viktig del av å drøfte etikk i litteratur.

Denne uttalelsen kan virke litt bastant, og jeg vil modifisere den ved å understreke at jeg forstår Nussbaum slik at hun mener at form og innhold henger nøye sammen. Men denne "systematiske" inndelingen som skiller form fra innhold er utelukkende foretatt av pedagogiske hensyn: Det er min mening at det er lettere å fremstille etikkens rolle i teksten dersom man *forestiller seg* et slikt skille. I virkeligheten er det jo to sider av samme sak, og for eksempel Nussbaums punkt om uforenelige verdier befatter seg tydelig med form idet jeg undersøker konfliktforhold, motsetninger, kontraster, og altså komposisjon. I andre del av analysen, der jeg tar for meg etikk som kommer til uttrykk gjennom teksters form, vil jeg drøfte forbindelsen mellom form og innhold i lys av både Martha Nussbaums og Wayne Booths ideer.

Heller ikke tekstens tilblivelse, og forfatterens rolle som formidler av etikk er sentralt i akkurat disse punktene av Nussbaum, men hun skriver andre steder om for eksempel den implisitte forfatters rolle. Men etikk i forhold til blant annet forfatter og forlag drøftes i teorikapitlet mitt, så for å foreta en avgrensning, så vil jeg ikke inkludere disse aspektene i den tematiske analysedelen, selv om Nussbaum også befatter seg med slike problemstillinger i *Love's Knowledge*.

Jeg velger å ta utgangspunkt i hvert av de fire punktene, og gi eksempler fra *Tonje Glimmerdal* for å utdype dem.

The Company We Keep

I del to av analysen vil jeg, som nevnt, drøfte ulike aspekter av det formmessige ved en roman som bærer av etiske verdier. Her vil jeg starte med å redegjøre for Nussbaums tanker om form og etikk, for å skape en rød tråd mellom de to delene i analysen. Deretter vil jeg ta drøftelsen videre via Wayne Booth og hans bok om "ethical criticism", *The Company We Keep - An Ethics of Fiction*. Booth argumenterer her blant annet for at det er tjenlig å omtale bøker som bekjentskaper av ulik karakter, som "company".

Det er ikke bare Nussbaum som hevder at form og innhold er uatskillelige. Booth skriver også om dette samspillet. Også på dette området er vennemetaforen sentral, og han sammelikner den gjensidige påvirkningen partene i et venneforhold har, med den mellom formen og innholdet i en tekst. Han hevder at:

[...] all stories have a practical dimension, just as all other friendships in life do. This point goes somewhat beyond our earlier claim that all narratives are in a sense didactic. We can now begin to see how *active* the didacticism is—and how wrong it is to regard it as a content conveyed by the form (Booth, 1988, s.201).

Her legges det vekt på nettopp *samvirket* mellom form og innhold, fremfor å anse form utelukkende som et verktøy for å formidle innholdet. Dette samspillet mellom form og innhold vil vies plass i analysekapitlet, samtidig som jeg, som tidligere nevnt, tidvis opererer med et imaginært skille mellom de to, av pedagogiske hensyn.

Jeg vil i analysen drøfte formmessige trekk som intertekstualitet, språk, illustrasjoner og setting som bærere av etiske verdier, og vil undersøke i hvilken grad- og på hvilken måte disse trekkene benyttes til etisk kritikk i *Tonje Glimmerdal*. Det vil si at jeg kun vil fokusere på formmessige aspekter som har en *etisk dimensjon*.

Presentasjon av romanen, og en kort handlingsoversikt.

I dette kapitlet ønsker jeg å gi en kort oversikt over handlingen i romanen, kommentere bruken av illustrasjoner og deres effekter, samt si noe om tekniske grep som fortellerstemme og perspektiver.

Handlingsoversikt

Jeg vil her gi en kort oversikt over handlingen og de mest sentrale personene i romanen *Tonje Glimmerdal*. Konfliktlinjene blir skissert, men disse vil jeg naturligvis gå nærmere inn på i analysekapitlet mitt. Det samme gjelder presentasjonen av sentrale bipersoner og miljøer.

I *Tonje Glimmerdal* møter vi jenta med samme navn, som bor i en dal som heter nettopp Glimmerdalen. Hun er ni år (men fyller snart ti!), har en hjemmeværende bonde til far, en mor som er havforsker på Grønland, en kjælemåke, to sprelske og egenrådige tanter, men ingen søsken eller andre barn å leke med. Derimot har hun en bestevenn som er 74 år gammel og heter Gunnvald. Han bor på gården ved siden av Tonjes, og dit går hun for å lage og prøvekjøre rattkjelker sammen med den gamle mannen, hun forteller eventyr for ham, og hjelper ham med praktiske ting på gården. "Kva skulle du gjort utan meg, Gunnvald", spør hun stadig vekk. Til det svarer Gunnvald at han hadde "grave seg ned og sjølvdauda" (s.20). I tillegg til at de to er bestevenner, er det Gunnvald som er gudfaren til Tonje. De er sammen hver eneste dag, de passer på hverandre og har ingen hemmeligheter for hverandre. Det er i alle fall hva Tonje har trodd hele sitt liv, helt til hun en dag er nær ved å kjøre over postmannen på kjelketuren sin, og det kommer et

mystisk brev til Glimmerdalen. Brevet er til Gunnvald, men han nekter å fortelle Tonje om innholdet i det.

Senere får Tonje vite at det i det mystiske brevet stod at en som Gunnvald hadde vært kjæreste med for lenge siden var død, men det vil vise seg at hemmeligheten i brevet favner videre enn som så. Da Gunnvald var ung var han spådd en lysende karriere som fiolinist, og det var i Tyskland at han hadde blitt kjent med denne kjæresten sin. Han spilte til og med i symfoniorkester i Oslo, men ble lei av hele symfoniorkesteret og flyttet hjem igjen til Glimmerdalen.

Etter et skjebnesvangert fall da han snublet i sin egen kaffekjele, blir Gunnvald innlagt på sykehus for en operasjon. Gunnvald har aldri vært på sykehus før, og tror at hans siste stund på jorden er kommet. I den tro skriver han et brev, som han ber Tonje poste for ham. En dag da Tonje er på kjøkkenet til Gunnvald for å mate katten hans, Gunda, dukker det opp ei diger dame med en sint hund som sier at gården tilhører henne, og at det var det som stod i brevet som Tonje postet for Gunnvald. Plutselig forstår Tonje at Gunnvald har hatt flere hemmeligheter for henne enn den om at han hadde en kjæreste før i tida: Han har en datter. Det er hun som står på kjøkkenet til Gunnvald og gjør krav på gården som han har testamentert til henne i et øyeblikk av dødsfrykt.

Tonje får vite at datteren til Gunnvald, Heidi, som hun heter, ble plassert hos ham da hun var liten, at hun er vokst opp i Glimmerdalen akkurat slik som hun selv er, og til og med at hun pleide å leke med faren hennes, Sigurd. Da Heidi ble litt eldre, kom moren hennes, den berømte konsertfiolinisten Anna Zimmermann, og hentet henne med seg for at hun også skulle bli fiolinist, uten at Gunnvald hadde noe han skulle ha sagt i saken. Det viser seg i fortellingen at dette er et heller dystert kapittel i Gunnvalds liv, og at han i en alder av 74 år fremdeles ikke har klart å bearbeide det faktum at hans egen datter reiste fra ham. Men Tonje har ikke tenkt å

bare gå til side og la noen overta gården til Gunnvald uten videre, særlig ikke når denne noen hevder at hun vil selge den til campingdirektør Klaus Hagen som ikke liker barn! Tonje vil prøve å få Heidi til å ombestemme seg når det gjelder å selge gården til Hagen, og hun går så langt som å prøve å kidnappe hunden hennes.

Etter hvert som de to bygdejentene lærer hverandre å kjenne, finner de ut at de har mye mer til felles enn de først trodde, og de utvikler en gjensidig respekt for hverandre og etter hvert et sterkt vennskap på tross av aldersforskjellen. Tonje får en oppvåkning i forhold til Gunnvald, som alltid har vært den beste vennen hennes, og som hun alltid har sett opp til. Plutselig ser hun at han også besitter personlighetstrekk som ikke bare er positive. Da Heidi dro fra ham, ble han trist, men han gjorde aldri noe for å få henne tilbake igjen. Tonje finner ut at han aldri ringte henne eller oppsøkte henne på annen måte heller, og det anser hun som et svik. Denne informasjonen må hun selv bearbeide, og får dermed en jobb med å gå i seg selv for å finne en måte å tilgi bestevennen sin på.

Da Gunnvald blir utskrevet fra sykehuset, reiser Heidi fra Glimmerdalen, for hun ønsker ikke å ha noe med sin egen far å gjøre. Her får Tonje en ny utfordring i å forsøke å føre far og datter sammen igjen etter alle årene fra hverandre. Tonje klarer å få tak i Heidis telefonnummer via Klaus Hagen, og tvinger Gunnvald til å ringe henne. Gunnvald vet ikke hva han skal si til Heidi, så han spiller for henne i telefonen i stedet. Når han er ferdig med å spille, legger Heidi på uten å si et ord. Hverken Tonje eller Gunnvald vet hva de skal legge i det, men Tonje understreker at "no har du i alle fall ringt" (s.271) før de går inn i kirka på første påskedag og Gunnvald skal opptre. Under "Påskemorgen slukker sorgen"⁶, den siste

⁶ En kristen salme av N.F.S Grundtvig som handler om blant annet forsoning og en ny start.

salmen på gudstjenesten, kommer Heidi inn i kirka og betrakter faren sin fra galleriet. På postludiet tar hun fram fela si og spiller sammen med Gunnvald, og "gjer musikken dobbelt så stor" (s.273).

Etter gudstjenesten feires det tiårsdag med stort kalas i Glimmerdalen, og nesten alle karakterene i romanen er samlet hjemme hos Tonje. Gunnvald og Heidi spiller nok en gang sammen på felene sine, men denne gangen spiller de opp til dans.

Romanen slutter med at Heidi og Gunnvald sitter i lysthuset til Gunnvald og spiller fele. Fremdeles kommuniserer de bare med musikk og ikke med ord. Heidi har forklart Tonje at hun har "vore grusomt sint på Gunnvald i nesten tretti år" og at det "er ikkje berre å slutte med det, slik på ein poff" (s.281). Men far og datter er i hvert fall ført sammen igjen etter mange år fra hverandre og forsoningsprosessen er i gang, om enn ikke fullbyrdet.

Romanens oppbygning

Boka er delt i tre deler, som har fått undertitlene "Brevet", "Heidi", og "Musikken". Hver av de tre delene er tydelig atskilte, og de er markerte med en liten illustrasjon av henholdsvis en konvolutt, ei bok og ei note. Disse små illustrasjonene uttrykker, sammen med undertitlene, et vendepunkt, en ny era eller et nytt element, og de markerer også sprang i tid eller sted i teksten. Hver av delene er igjen delt inn i kapitler. "Brevet" handler om livet i Glimmerdalen og ankomsten av det mystiske brevet, og omfatter kapittel 1 til 10. Kapittel 10 ender med at Gunnvald sitter på kjøkkenet og forgjeves prøver å forfatte et svar på brevet han har mottatt: " -Heidi..., kviskrar han ein av desse morgonane. Det vesle namnet skjelv i lufta. Ingen har nemnt det på nesten tretti år" (s.101).

I "Heidi" spenner handlingen fra Heidis ankomst i Glimmerdalen til hennes avgang derfra når Gunnvald vender

tilbake fra sykehuset, og og denne romandelen omfatter kapitlene 11 til 25. Tredje og siste del, "Musikken" inneholder kapitlene 26 til 32, der forholdet mellom far og datter må pleies og forsøkes gjenopprettet av Tonje. Årsaken til at denne delen heter "Musikken", er at nettopp musikk spiller en sentral rolle i dette arbeidet, uten at jeg vil gå nærmere inn på det akkurat her. Derimot vil det utgjøre en del av den inngående analysen av romanen som kommer senere i oppgaven min.

Fortellingen slutter med Tonjes bursdagsfeiring, der alle i bygda, klassekameratene hennes, vennene Ole og Bror og de gale tantene hennes, er med på feiringen. Gunnvald og Heidi spiller sammen på felene sine, og Heidi kunngjør at hun har kjøpt campingplassen av sure Klaus Hagen, og at det skal være tillatt å ha med barn dit.

Illustrasjonene i boka

Illustrasjonene i *Tonje Glimmerdal* er utført av Åshild Irgens. I tillegg til omslaget, består boka av 20 illustrasjoner av ulike størrelser. De fleste av disse utgjør ca en halv side, noen en hel, og andre igjen utgjør bare en liten del av en side. Illustrasjonene er gjengitt i sort-hvitt, og ser ut til å være laget ved hjelp av hovedsakelig tusj og blyant. De er realistiske, men personene på bildene er lett karikerte. Illustrasjonene gir inntrykk av dynamikk og bevegelse, som jo er sentrale komponenter også i handlingen i boka.

Jeg vil skrive litt mer om illustrasjonene i boka, og hvordan de forholder seg til tematikken i et eget punkt i underkapitlet som handler om form.

Perspektiv og fortellerteknikk i romanen

Hvordan kan fortellerinstans og perspektiv bidra til at et verks etiske normer kommer til syne?

I teorikapitlet drøftet jeg hvordan fortellinger er særlig velegnet til å utforske etiske problemstillinger blant annet fordi forfatteren med enkle grep kan veksle mellom de ulike karakterenes tanker og ytringer. På denne måten får leseren en opplevelse av å forflytte seg i tid og rom, og får slik muligheten til å utforske ulike normsett gjennom de skiftende perspektivene.

I *Tonje Glimmerdal*, som har en tredjepersonsforteller, er perspektivet vekslende, mellom aural og personal fremstilling. Fortelleren står ofte utenfor karakterene og betrakter det de foretar seg og det de sier, men i blant refereres karakterenes indre liv. For eksempel går fortelleren inn og gjengir Klaus Hagens følelser når han ser at Tonje blir veldig lei seg fordi han har kastet ut de nye lekekameratene hennes fra campingplassen: "[...] og hjarteknuste barn, det gjer inntrykk sjølv på Klaus Hagen.[...] Plutseleg føler han seg som ein liten lort der bak glasruta si" (s.93).

Det vesentlige her er i vårt tilfelle hvordan fortelleren for så vidt refererer på en relativt objektiv måte, men samtidig er man som leser langt fra i tvil om hvor fortellerens lojalitet ligger. Fortelleren serverer oss beskrivelsen "ein liten lort", i stedet for å nøye seg med å skildre ham som "nedfor" eller "angrende", som ville vært mindre ladde beskrivelser. Dessuten tilkjenner fortelleren sine lave forventninger til Klaus Hagens empatiske evner når det sies at "hjarteknuste barn [...]gjer inntrykk sjølv på Klaus Hagen" (sst., min kursivering).

Slike beskrivelser, som ved første øyekast virker nøytrale nok, men som ved nærmere ettersyn er mer ladd enn som så, gjør at fortelleren røper sin lojalitet overfor karakterene i

romanen. Og det er gjennomgående at denne lojaliteten ligger hos barnet. Ikke bare hos Tonje, men hos alle barna, som på et eller annet punkt har blitt sveket av en omsorgsperson: Hos Heidi, som aldri fikk vende tilbake til Glimmerdalen enda hun ville det, og hos de tre søsknene hvis far aldri tar kontakt med dem lenger. Det er blant annet dette usvikelige barneperspektivet som gjør at Parr ofte sammenliknes med Astrid Lindgren, og denne koblingen, som ofte gjøres, vil jeg komme tilbake til senere i oppgaven, i underkapitlet om intertekstualitet.

Denne lojaliteten som jeg nevnte, er uttrykk for den *implisitte forfatter*, eller verkets iboende etiske eller normative instans som jeg vil redegjøre for i kapitlet om form.

Sjanger og etikk

Jeg vil her gi noen sjangermessige karakteristikk av romanen *Tonje Glimmerdal*, med vekt på det etiske aspektet ved romanen. Hvilke sjangerbetegnelser kan brukes for å understreke noen karakteristiske sider ved romanens etiske orientering?

I utgangspunktet gir det mening å kalle *Tonje Glimmerdalen eksistensiell roman*. I dette ligger det at romanen berører livsspørsmål som er så viktige at de knytter seg til den grunnleggende forståelsen av menneskelivet, til spørsmål om mening, integritet, identitet, osv. I *Tonje Glimmerdal* er dette eksistensielle planet knyttet til motiver som kjærlighet, vennskap, svik, skyld og forsoning – motiver som i høy grad har en etisk dimensjon.

En mer avgrenset sjangerbetegnelse som også kan knyttes til den etiske tematikken, er *utviklingsroman*. Hovedkarakterene Tonje og Gunnvald gjennomgår begge en personlig utvikling i løpet av romanen, og denne utviklingen

innebærer blant annet en stigende etisk erkjennelse. Gunnvald må plutselig forholde seg til Anna Zimmermanns dødsfall og tvinges til å reflektere over fortiden og hvordan han har vært som far for Heidi. Han går fra å klandre Heidi for at hun dro fra ham sammen med sin mor, til å innse at det ikke utelukkende var hennes valg og at hun bare var et barn. Videre må han jobbe med seg selv og skammen over at han har brukt hele livet på å bære nag til sin egen datter, og til slutt må han prøve å gjenopprette kontakt med henne. Gunnvalds utvikling handler dermed om å tilgi både Heidi og seg selv, og altså å bearbeide alt han har gått og båret på alle årene, uten at Tonje har visst noe om det.

Tonje, på sin side, må håndtere en ny virkelighet i viten om Heidis eksistens, og dermed i viten om at Gunnvald og alle andre i bygda har holdt noe hemmelig for henne hele hennes liv. Også hun går gjennom en utviklingsprosess, som blant annet dreier seg om å kunne tilgi Gunnvald for det hun opplever som et svik mot et barn.

Det gir videre mening å kalle Tonje Glimmerdal en *didaktisk roman*. I dette ligger det at romanen formidler etisk innsikt og normer for menneskelivet. Den sier noe om hva som er rett og galt - «how one should live», for å si det med Martha Nussbaums ord. *Samtale* står sentralt i normutviklingen, og både unge og gamle har en viktig rolle i den etiske refleksjonen som samtalene uttrykker.

I mange bøker er det handlingen som er i fokus for karakterenes utvikling. I eventyrene er det prøvelsene som heltene møter på underveis som gjør at de vokser eller viser hvem de er og hva de er gode for. I robinsonaden er det ofte mangelen på sosial interaksjon som tvinger frem utviklingen, mens i *Tonje Glimmerdal* er det altså nettopp i *samhandling med hverandre* at karakterene lærer seg om rett og galt, det er her de vokser som mennesker.

Her skriver Parr seg inn i en lang barnelitterær tradisjon. I eldre norsk barnelitteratur ser vi eksempler på hvordan *samtalen* er et sentralt verktøy i religionsoppdragelsen. Leserne skulle selv ta del i opplæringen ved å lese dialoger mellom et barn og en klok voksen. I *Tonje Glimmerdal* er det ikke den religiøse oppdragelsen av barna som er målet med samtalene, men vi finner derimot flere eksempler på barn som lærer noe om verden eller utvikler seg i samtaler med en voksen. Når Tonje er fortvilet og opprørt over oppdagelsen av Gunnvalds store hemmelighet, er det i samtale med sin far at hun får innsikt i Gunnvalds situasjon, og i større grad forstår hvorfor ikke Gunnvald fortalte henne om Heidi.

Samtalen er altså viktig i karakterenes søken etter etisk innsikt, og gir romanen et didaktisk preg. En annen måte å fremstille fortiden på, kunne vært å benytte seg av retrospeksjon som virkemiddel, la scenene mellom Gunnvald og Heidi tre frem som såkalte "flashbacks" til tiden før Tonje ble født. Men forfatteren har altså valgt å heller la dette komme til uttrykk gjennom samtaler mellom karakterene.

Et annet eksempel på at samtalen er sentral, er at det er ved å prate med gamle Nils at Tonje klarer å forstå Heidis side av saken. De snakker om hvordan Anna Zimmermann kom og hentet Heidi, og Tonje påstår hardnakket at Heidi *valgte* å reise fra faren sin. Nils mener at det er "Annna Zimmermann som er skuld i heile sulamitten" (s.198), og at det var hennes vilje, og ikke Heidis som rådet den gangen for 30 år siden. Han spør Tonje: "Har du aldri hatt lyst til å verte med mor di når ho reiser, vesle dunder?" Hvorpå "Tonje kryp saman på benken" (sst.). Spørsmålet fra Nils tvinger henne til å ta stilling til noe, og det er slik Tonje lærer å forstå Heidi.

Viss mamma hadde spurt om Tonje ville vere med til havet ein tur? Hadde ikkje Tonje vorte med henne då, så ho slapp å gå her og vere morlaus heile tida? (sst.).

Igjen, forfatteren kunne valgt andre måter å la Tonje få innsikt på, for eksempel ved å la Tonje resonnere seg frem til svaret på egenhånd, og altså bare gjengi Tonjes tanker i form av referat. I stedet støtter hun seg til en "sokratisk metode", der spørsmålene som stilles tvinger frem tankeprosesser og til slutt innsikt.

Både Sigurd og gamle Nils får funksjonen som fortolkende instans. De stiller seg mellom leseren og det som Tonje opplever, og skaper slik denne distansen som blant annet Maria Nikolajeva etterlyser i mange moderne ungdomsbøker (se teorikapitlet).

Ingebjørg Mjør skriver om den åpent didaktiske barnelitteraturen fra 1800-tallet:

Forteljingane er [...] sette inn i ei moralsk oppsedande ramme. Hendingane skal tene til karakterdanning og moralutvikling, og det finst alltid ein vaksen som stig ut av forteljinga og drar dei rette konklusjonane (NBLH, s.31).

Ovenfor har vi sett to eksempler på voksne som *bidrar* til at de rette slutningene blir dratt. Parrs roman skiller seg dermed fra den «førmoderne» barnelitteraturen ved at den voksne tilrettelegger for at barna skal få innsikt i etiske spørsmål, fremfor å fortelle dem hvordan de skal tenke.

I tillegg til å være didaktisk preget, vil jeg også hevde at romanen kan sies å ha et *melodramatisk preg*. Denne betegnelsen er noe belastet, ettersom den ofte brukes uriktig i forbindelse med anmeldelser og analyser, så la meg presisere hva jeg legger i begrepet.

Flere ordbøkers definisjon vektlegger det overdrevne og tilgjorte ved handlinger som karakteriseres som melodramatiske. Jeg støtter meg heller til en bruk av ordet som legger vekt på atvoldsomme følelesesutbrudd i litteraturen kan ha noe ekte og verdifullt ved seg. Tanken er altså at følelsene er reelle, og at de peker mot noe viktig på verdiplanet i romanen.

Litteraturforskeren Peter Brooks hevder at begrepet melodrama i dagligtalen stort sett refererer til "cheap, banal melodrama" (Brooks, 1976, s.12), som såpeserier, men at selv om begrepet melodrama også kan dekke dette, så må vi ikke redusere det til å bety bare dét. Han skriver i *The Melodramatic Imagination*:

at its most ambitious, the melodramatic mode of conception and representation may appear to be the very process of reaching a fundamental drama of the moral life and finding the terms to express it (sst.).

Det handler altså mer om en litterær modus, eller uttrykksform, som søker å få frem grunnleggende etiske problemstillinger i menneskelivet.

Brooks opererer med følgende definisjon på melodrama:

a form for a post-sacred era, in which polarization and hyperdramatization of forces in conflict represent a need to locate and make evident, legible, and operative those large choices of ways of being which we hold to be of overwhelming importance even though we cannot derive them from any transcendental system of belief. My thesis has been criticized for overemphasizing the ethical dimension of melodrama, its tendency to postulate a "moral occult": the hidden yet operative domain of values that the drama, through its heightening, attempts to make present within

the ordinary. And I readily admit that heightening and sensation for their own sake, a dramaturgy of hyperbole, excess, excitement, and "acting out" -in the psychoanalytic sense- may be the essence of melodrama without any reference to ethical imperatives (Brooks, 1976, s.viii).

Dette med "acting out", eller utagering som det kalles på norsk, er interessant i forhold til heltinnen i *Tonje Glimmerdal*. Begrepet stammer, som Brooks presiserer, fra psykoanalytisk tenkning og beskriver en tilstand der en person får nedsatt impuls kontroll som følge av en stressende, opprørende eller ubehagelig situasjon. Det er en av kroppens forsvarsmekanismer, og forekommer ofte hos barn som mangler andre måter å utrykke frustrasjonen, angsten eller stresset på.⁷ Jeg vil eksemplifisere dette i analysekapitlet, under punktet "Ethical Value of the Emotions". Jeg vil også komme tilbake til hvordan- og i hvilken grad følelser er- og bør være en del av etiske resonnement i.

Uansett er poenget med den melodramatiske dimensjonen i *Tonje Glimmerdal* altså at de sterke følelsesutbruddene og konfliktene i romanen har som funksjon å vise mot et grunnleggende verdiplan eller etisk plan, dette som Peter Brooks kaller «the moral occult».

⁷ Se for eksempel følgende sider om utagering som forsvarsmekanisme:

<http://www.webpsykologen.no/artikler/utagering-selvskading/> 20.03.2014 og <http://psychcentral.com/lib/15-common-defense-mechanisms/0001251> 03.05.14

Analyse av *Tonje Glimmerdal* med utgangspunkt i Martha Nussbaums fire punkter om etikk

Jeg vil i dette kapitlet belyse visse etiske aspekter ved *Tonje Glimmerdal* med utgangspunkt i de fire punktene som Martha Nussbaum oppgir som mulige innfallsvinkler for å vurdere etisk utvikling i sin essaysamling *Love's Knowledge*. Årsaken til at jeg har valgt å støtte meg til disse fire punktene, er at de er forholdsvis konkrete, samtidig som de også gir rom for vidtgående drøftelser.

Jeg repeterer her disse punktene, og min forståelse av dem, selv om de også er å finne i teorikapitlet og i metodekapitlet. Det første punktet dreier seg om situasjoner der karakterenes ulike verdsettelse står i konflikt med hverandre. Jeg har valgt ut tre ulike konflikter fra boka som jeg vil drøfte; hver av dem er eksempler på Tonjes verdsettelse som står i opposisjon til en av de andre karakterenes. Det andre punktet handler om hvordan både karakterene i en bok (og leserne av den) kan utvikle sin etiske kompetanse ved å øve opp evnen til å identifisere de viktige funksjonene i en bestemt situasjon. Punkt tre tar for seg emosjonenes rolle i etikkspørsmål, og i hvilken grad de bør være en del av etiske resonnement. Her har jeg valgt å belyse to situasjoner i boka for å illustrere denne problematikken, samt undersøke hvorvidt Brooks begrep "acting out" er passende å bruke. Det fjerde og siste punktet handler om den etiske verdien av uforutsette hendelser. Jeg tar for meg ulike møter mellom mennesker, og analyserer reaksjoner og responser hos karakterene.

Jeg velger å gjøre det slik at jeg tar utgangspunkt i hvert av de fire punktene, og gir eksempler fra *Tonje Glimmerdal* for å utdype dem.

Noncommensurability of the Valuable Things

Så vidt jeg kan se, er det i hvert fall tre tydelige eksempler på konflikter der inkommensurable verdier er sentrale:

- 1: Tonje - Klaus Hagen
- 2: Tonje - Gunnvald
- 3: Tonje - Heidi

Jeg vil ta for meg hver av de tre relasjonene og gi eksempler på situasjoner som synliggjør verdikonfliktene. Nussbaum skriver selv at det kun er når man følger et mønster av "choice and commitment" over en relativt lang periode at man kan forstå "the pervasiveness of such conflicts in human efforts to live well" (Nussbaum, 1990, s.37). Derfor mener jeg at det er fruktbart å analysere relasjonene *over tid* for å si noe om hvordan karakterene forholder seg til spørsmålet "hvordan leve et godt liv?".

"Det er ikkje lov å kalle folk idiot" - Relasjonen mellom Tonje og Klaus Hagen

Den første, og kanskje mest illustrerende konflikten mellom uforenelige verdier som jeg ønsker å påpeke, er den mellom Klaus Hagen og Tonje. Klaus Hagen er mannen som driver helsecampingen i Glimmerdalen, og han lover gjestene sine ro og stillhet som en del av besøket. Ved flere anledninger hysjer han på Tonje og ber henne dempe seg når hun synger eller leker i nærheten av campingplassen hans. Tonje syns det er forferdelig frekt å be henne være stille i hennes "eigen dal!" (s.23), og bråker gjerne litt ekstra når hun tar turen forbi.

Denne interessekonflikten pågår gjennom store deler av boka, og kulminerer i at Hagen kaster ut familien til de nye vennene til Tonje fordi de har holdt leven med kjelkeaking, som i følge Hagen forstyrret de andre gjestene på campingen.

Det er Tonje, som jo opplever campingplasseieren som urettferdig og meget urimelig, som har synsvinkelen, og barneleseren vil nok ha samme opplevelse av Klaus Hagen som henne. Og selv om den voksne leseren ikke kan stille seg bak *alt* som Hagen gjør og sier, så vil de nok samtidig ha en viss forståelse for hans behov for å drive forretningen sin lønnsomt.

Å ønske å tjene penger til livets opphold er ikke i utgangspunktet noe uetisk, men i dette tilfellet får Klaus Hagens forretningsdrift konsekvenser for Tonjes mulighet til å ferdes, leke og ta naturen i bruk i Glimmerdalen. Tonje syns at Klaus Hagen er urettferdig, men hun har ingen sanksjonsmuligheter. Klaus Hagen derimot, er voksen, og kan i større grad enn Tonje forvalte sine interesser, slik som når han kaster ut familien til Ole og Bror fra campingplassen sin. Tonje har ingen makt eller påvirkningsmulighet i denne saken.

Tonjes behov for å få leke og utfolde seg fritt i Glimmerdalen, strider altså mot Klaus Hagens behov for ro og stillhet. Man kunne argumentere med at lek og frihet ikke er etiske størrelser, og at det derfor ikke kan settes i opposisjon til Klaus Hagens verdisett. Likevel er det min påstand at dette fremstår tydelig som et ideal fra forfatternormen, og at det derfor kan stilles opp som et verdisett som kan være gjenstand for etisk kritikk. I romanen er det aktive og energiske levesettet, villstyrigheten, om man vil, som kjennetegner Tonje og de livlige tantene hennes, noe som blir idealisert. Passivitet og stillesitting, som assosieres med mangel på liv, er tilsvarende nedvurdert.

I tillegg til dette er det enda et aspekt ved relasjonen mellom Klaus Hagen og Tonje som er verdt å nevne i forhold til verdier av uforenelig størrelse. Den lille familien som kommer til helsecampingen på grunn av et komplisert forhold til faren, har fått klar beskjed om at de må være stille og må oppføre seg "utruleg fint" (s.74). Særlig Ole, som har mye

energi i kroppen, har problemer med å være så stille som Klaus Hagen ønsker og forlanger av ham, og har til og med fått kjeft på kontoret hans fordi han ikke alltid klarer det.

Til tross for det litt voldsomme møtet mellom Tonje og de to guttene, utvikler hun straks en omsorg for både dem og den lille søsteren deres. Hun oppsøker dem på campingplassen dagen etter slåsskampen og så "bergar Tonje med seg heile gjengen ut gjennom porten" (s.72) og opp til Gunnvald for å kjøre kjelke og spise hjortegryte. Hun "befrir" dem fra Klaus Hagens domene der man må være stille og oppføre seg på en måte som er unaturlig for mange barn, og fører dem ut i friheten der de kan le og leke og hoie uten å bli hysjet på. Tonje forklarer dem at "Klaus Hagen vil at vi skal sitte inne til vi har vakse av oss barndommen" (s.73).

For Klaus Hagen er barna tilsynelatende bare kunder på helsecampingen, og plagsomme sådanne, som potensielt sett kan føre til at andre kunder ikke vil komme dit. Barna har jo ingen egen inntekt, så Klaus Hagen kan ikke tjene penger på dem, de er ikke attraktive som kundeobjekter for ham. Tonje derimot, hun ser barna for de menneskene de er, og rekker ut en hånd til dem når de trenger det. Hun oppsøker dem og gir dem en sjanse til, selv om hun måtte til Gunnvald for å plastres etter det første møtet med dem. For henne er det en selvfølge at de skal behandles med samme respekt som de voksne gjestene. Det er her konflikten mellom uforenelige verdier ligger i dette tilfellet: Klaus Hagens holdning til barna bunner ut i at han måler andre i kroner og øre. Andre menneskers verdi er avhengig av om han kan tjene penger på dem eller ikke, eller også om de kan "forringe" verdien av campingplassen hans og gjøre den mindre attraktiv for feriegjestene hans. Under en diskusjon mellom Klaus Hagen og Tonje, forklarer han henne at det ikke fins noe som heter "nok penger". Han sier:

-Det er bra du ikkje driv forretning, vesle venn [...]. -
Det kan aldri verte nok pengar. Ein må aldri slå seg til
ro med det ein har. Aldri. Gjer ein det, ja då har ein
tapt (s.184).

Det står vidare om Tonje at hun syns at det som Klaus Hagen
her fremsetter er så tåpelig at hun har lyst til å gi ham et
kakk i hodet. "Det er heimar og venner og pappaer og mammaer
og felespeling og fjella og elva og havet som stig som er
viktig. Ikkje pengar" (sst.).

Denne uenigheten mellom disse to karakterene om hva som er
viktig i livet, kommer også frem når Tonje med et uhell har
knust ei rute hos Klaus Hagen, og Tonje gir ham alle
sparepengene sine i et "nydelig skrin som ho hadde snikra
borte med Gunnvald" (s.24). Klaus Hagen forstår ikke hva han
skal med skrinet, han vil bare ha pengene som er oppi det:
"Han tok ut pengane og gav henne skrinet attende med eit
grynt" (sst.). Heller ikke denne handlingen kan Tonje forstå,
fordi Klaus Hagens holdninger er så fjerne fra hennes egne:
"Tenk at nokon i denne verda kunne takke nei til eit slikt
skrin! Ho hadde halde på med svipennen ein heil laurdag for å
få til dei to fuglane på loket" (sst.). I forbindelse med
denne hendelsen ga Tonje opp "heile Klaus Hagen, frå øvste
hårtust til nedste stortånagl" (sst.).

Verdikonflikten kan slik oppsummeres som for eksempel "det
humanitære mot det pekuniære", menneskers verdi står i et
motsetningsforhold til profitt og kapitalisme.

Fra troll til menneske, relasjonen mellom Tonje og Gunnvald

Når Tonje finner ut av den store hemmeligheten om at Gunnvald
har en datter som han ikke har hatt kontakt med etter at hun
som liten reiste fra ham for å bli musiker, vet hun ikke
lenger helt hvordan hun skal forholde seg til Gunnvald:

Tonje dreg skjelvande pusten. Gunnvald, som ho har vore saman med kvar einaste dag heile livet, og som ho er så glad i at det knakar i hjartet. Plutseleg er det som om ho ikkje kjenner han lenger (s.146).

Det er altså snakk om et todelt svik for Tonje: Gunnvald har sveket henne ved å ikke fortelle henne den store hemmeligheten sin, og han har sveket Heidi ved å ikke stille opp for henne som far gjennom oppveksten. Dette gjør Gunnvald til en voksen som har sveket to barn på ulike måter, og barneleseren vil nok lett få med seg dette, og "ta parti med" Heidi og Tonje.

Når han er på sykehuset, konfronterer Tonje Gunnvald med hans rolle som far for Heidi, og med at han ikke har gjort nok for å ha kontakt med henne opp igjennom årene. "Viss ein er pappa, så er ein pappa heile tida! Det går ikkje an å slutte med det sjølv om det skjer dumme ting", forklarer hun ham (s.223). Hun får ham også til å innse det som gamle Nils har lært henne: Det er aldri barna sin feil. Gunnvald må altså tilgi både seg selv og datteren sin for å komme ut av denne inngrodde bitterheten som har vært en stor del av ham i mange år.

Når Gunnvald blir skrevet ut fra sykehuset og kommer hjem til Glimmerdalen, maser Tonje på ham om at han må ta kontakt med Heidi for å begynne å være faren hennes igjen. Gunnvald vegrer seg for å ringe, fordi han ikke vet hva han skal si til en han har vært så bitter på i nesten tretti år. Tonje har skaffet Heidis telefonnummer via Klaus Hagen, og tvinger Gunnvald til å ringe, selv om han ikke vil. Første gangen legger han på uten å si noe, men Tonje gir seg ikke og taster nummeret på nytt. Men før hun gjør det, "klatrar ho opp på stolen sin og legg fela på bordet fremfor han. -Spel då" sier hun. Hun forstår at Gunnvald må kommunisere via fela si hvis han skal få frem det han har på hjertet. "Så lyftar ho armen og held telefonrøret ut i lufta samstundes som det gamle

trollet i Glimmerdalen lyftar fela si og legg bogen på strengane" (s.268). Tonjes stahet resulterer i at det er hennes "verdisett" som vinner frem. Gunnvald setter til siden sitt eget behov for integritet, og gjør det som han har hatt så vanskelig for i mange år.

Trollet under Glimmerdalsbrua som Tonje har fortalt Gunnvald om har blitt menneskelig, og det er Tonje som har fremtvunget forvandlingen.

De uforenelige verdiene handler i dette tilfellet om Gunnvalds behov for å beholde avstanden til traumet sitt, som står i motsetning til Tonjes behov for sannhet, og hennes ønske om rettferdighet og forsonlighet. Når Tonje spør Gunnvald om brevet, og om andre ting som han opplever som ubehagelig, gjør han det klart at det har hun slettes ikke noe med. Han trekker opp grenser for hva han vil og ikke vil snakke om, og bygger dermed en mur, for å si det billedlig, rundt seg selv.

Barneleseren vil nok umiddelbart være enig med Tonje i hennes dom over Gunnvald, om at det ikke er barnas feil, og at han burde vært en bedre far for datteren sin. Samtidig ligger det en etisk nyanse her, som ikke ligger i dagen, og dermed krever noe mer refleksjon. Gunnvald har også blitt utsatt for et svik. Han ble fratatt datteren sin, uten at han hadde noe han skulle sagt. Anna Zimmermann kom bare og hentet henne, etter at hun hadde plassert henne hos ham i Glimmerdalen lenge nok til at han ble glad i henne. Gunnvald har i hele tretti år levd i den tro at Heidi ville dra fra ham og at hun ikke brydde seg videre om ham. Han har således blitt frarøvet tretti år sammen med sin egen datter. Så det er også blitt begått urett mot Gunnvald, og man kan på et vis forstå hans behov for å beskytte seg selv mot de vonde minnene og følelsene.

Glimmerdalsjentene - relasjonen mellom Tonje og Heidi

Konflikten mellom uforenelige verdier handler i dette tilfellet om flere ting, og er delvis lik verdikonflikten mellom Tonje og Gunnvald. Tonje vil at Heidi skal tilgi faren sin og la være å "drite i Gunnvald" (s.152), og Heidi vil at Tonje skal slutte å blande seg i hennes privatliv fordi hun, som sin far, ønsker å bevare integriteten sin og har behov for å beskytte seg fra traumet ved å ha vokst opp uten en far, og ved å leve i den tro at hennes egen far ikke bryr seg om henne. Tonje har først fokuset sitt på at det er Heidi som har gjort urett mot Gunnvald da hun reiste fra ham som liten jente, men ved hjelp av gamle Nils forstår hun at Gunnvald også har såret Heidi ved å ikke gjøre noe som helst for å gjenopprette kontakten med henne.

Heidi kan ikke både bevare sin stolthet og kontakte sin far for å ordne opp i problemene mellom dem. Det ene utelukker til en viss grad det andre. Tonjes prosjekt er å få de to til å sette til side sine behov for integritet, og har stor tro på at kommunikasjon kan løse problemene deres. Ingen av de voksne vil være den første til å "gi seg", så det er Tonje som må ta initiativ og være pådriver for at far og datter skal snakke sammen igjen.

Nussbaum skriver at "the novels show us the worth and richness of plural qualitative thinking and engender in their readers a richly qualitative kind of seeing" (1990, s.36). I dette legger jeg at det å få belyst saker fra flere sider har en betydningsfull, etisk egenverdi, og at det i stor grad er viktig for å komme frem til de beste løsningene. Både Gunnvald og Heidi har litt "rett", det er blitt begått urett mot dem begge, og leseren ser dette gjennom Tonje, som er på talefot med begge to. Hun får derfor konflikten belyst fra begge de involverte partene i konflikten.

Fellestrekk ved konfliktene mellom uforenelige verdier.

Alle disse tre konfliktene har det til felles at de til syvende og sist handler om forskjellen i barns og voksnes virkelighetsoppfatning, eller verdensbilde. Verdikonfliktene kan oppsummeres slik:

- Barns behov for å leke og utfolde seg fritt versus en voksens behov for orden og stillhet.
- Barns opplevelse av at det er de nære tingene, som familie, venner og omgivelsene som er viktige, mot en voksens kapitalistisk orienterte verdenssyn.
- Barns behov for sannhet og rettferdighet, mot en voksens behov for å distansere seg fra et traume og verne om sin egen integritet.

I alle tilfellene er det Tonjes vitalitet, ståpå-vilje og rettferdighetsteft som er drivkraften for å få løst konfliktene, hun er den aktive part som driver frem løsningen. Det er også hennes verdier som ligger til grunn i tilnærmingen til konfliktene, de løses på hennes premisser. Alle de tre voksne får det bedre med seg selv -og i det ene tilfellet også med hverandre-, eller ser seg selv på en ny måte etter at Tonje har bidratt. Hun *redder* dem på et vis.

The Priority of Perceptions (Priority of the Particular)

I ordet *perception* legger Nussbaum en form for etisk kompetanse, som hun beskriver som "the ability to discern, acutely and responsively, the salient features of one's particular situation" (Nussbaum, 1990, s.37). Det handler altså om evnen til å skjelne mellom de desidert viktigste etiske aspektene ved ens situasjon. I følge aristotelisk tenkning er ikke denne kompetansen bare et middel for å oppnå den riktige handlingen, men den er selve kjernen i praktisk

klokskap, og den er "ethically valuable activity in its own right" (sst.). Selve refleksjonen er, med andre ord, like viktig eller viktigere enn svaret.

Tanken er at man møter en situasjon som innbyr til etisk refleksjon med et medbrakt sett av normer og moralske regler, men siden hver etiske situasjon vil være unik, vil man aldri kunne være forberedt på alle slike situasjoner. Man møter den ikke med et "fasitsvar" eller en formel på hva man skal gjøre i den konkrete situasjonen. Denne etiske kompetansen som Nussbaum snakker om, handler altså om evnen til å dedusere en riktig avgjørelse basert på tidligere erfaring i en ny og konkret situasjon. Lik en av grunntankene i hermeneutikken, kan man påpeke at selv om en identisk situasjon skulle oppstå senere, vil den likevel ikke være *identisk* fordi man har en annen forkunnskap, og dermed en annen forutsetning for å fatte en riktig beslutning.

Jeg vil her peke på et par situasjoner i *Tonje Glimmerdal* der denne evnen, eller etiske kompetansen, settes på en eller annen form for prøve.

Jeg vil ta for meg episoden der Tonje snakker med gamle Nils like etter at Heidi har kommet tilbake til Glimmerdalen. Gamle Nils har drukket seg full, og Tonje følger ham hjem så han ikke skal trille på sjøen. De snakker om den dagen Heidi reiste fra Glimmerdalen, og om hvor fortvilet Gunnvald ble da hun dro. Som tidligere nevnt (se punktet om verdien av uforenelige størrelser), er det på dette tidspunktet at Tonje innser at skylden for at Gunnvald har levd så ulykkelig uten Heidi, ikke utelukkende ligger hos datteren hans. Gamle Nils sier:

- Vaksne gjer mykje dumt, Tonje [...]
- Men det er ein viktig ting:
Han snur seg mot henne.
- *Det er aldri barna sin feil.*

Nils bankar fingeren ned i kneet då han seier det, som om han vil stemple orda inn i henne: Det-er-aldri-barna-sin-feil.

- Kva er det som aldri er barna sin feil? Spør Tonje andelaust.

- Alt. Alt det galne vaksne gjer.

Nils er heilt skråsikker i stemma (s.199).

Gamle Nils formulerer her en norm som Tonje implementerer som en del av sitt eget verdigrunnlag, og hun kan hente frem igjen denne "læresetningen" når hun møter situasjoner der den er relevant. Dette gjør hun ved flere anledninger, blant annet når hun besøker Gunnvald på sykehuset etter operasjonen hans. Gunnvald hevder at Heidi ville reise fra ham, og at all elendigheten dem i mellom er hennes feil. Men Tonje identifiserer her at "læresetningen" fra Nils er appliserbar på situasjonen, og siterer for Gunnvald at "det er aldri barna sin feil". Hun har brukt sin etiske kompetanse og sett at kjernen i problemet, punktet hvor det er begått urett er at Gunnvald ikke gjorde noe for å kontakte Heidi da hun dro fra Glimmerdalen den gangen for 30 år siden:

- Det er aldri barna sin feil, seier Tonje nådelaust.

- Nei, eg veit, seier Gunnvald.

- Heidi har lengta heim heile livet, ho. Det var du som ikkje ville ha henne tilbake.

- Jau, det ville eg!

- Kvifor ringde du ikkje og sa det, då?

No ropar Tonje (s.223).

Tonje tar utgangspunkt i det hun har lært av gamle Nils, og deduserer en regel som passer til en spesifikk situasjon, basert på noe hun har lært på et generelt plan om etikk. Hun

har dermed styrket sin etiske kompetanse, idet det hun har lært kan gi svar på spørsmålet "how should one live?".

Som jeg drøftet i teorikapitlet mitt har slike etiske oppvåkninger eller læringsprosesser som skildres i bøker stor verdi for leseren av dem, nettopp fordi de bidrar til at deres egen etiske kompetanse blir styrket. Leserene kan implementere verdiene de leser om, og de kan lære av hvordan karakterene forvalter disse. Og, når de blir konfrontert med en liknende situasjon som de har lest om i bøker, kan de dedusere passende slutninger som passer for deres egen situasjon.

Ethical Value of the Emotions

Nussbaum er blant dem som mener at emosjoner har en egenverdi som veiledere i etiske spørsmål, og at de er en viktig komponent i det som Aristoteles omtaler som "dyd", eller visdom (1990, s.40). Andre filosofer har en mer stoisk tilnærming til konseptet emosjoner, og hevder at de hemmer evnen til å resonnerer fornuftig. Filosofen Lawrence Blum refererer blant annet til "the Kantian view" på følelser, og karakteriserer dette synet slik:

Emotions and feelings are transitory changeable, and capricious. They are weak, subject to variations in our mood and inclinations. They are controlled by and responsive to considerations other than moral or rational ones. [...] In order to obtain a clear view of the rights and wrongs in a situation we must abstract or distance ourselves from our feelings and emotions (Blum, 2009, s.1).⁸

Nussbaum nekter ikke for at emosjoner *kan* være upålitelige, men hevder likevel at fordi emosjoner har en iboende kognitiv

⁸For videre lesning om denne problemstillingen, se Blums *Friendship, Altruism, and Morality*, kap I og II.

dimensjon, er det naturlig å anse dem som en intelligent del av vår etiske bevissthet (1990, s.41) Videre hevder hun at "there will be certain contexts in which the pursuit of intellectual reasoning apart from emotion will actually prevent a full rational judgment" (sst.). En avgjørelse kan anses tatt basert på et ufullstendig grunnlag, dersom ikke de spontane emosjonene er tatt i betraktning i forkant av avgjørelsen.

La oss se på et par situasjoner i *Tonje Glimmerdal* som eksemplifiserer denne problematikken. Jeg vender her tilbake til eksemplet som jeg brukte i kapitlet om sjanger og etikk, for å underbygge korrelasjonen mellom det melodramatiske hos Brooks og verdien av emosjoner hos Nussbaum.

Klaus Hagen har nettopp valgt å kaste ut den lille familien fra campingplassen sin fordi han syntes at barna lagde for mye bråk. Som jeg har påpekt tidligere, er disse barna i en litt sårbar situasjon, for de føler seg uønsket av sin egen far, og trenger et sted å være i vinterferien. Når Tonje kommer til campingplassen for å treffe de nye vennene sine, og finner ut at Klaus Hagen har kastet dem ut, blir hun ikke rasende slik han forventer, men derimot dypt bedrøvet, og han må

sjå eit hjarteknust barn når han hadde venta å sjå eit rasande barn, og hjarteknuste barn, det gjer inntrykk sjølv på Klaus Hagen. [...] Plutselig føler han seg som ein liten lort der bak glasruta si (s.93).

Tonjes visning av emosjoner, påvirker måten Klaus Hagen vurderer sin egen avgjørelse, og sitt eget syn på seg selv. Vi ser at emosjoner også kan virke på andre enn den som besitter dem. Også her ligger det noe "moralsk okkult" (Brooks, 1976, s.viii), en etikk som først er skjult eller ligger latent i

situasjonen, men som blir tydelig etter en melodramatisk utagering, eller et følelsesutbrudd.

Nussbaum skriver om det aristoteliske synspunktet på emosjoner som del av etiske resonnement:

“frequently they are more reliable in deliberation than detached intellectual judgments, since emotions embody some of our most deeply rooted view about what has importance, views that could easily be lost from sight during sophisticated intellectual reasoning” (1990, s.42).

Hun vektlegger her at emosjoner fungerer som indikatorer på hva som innerst inne er viktig for oss, hvilket tilsier at de bør tillegges vekt som veiledere i etiske vurderinger.

Episoden der Klaus Hagen endrer sitt syn på seg selv og avgjørelsen sin, er tilsynelatende utelukkende basert på Tonjes tydelige visning av emosjoner. Med utgangspunkt i de andre episodene der Klaus Hagens etiske verdier kommer til syne, vil det være nærliggende å anta at han ikke ville fått den samme reaksjonen dersom ikke Tonje så tydelig hadde vist sin gjennom kroppspråket sitt.

En annen situasjon som illustrerer effekten emosjoner kan ha på karakterenes dømmekraft, er når Tonje setter seg på trappa til Heidi med den lille valpen inni jakka og nekter å gå derfra før Heidi har åpnet døren. Heidi på sin side har forskanset seg inne og nekter å komme ut. Hun lar seg tilsynelatende ikke prege av at det sitter en ni år gammel jente ute i regnet på trappa hennes og fryser, og som burde vært i seng for lengst.

Det er først når Tonje for å trøste seg selv tar til å synge *Blåmann, Blåmann, bukken min* der ute på trappa hennes, at hun lukker opp -etter at hun har svart på sangen med feletonene sine. De to Glimmerdalsjentene kommuniserer

følelsene sine gjennom hver sin tolkning av samme sang og det er på dette punktet at fiendskapet deres opphører:

“Då det stilnar, har Tonje reist seg heilt opp og står og lener seg med øyret mot døra. Brått er det nokon som tek i klinka og opnar og Tonje Glimmerdal dett inn i gangen som ein sekk. [...] Heidi rettar fram handa og hjelper Tonje opp utan eit ord” (s.208-209).

At Heidi rekker ut hånda mot Tonje for å hjelpe henne opp, indikerer at noe har skjedd med henne fra vi først møtte henne. For hun har tidligere stått og sett Tonje med blodige knær uten å foreta seg noe som helst: “Heidi bryr seg ikkje. Ho skottar bort på kneet til Tonje før ho plukkar opp den siste døde måsen. [...] No står ho her og blør verre enn nokon gong og Heidi nemner det ikkje” (s.182).

Heidis likegyldighet til Tonjes blodige knær understrekes ved at det faktisk er Klaus Hagen som først reagerer på at Tonje har skadet seg, og at han til og med vasker såret og plastrer henne. Heidi forholdt seg helt uaffektet til at det stod en liten jente foran henne og blødde på knærne. Så at hun hjelper Tonje opp fra gulvet, viser oss som nevnt at det har *skjedd noe med henne*. Og denne gangen er det ikke gjennom *samtale* med Tonje at hun har endret sin oppfatning av henne, og det at hun har invadert trappa hennes på nattestid. Vendepunktet er tilsynelatende når Tonje begynner å synge, og hun lar seg tydeligvis påvirke nok til at hun velger å fire litt på staheten sin og la Tonje vinne stillingskrigen. Hun har latt seg påvirke av følelser og endrer handlingsmønsteret sitt basert på dette. Hadde avgjørelsen hennes vært tatt uten å integrere følelsene sine i den, kunne hun ha endt opp med å la en liten jente sitte ute i regnet hele natta. Idet hun lar følelsene sine bli en del av avgjørelsene, fatter hun det som

Martha Nussbaum kaller for en "full rational judgment", en beslutning som er fullkommen, hva etikk angår.

Jeg nevnte i kapitlet om sjanger og etikk at dette med "acting-out" kunne være interessant å se på i forhold til Tonje. La oss se på noen eksempler fra romanen som viser dette.

Det meste ved Tonje er ganske voldsomt, og stemninger og atmosfærer spenner fra den ene enden av skalaen til den andre, uten at det dveles nevneverdig mye ved dagene og hendelsene som holder seg til mellomsjiktet, det nøytrale. Det er enten "diamantdager" (s.91), dyp sorg eller intenst sinne. Og slik det gjerne er i barnets spontane reaksjoner, er svingningene mellom de ulike sinnsstemningene brå, det kan svinge fra det ene ytterpunktet til det andre i løpet av bare sekunder eller minutter. Når Tonje er blid og fornøyd fordi det endelig har kommet barn som hun kan leke med til Glimmerdalen, og hun er på vei ned til helsecampingen for å treffe dem, blir lykke brått snudd til sorg når hun får vite at Klaus Hagen har kastet dem ut fra campingplassen. Han venter at hun skal eksplodere, at hun skal "rope til han, eller kaste noko i golvet, eller gjere noko anna som gjer at det er lov å verte sint på henne" (s.92-93). I stedet gjør Tonje ingenting, og går derfra "med bøygd nakke" og er "hjarteknust" (sst.).

At Klaus Hagen venter at Tonje skal oppføre seg på en utagerende måte, forteller oss noe om Tonjes atferdsmønster; at hun under vanlige omstendigheter er troende til å reagere kraftig, med et tydelig kroppsspråk, og det at hun reagerer med å forholde seg passiv hører til unntakene.

Et liknende følelsesutbrudd får vi se når Heidi har skremt Tonje til å tro at hun har falt i elva, og det går opp for Tonje at hun ikke har det likevel:

Men då vert Tonje Glimmerdal sint.

"Søk dekning!" bruker tante Idun å seie når ho ser Tonje mørknar i ansiktet på denne måten.

- Ditt hespetre! brøler Tonje nedover Heidi så elvedrønnet høyrest ut som kviskreleiken i forhold.

[...]

Så trampar ho heimover så greiner og buskar berre står og skjelv etter henne (s.175-176).

Tonjes måte å reagere på er som vi har sett i disse to eksemplene å rope og kjefte på dem som i følge henne har gjort urett mot henne selv eller mot andre. Dette står i en sterk kontrast til både Heidi og Gunnvald, som stenger alle følelsene sine inni seg, og har gjort dette i 30 år. Det er altså en forskjell på barns- og voksnes grad av følelsesutbrudd i romanen, og man kan spørre seg hvilken reaksjonsmåte som er den naturlige og hvilken som er den tilgjorte. Vi ser at det hos Tonje er intense følelser som får utløp, og i dette tilfellet blir det etter mitt syn et uttrykk for det vi har sett i Peter Brooks' fremstilling av melodrama, noe reelt, som viser mot et viktig verdiplan. Tonjes spontane følelsesutbrudd kan være provoserende og uforståelig for en voksen, men det er uttrykk for noe reelt og viktig for henne - slik det ofte er for barn i slike situasjoner.

Psykolog Sondre Risholm Liverød skriver på nettstedet webpsykologen.no at "[f]or at vi skal klare å koble inn den reflekterende bevisstheten, krever det at vi tåler, forstår og kjenner igjen ulike følelser." Med andre ord er kognitive evner en viktig faktor i graden av utagering. En voksen vil altså vanligvis ha bedre forutsetninger for å unngå slike utbrudd enn et barn, som har et mindre ordforråd og et mindre bevisst forhold til emosjonene sine. Et barn kan ha en opplevelse av at noe er frustrerende, urettferdig eller ubehagelig, uten at det kan forklare helt hvorfor, og uten nødvendigvis å vite hvordan det skal forholde seg til det.

Dette kan gi utslag i atferd som avviker fra såkalt "normalatferd", altså den atferden som hadde vært forventet dersom impulsene ble kontrollert og fikk utvikle seg i bevisstheten. Utagering kan altså være en respons på en etisk impuls, en oppfattelse av at noe er urettferdig eller galt som ikke er kognitivt bearbeidet.

Vi ser at Tonje har enkelte utagerende tilbøyeligheter, uten at dette kanskje er det mest fremtredende personlighetstrekket ved henne. Men vi ser at hun i enkelte situasjoner reagerer på en måte som avviker fra normen, ved at hun roper og skriker, tramper av gårde, eller også gyver på ei voksen dame. Alle disse er atferder som man etter hvert lærer at "slikt gjør man ikke" (selv om enkelte sliter langt ut i livet med å lære å kontrollere slike impulser).

Når Heidi sier at hun driter i Gunnvald "svartnar det for Tonje. [...] Det seier pang i hovudet, og for andre gong i sitt liv hamnar Tonje i ein slåsskamp" (s.152).

Her kommenterer fortelleren det som Tonje i sitt utbrudd ikke klarte å innse selv: "Berre at denne gongen burde ho ha tenkt seg litt betre om. Det er som om eit ekorn går til åtak på ein dinosaur" (sst.). Angrepet på den store dama er ikke særlig gjennomtenkt, og Heidi har heller ingen problem med å fange henne midt i lufta og holde henne "i eit jerngrep, lett som ingenting" (sst.). Tonje handler på en impuls, uten å la den bearbeides av fornuften.

Det jeg vil frem til her er at disse spontane følelsesutbruddene og handlingene som kan karakteriseres som dramatiske på ingen måte er tilgjorte, men kommer fra et sted som er oppriktig, men som ikke nødvendigvis er bevisst bearbeidet. Når Tonje gyver på Heidi er det for eksempel ikke for å få oppmerksomhet, det er fordi hun ikke kommer på noe mer konstruktivt i øyeblikket. Forsvarsmekanismene hennes spiller inn i en ubehagelig situasjon og hun utagerer, dvs at hun "håndterer emosjonelle konflikter, indre eller ytre

stressfaktorer, ved å handle uten omtanke eller hensyn til negative konsekvenser.”⁹

Samtidig som Tonjes handling er begått i frustrasjon eller sinne, er det også en handling av etisk karakter. Peter Brooks, kaller som nevnt dette for “det moralsk okkulte”, som han definerer slik: “the hidden yet operative domain of values that the drama, through its heightening, attempts to make present within the ordinary” (Brooks, 1976, s.viii). Det moralske er altså “skjult” for Tonjes bevissthet, og siden hun ikke har noe bevisst forhold til det, handler hun på impuls. Det er et eller annet ved situasjonen som får Tonje til å reagere så kraftig, et eller annet som ligger der latent, som hun ubevisst finner rystende og som hun vil ta avstand fra, uten at hun har et tilstrekkelig vokabulare for å uttrykke hva hun føler.

Kort oppsummert kan man si at de store følelsesutbruddene ofte fremkaller de viktige valgene og situasjonene i livet.

Ethical Relevance of Uncontrolled Happenings

Dette punktet er kanskje det mest selvforklarende av de fire, og går ut på at det er når karakterene utsettes for uforutsette hendelser at de viser sitt “sanne jeg”. Årsaken til at dette anses for å være etisk relevant, er at når karakterer utsettes for noe uventet, har de ikke hatt tid til å planlegge responsen sin ut i fra hva som gagnar dem selv mest, i nær fremtid eller på sikt, eller hva andre forventer av dem. Det er ikke tilfeldig at det er slike uforutsette hendelser som utgjør prøvelsene for heltene i eventyr. Det er gjennom uventede møter at Per og Pål viser sine sanne intensjoner og karaktertrekk, når de ikke vil hjelpe gamle mennesker som lider. Og det er i de samme møtene at Espen

⁹Se følgende nettsted: <http://www.webpsykologen.no/artikler/utagering-selvskading/> 20.03.2014

Askeladd går fra situasjonen med en ny hjelper eller et hjelpemiddel fordi han har taklet det uventede møtet bedre enn sine brødre.

Filosofen og teologen Knud Ejler Løgstrup kaller slike møter for spontane eller suverene livsytringer, og hos *Den store danske, gyldendals åbne encyklopædi* finner vi følgende definisjon av begrepet: "grundlæggende menneskelige ytringer [...] der har en uforklarlig gennemslagskraft. Det er ikke resultat af en beslutning, og de formår undertiden at sætte sig igennem stik imod individets bevidste intention."¹⁰

Det Løgstrup mener med begrepet spontane eller suverene livsytringer handler altså om hva som er riktig å gjøre i en spesiell *situasjon*, og en spontan sådan. Etikken oppstår så å si i situasjonen (Løgstrup, 1968, s.96).

Løgstrups såkalte «nærhetsetikk» er forenlig med det Nussbaum sier om spontane handlinger i gitte situasjoner. Hun peker på at "a large part of learning takes place in the experience of the concrete" og videre at "this experiential learning, in turn, requires the cultivation of perception and responsiveness: the ability to read a situation, singling out what is relevant for thought and action" (1990, s.44).

Her legges det vekt på evnen til å skille ut hva som er etisk sentralt i en situasjon. Denne evnen er ikke en spesiell teknikk som man kan trene seg til ved hjelp av en slags formel, denne innsikten kommer fra veiledning. Slik veiledning kan en for eksempel få gjennom lesning av romaner, der en stadig får inntrykk av karakterenes reaksjoner i situasjonene de havner i.

Jeg vil i min drøftelse av den etiske relevansen av uforutsette hendelser legge vekt på uventede møter mellom

¹⁰Se følgende nettsted om suverene livsytringer:

http://www.denstoredanske.dk/Sprog%2c_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Almen_etik/suveraene_livs_ytringer 22.03.14

karakterene i *Tonje Glimmerdal*, og se på hvordan de ulike karakterene håndterer dem.

Det første møtet jeg vil kommentere er når Heidi og Tonje treffes for første gang. Tonje er innom huset til Gunnvald for å mate katten hans når han er på sykehuset, og mens hun sitter og leser, dukker Heidi opp med en stor, knurrende hund inne på kjøkkenet til Gunnvald. Så fort Tonje er kommet over det verste sjokket over å se en hund (slike er hun usedvanlig lite begeistret for), gjør hun noe ganske uventet, omstendighetene tatt i betraktning:

"[...]enda ein gong beviser Glimmerdalens vesle dunder at ho er utanom det vanlege gjestfri.

-Vil du ha ein kopp kaffi? spør ho og tenkjer at det kan no ikkje skade å bruke kjelen ein gong til før ho sprenger han.

Dama vil ikkje ha kaffi" (s.137).

Dette er altså før Tonje i det hele tatt vet at Heidi er datteren til Gunnvald. Alt hun vet er at hun er "den største dama Tonje nokon gong har sett" og at "ho ser ut som ei enorm Ronja Røvardotter" (s.135-136), og altså at hun befinner seg på kjøkkenet til Gunnvald. I stedet for å løpe sin vei, hyle, eller gjemme seg, er altså det første som faller henne inn i dette uventede møtet å tilby den fremmede å sette på kaffe til henne. Fortelleren kommenterer dette for leseren ved å sette merkelappen "utanom det vanlege gjestfri" på Tonje.

Hvis det Martha Nussbaum hevder om uforutsette hendelser er sant, nemlig at "events that happen to the characters through no fault of their own have some serious importance for the quality of the lives they manage to live" (Nussbaum, 1990, s.43), kan man enkelt gjøre seg opp noen meninger om hvordan Tonje er som person basert på dette ene møtet.

Et annet møte som kan være interessant å se på i forhold til etikk i uforutsette hendelser, er når Tonje treffer Ole og Bror for første gang i fortellingen. Tonje tar veien forbi Hagen Helsecamping og får øye på de to guttene som kommer gående. En av brødrene, han som heter Ole, har en veldig annerledes tilnærming til et slikt uventet møte enn Tonje har i møtet med Heidi, som jeg viste ovenfor:

Tonje skal akkurat til å smile, då guten med tørkleet opnar munnen.

- Du køddar ikkje med broren min. [...] -Viss du så mykje som *rører* broren min, så denger eg deg til kjøtdeig og steiker deg med saus, seier den vesle spirrevippen og ser trugande på henne (s.54).

I møtet med et fremmed menneske, reagerer Ole med å true den andre, som i dette tilfellet ikke har gjort noe annet enn å se på dem. Tonje, på sin side, responderer i møtet med Heidi med å tilby seg å sette på en kanne kaffe til den fremmede. Ole møter det nye og uforutsette med fiendtlighet, mens Tonje møter det med vennlighet. Både Tonje og leseren danner seg et bilde av Ole basert på dette første møtet. Men kanskje er ikke dette møtet like dekkende for å beskrive Ole som møtet mellom Tonje og Heidi var for å beskrive Tonje. For i ettertid angrer han på at han handlet som han gjorde:

[...] Tonje kan slett ikkje vite at det ligg ein spirrevipp nede på Hagen Helsecamping og kjempar med gråten fordi han av ein eller annen fortærandes grunn alltid begynner å slåss med folk når han eigentleg meiner å seie 'hei' (s.67).

Så man kan si at det er en del av handlingsmønsteret hans (det refereres jo til at han "alltid begynner å slåss med folk", så

fortelleren antyder at noe liknende har hendt tidligere), men at det ikke er en del av den han *ønsker å være*. Romanen som sjanger har her en særstilling når det gjelder karakterenes mulighet til utvikling, nettopp fordi vi kan følge dem over tid og undersøke mønsteret av valg og handlinger. Som tidligere nevnt, sier også Martha Nussbaum noe om dette:

it is only by following a pattern of choice and commitment over a relatively long time - as the novel characteristically does - that we can understand the pervasiveness of such conflicts in human efforts to live well (Nussbaum, 1990, s.37).

Ovennevnte sitat står riktignok under punktet "Noncommensurability of the Valuable Things", men jeg mener at det er like appliserbart på punktet om "Ethical Relevance of Uncontrolled Happenings". Sitatet sier noe viktig om romanens særlige potensial. For er det rimelig å karakterisere Ole som ondsinnet og voldelig basert utelukkende på hvordan vi som lesere opplever ham i møtet med Tonje?

Vi forstår etter hvert at det ikke er samsvar mellom måten han oppfører seg på og måten han *ønsker å være* mot andre. I lys av dette er det nærliggende å forstå at det er hans nedsatte impuls kontroll som er årsak til den voldelige fremtoningen hans i møtet med Tonje, ikke hans grunnleggende verdisyn. Viser ikke dette en gutt som holder på å lære seg noe viktig om "the ability to read a situation, singling out what is relevant for thought and action" (Nussbaum, 1990, s.44)? Dette spriket mellom det Ole gjør, og det han skulle ønske at han hadde gjort, vitner om en utvikling av eksistensialistisk så vel som etisk karakter. Han er i gang med en prosess om å finne ut hvordan han vil være som menneske, det som Martha Nussbaum stiller opp som et grunnleggende etisk spørsmål: "How should one live?"

Hvordan etterlater dette den etiske verdien av uforutsette hendelser, i forhold til det å la vår bedømmelse av karakterenes etikk bero på en helhetlig vurdering av deres utvikling over tid? Konklusjonen må være at de uforutsette hendelsene er viktige sjekkpunkter for karakterenes etiske grunnlag, men at vi må følge dem over tid for å danne oss et fullverdig bilde av dem og deres verdisett.

Oppsummering

Vi har i dette kapitlet gjennomgått alle de fire punktene som Martha Nussbaum stiller opp som mulige innfallsvinkler for å utforske etisk kritikk i litteratur, og gitt eksempler fra *Tonje Glimmerdal* for å underbygge disse punktene.

Under punktet om uforenelige verdier så vi hvordan relasjoner mellom karakterene illustrerer forskjellen i barns og voksnes virkelighetsoppfatning, eller verdensbilde.

Punkt nummer to, om "etisk kompetanse" viste et eksempel på barn som mestret å dedusere en regel som passet til en spesifikk situasjon, basert på noe det hadde lært om etikk på et generelt plan. Videre ble leserens distanse til teksten trukket frem som gunstig for å styrke deres egen etiske kompetanse gjennom litteraturen.

Under punktet om den etiske verdien av emosjoner, drøftet jeg blant annet hvorvidt emosjoner bør være en del av etiske resonnement, og at store følelsesutbrudd fremkaller de viktige valgene og situasjonene i livet.

Det fjerde punktet viste at uforutsette hendelser er viktige sjekkpunkter for karakterenes etiske grunnlag, men at romanen som medium legger til rette for å følge dem over tid for å danne oss et fullverdig bilde av dem og deres verdisett.

Form som bærer av etiske verdier.

I denne delen av analysen vil jeg undersøke i hvilken grad og på hvilken måte *Tonje Glimmerdal* gjennom sin *form* er bærer av etiske verdier. Jeg vil først ta utgangspunkt i ideer om relasjonen mellom teksters form og etikk fra blant annet Martha Nussbaum, Henry James og Wayne Booth, og deretter se nærmere på ulike eksempler på virkemidler og narrative grep som er brukt i *Tonje Glimmerdal*, og på hvordan de virker på leseren.

Hvorfor er så en teksts *form* interessant i forhold til etisk kritikk? Finnes det i det hele tatt noen bakgrunn for å hevde at form og narrative grep kan være etiske, eller av etisk karakter?

Jeg plukker opp tråden fra Martha Nussbaum i forrige del om etikk i forhold til en teksts *innhold*, og fortsetter her med noen av hennes tanker om en teksts formmessige kvaliteter i krysningfeltet med moralfilosofien.

Hun hevder at det er forsket lite på relasjonen mellom litteraturs form og innhold i nyere tid og at

the tendency in contemporary Anglo-American philosophy has been either to ignore the relation between form and content altogether, or, when not ignoring it, to deny the first of our two claims, treating style largely decorative (Nussbaum, 1990, s.8).

I essayet "Introduction: Form and Content, Philosophy and Literature" argumenterer hun for at form og innhold er uatskillelige, og at de eksisterer i en form for symbiose:

Literary form is not separable from philosophical content, but is, itself, a part of content – an integral part,

then, of the search for and the statement of truth
(Nussbaum, 1990, s.3).

Hun støtter seg til den amerikansk-britiske forfatteren Henry James' beskrivelse av en forfatters valg av passende termer og setninger som en voksende plante, hvor han sammenlikner forfatterens verdsett eller livssyn med jordsmonnet, og den litterære teksten med en plante som vokser ut av denne jorden og uttrykker, i sin form, jordens karakter og sammensetning (1990, s.4, min oversetting). Med utgangspunkt i denne metaforen hevder hun at det i enhver tekst som er "carefully written and fully imagined" finnes en "organic connection between its form and its content" (sst.).

Også Booth understreker denne forbindelsen mellom form og innhold, og hevder:

Obviously[...] a critic will be doing ethical criticism just as much when praising a story or poem for "raising our aesthetic sensibilities" or "increasing our sensitivity" as when attacking decadence, sexism, or racism (Booth, 1988, s.11).

I disse tilfellene er det altså det symbiotiske forholdet mellom innhold av *etisk karakter* og form som er gjenstand for undersøkelse. Og jeg vil starte med en drøfting av hvilke aspekter ved en teksts form som kan romme- eller være gjenstand for etiske verdier.

I essayet stiller Nussbaum opp en rekke såkalte "diagnostiserende spørsmål" (1990, s.30) som skal rette søkelyset mot hvilke faktorer vi har med å gjøre når vi snakker om form.

Det første spørsmålet hun stiller til teksten er "Who is speaking here?" (1990, s.32), hvilken eller hva slags stemme er det som henvender seg til oss, spør hun.

Hvordan kan så fortellerstemmen i en tekst være etisk "ladd"? Nussbaum stiller flere underspørsmål til "who is speaking here", blant annet spør hun "what sorts of human beings are confronting us?" (sst.), "what tone do they use, what shape do their sentences have?", "what do we learn about their relationship to the other participants in the text, and to the reader?", og "who is presenting himself as the author of the life story we are about to read, and how secure does he seem to be in his knowledge?". Tanken er at alle disse spørsmålene vil kunne avsløre fortellerstemmens (som ikke trenger å være en av karakterene i teksten) verdisyn i måten den forholder seg til for eksempel de ulike karakterene i boka. Hvilke adjektiv benytter fortellerstemmen seg av i omtalen av disse? Hvem av karakterene vet fortellerstemmen mest og minst om? Hvor ligger lojaliteten?

Litteraturkritikeren Wayne Booth skriver i *The Rhetoric of Fiction* om fortellinstansen at

the economical method of imposing her virtues on the reader is for the narrator to tell us about them, supporting his telling with some judiciously chosen, and by modern standards very brief and unrealistic episodes (Booth, 1983, s.10).

Av dette fremgår at fortelleren effektivt kan påvirke leserens syn på de ulike karakterene og deres verdigrunnlag ved å vise -eller unnlate å vise- visse episoder. Dette gjenspeiler igjen forfatterens bevisste eller ubevisste valg av hva som skal fortelles, og hva som ikke skal fortelles.

Booth skriver videre om en annen narrativ instans, om den implisitte forfatteren¹¹, som befinner seg et sted mellom forfatteren og fortelleren. Ettersom forfatteren av teksten,

¹¹Booth introduserte dette begrepet i 1961, i den første utgaven av *Rhetoric of Fiction*.

altså den fysiske og historiske personen som har skrevet den, ikke uten videre er tilgjengelig for oss, og fordi denne kan ha et helt annet verdisyn enn det han eller hun lar komme til uttrykk i teksten¹², må vi undersøke tekstens normsystem i en av tekstens iboende størrelser (i motsetning til den historiske forfatteren, som er ekstern). Den implisitte forfatter er altså en slik størrelse.

I *Litterært leksikon* finner vi en noe mer utfyllende definisjon av termen *implisitt forfatter*, der det også sies noe om mulighetene denne har til å påvirke leseren:

"i motsetning til fortelleren kan ikke den implisitte forfatteren *fortelle* oss noe. Han, eller bedre *det*, har ingen stemme, ikke noe direkte middel å kommunisere med. Det instruerer oss umerkelig, gjennom hele tekststrukturen, med alle stemmene og alle midler det har valgt ut til å la oss lære [gjennom lesning av teksten]". Den implisitte forfatteren er altså en abstrakt størrelse - en konstruksjon leseren lager på grunnlag av alle tekstkomponentene slik disse presenteres i diskursen. Begrepet kan forstås som et "sett av implisitte *normer* snarere enn en taler eller en stemme (dvs. et subjekt). Av dette følger at den implisitte forfatteren bare kan delta i den narrative kommunikasjonen i overført betydning" (Lothe m.fl., 2007, s.96).

Booth selv sier om den implisitte forfatteren:

However impersonal he may try to be, his readers will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner—and of course that official scribe will never be neutral toward all values. Our

¹²Aksnes og Gram Økland, <http://ndla.no/nb/node/68406> 05.04.2014

reaction to his various commitments, secret or overt, will help to determine our response to the work (Booth, 1983, s.71).

Det er med andre ord tale om en størrelse i teksten som er tilnærmet skjult for leseren, som ofte opererer umerkelig, og som presenterer tekstens normer og verdier for oss uten å tilkjenne seg selv og sitt nærvær i teksten. Som lesere blir man dermed "utsatt" for å bli påført etiske verdier gjennom det man leser, uten at man nødvendigvis har noe bevisst forhold til at det skjer.

En slik størrelse i teksten er mektig, og kan både brukes og misbrukes. Dette burde tilsi at det foreligger et ansvar hos to instanser. For det første burde det hvile et ansvar på forfatteren, for å sørge for at verdinormen i boka ikke blir for påtrengende eller misjonerende, og at det er en viss åpenhet som sikrer at leseren får rom til å tenke selv. Dersom verdinormen er av en særlig påtrengende karakter, kunne denne utfordres av en annen størrelse i teksten, for eksempel en av karakterene, eller via en forteller. En slik form for nøytralisering er særlig viktig når det er snakk om produksjon av tekster som er rettet mot barn og unge, som kan være lettere påvirkelige enn voksne lesere. Dette ble drøftet inngående i teorikapitlet.

For det andre har også leseren et visst ansvar for å ha et bevisst forhold til nettopp hva slags "company" de omgir seg med. Wayne Booth bruker et møte mellom mennesker som metafor på leseprosessen. Han ønsker å flytte fokuset fra den etiske innsikten man kan oppnå fra en bok etter at man har lest den, til å se på hva som skjer i leseprosessen (Booth, 1988, s.169), i leserens møte med teksten idet det skjer. I boken *The Company We Keep*, som tar for seg leseropplevelsen som en metafor på et møte mellom mennesker, hevder han at

[f]or any individual reader, the only story that will have ethical power is the one that is heard or read as it is heard or read—and that may have little connection either with the author's original intention or with the inherent powers of the story-as-told (Booth, 1988, s.10).

Han sier videre om denne "samtalen" mellom leseren og teksten at "Needless to say, such conversation can be expected to have ethical qualities—and perhaps even consequences—of its own" (Booth, 1988, s.169).

Det etiske ved en slik leserrolle vil på sin side være tveegget:

the ethical reader will behave responsibly toward the text and its author, but that reader will also take responsibility for the ethical quality of his or her "reading," once that new "text" is made public. If ethical criticism is to be worth pursuing, it will itself carry powerful ethical force and thus be subject to ethical criteria (Booth, 1988, s.10).

Nussbaum spør om det er slik at det finnes visse aspekter ved en teksts form som kan være "more appropriate than others for the true and accurate depiction of various elements of life" (1990, s.6) Dette leder tankene hen til et liknende fenomen i musikkens verden, til den såkalte *affektlæren*, hvor grunntanken er at: "bestemte melodibevegelser har iboende kvaliteter som skaper tilsvarende sinnsbevegelser i lytterens sjel" (Benestad, 1977, s.18). Det går med andre ord ut på at visse klanger, rytmer og intervaller er mer passende og effektfulle enn andre til å uttrykke spesielle stemninger eller fremkalle spesielle følelser hos lytterne. Kan det være tale om en parallell til dette i litteraturens verden og forfatterens valg av form i forhold til å formidle visse

stemninger, eller -hvorfor ikke- verdier? Finnes det aspekter ved en teksts form som i større grad enn andre deler av formens uttrykk gjør den egnet til å formidle etiske verdier?

Jeg vender meg igjen til Martha Nussbaum, som hevder at

any style makes, itself, a statement: [...] an abstract theoretical style makes, like any other style, a statement about what is important and what is not, about what faculties of the reader are important for knowing and what are not (Nussbaum, 1990, s.9).

Hvis det er slik at alle stilvalg i seg selv er uttrykk for en eller annen norm, kan det synes overflødig å etterstrebe en rangering av formmessige virkemidler i litteratur for å finne ut hvilke trekk som er *mest etiske* på generelt grunnlag. Jeg vil derfor velge ut enkelte elementer ved formen i *Tonje Glimmerdal* som understreker normene *i nettopp denne boka*, uten å ta videre stilling til hvilke formmessige grep som ville være mest tjenlige å se til for å peke på den implisitte forfatters nærvær i tekster generelt.

Formmessige aspekter som vil være fruktbare å drøfte i forhold til etikk i *Tonje Glimmerdal* er blant annet intertekstualitet, språk (og herunder metaforikk), setting, illustrasjoner, fortellerinstans og perspektiv. Når jeg omtaler disse aspektene ved formen som "fruktbare", så er det fordi jeg mener at det vil være mye materiale å ta av i *Tonje Glimmerdal* for å belyse -skal vi kalle det- etikk i form.

Jeg gjør det slik at jeg deler den videre drøftingen inn i underkapitler der jeg behandler de ulike aspektene hver for seg.

Setting

Setting er, kort fortalt, tid og sted der handlingen utspilles¹³, et *tidrom* om man vil, som kan være både faktisk eller fiktivt. Man kan tenke seg at settingen danner et slags bakteppe for handlingen, men den kan også selv utgjøre en viktig del av den.

Min oppgave blir da å undersøke hvordan settingen benyttes for å illustrere og/eller understreke karakterenes etiske utvikling. Jeg vil for eksempel se på hvilke steder og tidspunkt de viktige handlingene legges til. Det er særlig et par *steder* jeg vil rette fokuset mot, steder som eksemplifiserer på en tydelig måte hvordan form og innholdsmelter sammen på en måte som understreker meningsinnholdet.

Det er særlig tre elementer i settingen som jeg synes er interessante i forhold til tematikken: Det første er hula til Heidi, det andre er musikkens rolle i fortellingen og det tredje bevegelseelementet, som i stor grad underbygger hovedkarakterenes personligheter og utvikling.

Heidis hemmelige hule

Når Heidi vender tilbake til Glimmerdalen etter å ha vært borte derfra i nesten 30 år, oppsøker hun fossen ved Glimmerdalssetra og det hemmelige skjulestedet sitt bak den, som hun aldri har fortalt noen andre om. Med seg har hun Tonje, som altså er den første som får vite om den hemmeligheten, og Gunnvalds fele.

¹³"([E]ng., 'iscenesettelse, bakgrunn, miljø'), betegner i fortellende eller dramatisk diktning tid og sted for handlingen, de omgivelser begivenhetene utspiller seg i. [...]Settingen kan lades med symbolikk" (Lothe m.fl., 2007).

Inne i hula tenner hun noen stearinlys, tar frem fela og begynner å spille -"saman med elva", slik Tonje beskriver det (s.234).

Illustrasjonen på side 235 ser vi Heidi stå og spille med lukkede øyne, og vi forstår at hun er preget av en form for andektighet, hvilket vi også får inntrykk av gjennom teksten:

Bak dei og over dei og rundt dei ligg dåmen av Glimmerdalsevla, og når Heidi dreg bogen over strengane, så blandar tonane seg med elvelyden. Gåsehuda putrar fram på heile kroppen til Tonje. Det er musikk kring heile henne.

Då det omsider vert stille, kan Tonje framleis ikkje seie eit ord. Heidi smiler (s.234).

Tonje (og leseren) får altså bli med Heidi inn i hennes innerste, materialisert ved en hule bak en foss. Tidligere har ikke disse to Glimmerdalsjentene kommet særlig godt overens. Det har til og med vært en slags fiendskap mellom dem, blant annet fordi Heidi ville selge Gunnvalds gård til Klaus Hagen. Tonje på sin side har kidnappet hunden til Heidi for å utpresse henne.

Heidi har tilsynelatende vært en person som stenger andre folk ute. Hun kommer tross alt alene til Glimmerdalen, og har ikke, så vidt vi får vite, noen partner eller barn, og hun anstrengte seg veldig for å holde Tonje på avstand da de først møttes. Den eneste hun har med seg til Glimmerdalen er en stor, sort hund som glefser og knurrer -med andre ord en følgesvenn som passer utmerket som selskap dersom man ønsker at andre mennesker skal gå en liten omvei rundt en.

Hendelsene i hula kan lettest beskrives som en overgangssituasjon, der Tonje får en bekreftelse på at Heidi aksepterer henne. Men alt dette foregår utenfor dialogen: det

er *settingen* som spiller den avgjørende rollen i å formidle dette!

Man kan si at overgangen starter der Tonje deiser over dørstokken til Heidi etter den lange natta på verandaen hennes, fordi Heidi har *valgt* å åpne opp døren, men denne prosessen når en fullbyrdelse idet Heidi viser Tonje sin barndoms hemmelige skjulested.

Denne overgangen til aksept er gjensidig: "[...] då dei kjem fram til Gunnvald-garden, kremtar Tonje høgtidleg. - Heidi, vil du kome i bursdagsselskapet mitt 1. påskedag?" (s.236). Denne invitasjonen fra Tonje kommer altså først etter at Heidi har vist henne den hemmelige hula si -sitt indre, eller sitt egentlige jeg- og etter at de sammen har spilt og sunget Tonjes favorittsang der inne:

-Prøv å syng "Blåmann, blåmann, bukken min", seier Heidi. Ein treng ikkje be Tonje Glimmerdal to gongar om å syng "Blåmann, blåmann, bukken min". Ho stemmer i av hjartans lyst. Og Heidi spelar. Då dei er ferdige, må Tonje sette seg rett ned på baken.

-Det er det finaste eg har høyrte, seier ho salig.

Heidi ler (s.236).

Det er også denne sangen Tonje synger under stillingskrigen de to utkjemper på trappa, før Heidi til slutt tar opp fela og spiller den sammen med henne og etter hvert åpner opp døra.

De to jentene har altså valgt å slippe den andre inn i livet sitt, inn i sin private sfære. Dette er tydelig illustrert gjennom *settingen*, som i eksemplet med både hula og dørstokken til Heidi, etter min mening, ikke bare danner et bakteppe for handlingen, men derimot er en aktiv del av den. Sagt på en alternativ måte: Den er ikke bare en kulisse, men en rekvisitt.

Hvordan har så dette et etisk aspekt?

Dette gjensidige overgangsprosjektet er et resultat av et valg de to glimmerdalsjentene har tatt, om å slippe et annet menneske nærmere seg, i både fysisk og billedlig forstand. Dette igjen indikerer at de på et mer eller mindre bevisst plan har foretatt refleksjon over spørsmålet "hvordan bør jeg leve", som vi har sett at Nussbaum har stilt opp som et av de mest grunnleggende moralfilosofiske spørsmål.

Nussbaum sier også at mennesker er politiske vesner¹⁴, og hun fremhever betydningen av det *sosiale* mennesket hos Aristoteles:

confronted by the possibility of a solitary good life that does not, *ex hypothesi*, need other humans because it does not have the forms of dependency and neediness that lead humans to reach out for others, he simply refuses to allow that such a life could count as a complete *human* life (Nussbaum, 1990, s.374).

Mennesker er altså, i følge Aristoteles, avhengige av å forholde seg til andre mennesker, søke kontakt med dem, slik Heidi og Tonje gjør med hverandre, for å få et fullt liv, eller et innholdsrikt liv.

For å leve et godt liv, er ens etiske selvstendighet betinget av omgang med både nære og kjære, og øvrige medmennesker i samfunnet, for mennesket er «by nature a political being», som Aristoteles understreket (Nussbaum, 1990, s.374) Slik jeg ser det, er dette et gjennomgående tema i hele romanen: folk som strekker seg mot hverandre, både for å bevare vennskap, for å etablere nye, og får å gjenopprette gamle relasjoner. Gunnvald og Tonje får satt sin relasjon på

¹⁴ Nussbaum forholder seg gjennomgående til- og er tilsynelatende enig i både Booths og Aristoteles sine påstander om at mennesker er politiske vesner (se blant annet Nussbaum, 1990, s. 233 og 374). I dette legger hun , slik jeg forstår det, at mennesker er avhengige av interaksjon med andre mennesker for å kunne leve et godt liv.

prøve, mens Gunnvald og Heidi står på hver sin tue uten å vite hva de skal ta seg til eller hvordan de skal trå for å nærme seg hverandre. Tonje og Heidi kommer forbi sine ulikheter og uenigheter og det oppstår et nytt vennskap idet de inviterer hverandre inn i livene sine, inn i hemmelige huler og i bursdagsselskaper.

Musikken

I *Tonje Glimmerdal* er musikken, både felespill og sang, en viktig del av settingen. Det er ikke bare menneskene som spiller, naturen er også musikalsk, i følge fortelleren:

Det finst ein tone i Glimmerdalen. Om du lyttar nøye, så høyrer du det. Det er elva som durar. Det er vinden som får granene til å suse og fjella til å sukke. Det er fuglar også. Og somme tider, om du er heldig, så er det meir enn det. Somme tider blandar det seg inn tonar frå ei raudhåra jente som syng, eller frå eit gammalt troll som spelar fele.

Og om du er ein av dei som er heilt spesielt heldige, så kan du av og til høyre noko som ikkje liknar noko anna. Mirakelmusikk (s.229).

Disse linjene utgjør en slags prolog til den tredje delen av *Tonje Glimmerdal*, som heter nettopp *Musikken*.

Her følger en kort redegjørelse for tre av hovedkarakterenes forhold til musikken.

Tonje og musikken

Sang er en naturlig del av Tonjes uttrykksmåte. Når hun skal hoppe på ski, forsøker hun å synge mest mulig av *Per Spelmann*, og måler tida i svev etter hvor langt i sangen hun kommer. Ved flere anledninger dikter hun sine egne sanger, og synger nok litt ekstra høyt når hun passerer Hagen helsecamping. Det er

særlig i øyeblikk preget av frihetsfølelse at hun tyr til sang, slik som når hun er i fritt svev ut fra Veslehammaren, eller når hun suser utfor bakkene fra Gunnvald og ned til sjøen på hjemmelagde kjelker.

I tillegg til å være en del av hverdagslivet til Tonje, spiller musikken også en viktig rolle i de anledningene som er litt utenom det vanlige: Når Gunnvald eller Heidi spiller fele for henne, betegner hun det i blant som "mirakelmusikk", og det er få ting som gjør henne så andektig som å lytte til musikk. Når hun får være med Heidi inn i den hemmelige hula, er det musikken som gjør mest inntrykk på henne. Til tiårsdagen forærer Gunnvald henne et trekkspill.

Gunnvald og musikken

Gunnvald er felespiller, og en dyktig sådan. I sin ungdom spilte han i symfoniorkester i Oslo, men ble

visst lei av heile symfoniorkesteret og flytta heim til Glimmerdalen for å ta over garden.[...] - Musikken er hjartet mitt, sa Gunnvald til Tonje ein gong. - Utan fela mi hadde eg vore stein daud (s.59).

Musikken betyr med andre ord mye for Gunnvald. Jeg vil komme tilbake til hvordan, og i hvilke situasjoner han vender seg til musikken.

Heidi og musikken

I motsetning til sin far, valgte Heidi å forfølge musikken som yrkesvei, og har spilt over hele verden. Hun var, i følge gamle Nils "eit råskinn på fele" og "spela fletta av far sin" (s.199).

Også i eksemplet der Heidi tar med Tonje inn i hula, som jeg refererte til ovenfor, er det musikken som er den viktigste kommunikasjonen mellom de to i hula. Selv om hula i

seg selv er imponerende, er det musikken som bringer frem denne andektigheten hos Tonje som gjør henne helt målløs.

Hvordan har så musikken et etisk aspekt i romanen?

For det første dekker musikken et kommunikasjonsbehov hos både Heidi, Gunnvald og Tonje. Ved flere anledninger tyr disse karakterene til ulike former for musikk når de opplever at ordene ikke strekker til: Når Gunnvald endelig tar mot til seg for å ringe datteren sin etter 30 år, vet han ikke hva han skal si, så han legger på. Tonje forstår at han trenger fela for å formidle det han har på hjertet, og rekker ham den og beordrer ham til å spille.

Det som kjem ut av fela, er ikkje slik som det bruker. Det er som om Gunnvald spelar heile hjartet sitt inn i tonane. Han spelar til Heidi. Og han spelar lenge. Gunnvald spelar alt han har inni seg (s.268).

Det er tydelig at Heidi forstår denne måten å kommunisere på, for hun legger ikke på før han er helt ferdig med å spille. Det er tilsynelatende feletonene i telefonen som fører til at Heidi bestemmer seg for å returnere til Glimmerdalen og møte sin far, ansikt til ansikt, for første gang på 30 år. Gunnvald bestemmer seg for å be om tilgivelse (ikke med ord, men på sin måte), og Heidi bestemmer seg for å tilgi ham. Begge deler må sies å være tett knyttet opp til spørsmålet "how should one live".

Og når Heidi plutselig dukker opp i kirka i Barkvika, spiller hun og Gunnvald sammen, og lager musikk som "ingen [har] høyrte før" (s.274). Hun spiller feletoner som "legg seg tett inntil Gunnvald sine tonar og gjer musikken dobbelt så stor" (s.273). De to kommuniserer nok en gang uten ord, men denne gangen er det en *dialog*, og ikke en monolog: "Musikken frå dei to instrumenta flettar seg saman kring kortonane og

fyller kyrkjerommet heilt opp under taket og vidare ut i våren" (sst.). Når far og datter for første gang på 30 år har noen form for kommunikasjon, så er det gjennom musikken.

Musikken blir en måte for karakterene å søke kontakt med menneskene rundt seg på, i tilstander der noe er så tungt, eller overveldende at det er vanskelig å finne ord. Satt på spissen kan vi si at musikken er en helt avgjørende faktor for at Gunnvald og Heidi klarer å slutte fred med hverandre; hadde de ikke hatt musikken, hadde de ikke hatt noen måte å kommunisere sin anger og sine beklagelser på. Musikken er med andre ord ikke bare en del av bakgrunnen, eller settingen, for fortellingen; den spiller en avgjørende rolle også for den etiske utviklingen av karakterene.

Det vil være nærliggende å forstå disse konkrete handlingene og hendelsene i krysningsfeltet mellom flere av Nussbaums fire punkter, som jeg har gjengitt tidligere. Blant annet vil jeg peke på at det tydeligvis er sterke følelser, eller emosjoner, involvert, og at disse både kommer til uttrykk i musikken, og er utslagsgivende for valgene karakterene tar i lys av at disse uttrykkes.

For det andre kan jeg nevne at det er her, i den musikalske kommunikasjonen, at konflikten mellom de uforenelige verdiene mellom Gunnvald og Heidi adresseres, og deretter opphører. For å understreke musikkens rolle i fortellingen, starter forsoningen attpåtil til tonene av salmen "Påskemorgen slukker sorgen", som handler om sorger som forsvinner. Videre er det verdt å påpeke at Gunnvalds felespilling over telefonen er, for Heidi, en uventet hendelse som hun må respondere mer eller mindre spontant på. Relativt kort tid etter at samtalen har funnet sted, befinner hun seg i kirka i Barkvika.

Til sist vil jeg peke på at måten Heidi forholder seg til den musikalske henvendelsen på, vitner om at hun har klart å trekke ut av situasjonen det som er viktig og unikt ved den,

og hun "bytter" litt av stoltheten sin mot kontakt med sin far.

Musikken har også en etisk dimensjon som henvender seg direkte til leseren av romanen. Her beveger vi oss så smått over mot det fenomenet vi skal behandle om litt, intertekstualitet, idet en del av musikken er tekstbasert, og tekstene kan spores tilbake til andre forfattere enn Maria Parr. For eksempel er *Blåmann, blåmann, bukken min* et gjennomgående musikalsk innslag. Mange lesere av *Tonje Glimmerdal* har kanskje et forhold til denne allerede, slik at den frembringer visse følelser eller konnotasjoner hos dem. Dette kan igjen bidra til å styre deres lesning av teksten dersom disse følelsene eller konnotasjonene kan påvirke deres opplevelse av relasjonen til karakterene og handlingen.

Fart og sjølvtillit, bevegelse og etikk

Det er interessant å rette blikket mot *bevegelse* som motiv i forbindelse med setting og etikk i denne romanen. At Tonje er så godt som konstant i bevegelse er en ting, men det synes å gå et verdimesig skille mellom karakterene som er aktive og bevegelige, og dem som er passive og "immobile". Det vil, etter min mening, også være interessant å undersøke den kjønnsmessige fordelingen av karakterenes forhold til bevegelse versus passivitet.

La meg først forklare hva jeg mener med "verdimesig skille". Det synes for meg som om det er knyttet ulike idealer til de to atferdsmønstrene, og at det altså går et skille mellom henholdsvis de aktive og de passive. Aktivitet og bevegelse er helt tydelig det foretrukne, mens passivitet og immobilitet fremstår som noe som bør unngås, og noe en bør ta avstand fra. Tonje er ikke nådig i sin tale til Gunnvald når hun har fått vite at han aldri ringte til Heidi, eller gjorde noe som helst for å få kontakt med henne igjen etter at hun

reiste: "Du er den største tosken eg kjenner!" sier hun (s.222). Han har forholdt seg til Heidi på en passiv måte, og Tonje konfronterer ham med det. Også det at Heidi velger å ikke hjelpe Tonje når hun blør fra kneet etter å ha falt på sykkel, fremstilles som noe klart negativt:

Heidi bryr seg ikkje. Ho skottar bort på kneet til Tonje før ho plukker opp den siste døde måsen. [...] No står [Tonje] her og blør verre enn nokon gong, og Heidi nemner det ikkje (s.182).

Handlekraft er et tydelig ideal gjennom hele romanen, og karakterenes evne til bevegelse later til å være et uttrykk for denne tematikken. Hva har så dette med etikk å gjøre? Med fare for å gjenta meg selv, peker jeg på at disse karakteristikkene går på måter å være *menneskelige* på, og svarer dermed på det spørsmålet som er et av de mest grunnleggende innenfor etikken, "how should one live?", som Nussbaum er så opptatt av. Booth skriver om hvordan vi som mennesker er fullstendig avhengige av andre, og at det er nødvendig å være opptatt av annet og andre enn oss selv, blant annet for å unngå å bli selvopptatte (Booth, 1988, s.265). Dette er nært forbundet med spørsmål som går på hvordan eller hvem man vil være som menneske. Det er min mening at i *Tonje Glimmerdal* fungerer karakterenes forhold til bevegelse og aktivitet som et bilde på hvordan de forholder seg til verden rundt seg og menneskene i den.

La oss se på noen eksempler som illustrerer hvordan motivet bevegelse kan ha etiske implikasjoner.

Tonje hopper på ski, hun renner på kjelke, sykler, kjører spark og løper når hun skal forflytte seg rundt i Glimmerdalen. De gangene hun til en forandring subber sakte av gårde, markerer det at hun er trist eller veldig betenkt, som når Klaus Hagen har kastet ut vennene hennes og hun går "med

tunge steg ut av resepsjonen" (s.93). Disse episodene hvor hun går sakte eller sitter stille, varer som regel ikke så veldig lenge. Stort sett holder hun et høyt tempo, og forflytter seg fra A til B på egenhånd. Hun renner nå forresten ikke bare på kjelke; hun renner helt ned til sjøen, så langt som ingen før henne har klart, eller en gang trodd var mulig. Med fart og selvtillit overskrider hun alle grenser for hvor langt det går an å renne på kjelke i Glimmerdalen. Og årsaken til at hun renner ned til sjøen i utgangspunktet, er jo at hun vil si ha det til den lille familien før de reiser med ferga. Hun kaster seg utfor bakkene med stor fart for å nå noen mennesker som trenger det.

Når Gunnvald faktisk inntar en aktiv rolle, fremfor en som betrakter noe fra kjøkkenvinduet sitt, da går det alvorlig galt. Når han skal redde Tonje fra den gale væren og opptrer som tyrefekter, snubler han og brekker lårhalsen. Og det er denne hendelsen som utløser romanens sentrale konflikt. Det er på dette tidspunktet han skriver til Heidi at hun arver gården fordi han tror han skal dø, det er på dette punktet balansen i Glimmerdalen forrykkes og idyllen opphører. På slutten av romanen, gjenoprettes balansen igjen. Derfor kan man si at Gunnvalds aktivitet på lang sikt fører til noe godt.

Å bevege seg over grenser

Det er også en viktig forskjell på ute og inne i romanen. Det er ute det er mest bevegelse og aktivitet, mens det er de passive karakterene som holder seg inne. Her kunne det være veldig interessant å foreta en inngående analyse med utgangspunkt i Mikhail Bakhtins kronotopibegrep, med fokus særlig på *terskelkronotopen*¹⁵. Videre ville det være spennende å undersøke romanen i lys av Gaston Bachelards syn på vinduer og dører som eksempler på noen slike terskelkronotoper.

¹⁵ For videre lesning om kronotopibegrepets eksistensielle relevans, se for eksempel Rolf Gaaslands artikkel "Veien til livets tre. Kronotopisk analyse av Hamsuns novelle 'Et spøkelse'", gjengitt i Nordlit nr. 8.

Dessverre ville en slik analyse være av så omfattende karakter at det nesten ville være nok til å skrive en masteroppgave til om det. Men la meg likevel kort bemerke et par steder i romanen som innbyr til slike analyser:

Sally betrakter stort sett verden fra bak vindusruta si, og slik holder hun trygg avstand til *de fremmede*, de to brødrene Ole og Bror når de kommer gående sammen med Tonje. Ole oppdager at hun står og kikker på dem fra vinduet sitt og sender av gårde en snøball mot ruta, og "Tonje ser korleis permanenten til Sally dett ned bak potteplanta" (s.74). Tonje løper inn for å sjekke at det går bra med henne, og tramper inn med skoa på slik at "det vert liggande snøspor etter henne på teppet" (sst.). Det er *noe utenfra* som kommer inn, en grense, eller en terskel som overskrides. Disse snøsporene materialiserer på et vis Tonjes bevegelse over denne terskelen, og minner oss om at den - eller rettere: overskridelsen av den - har eksistensiell betydning.

Tonje forklarer for Sally hvorfor Ole kastet snøballen mot ruta hennes: "Han trudde du var ein spion, seier Tonje. - Og det er du no i grunnen, legg ho til, då ho får tenkt seg om" (sst.). At Sally lusker fra bak gardinene er ikke noe enestående tilfelle. Allerede i prologen til romanen får vi vite at "Sally ser alt. [...] Ho søv ikkje middag heller" (s.12-13). Men Sally er ikke så skeptisk til omverdenen som atferden hennes kan gi inntrykk av. Det virker snarere som om hun *ønsker* kontakt med omverden, men at hun kanskje ikke vet helt hvordan hun skal gå frem. Hun byr Tonje og de fremmede på saft så fort hun har fått avklart hvem de er. Så her ser vi nok et eksempel på at Tonje beveger seg over grenser og får bety noe for noen andre, slik som i eksemplet som jeg nevnte ovenfor, der hun trosser alle rekorder og renner helt til sjøen for å rekke ut en hånd til familien til Ole og Bror.

Det finnes en rekke andre slike grenseoverskridelser, eller terskelkronotoper i romanen, men som sagt; en nøye

gjennomgang av disse ville bli for omfattende for omfanget av denne oppgaven.

Jenter i farta

Jeg vil nå se på hvordan kjønnsfordelingen mellom de "aktive" og de "passive" er i Glimmerdalen. Et viktig utgangspunkt er at jenter og kvinner fremstår som aktive og dynamiske. De to livlige tantene til Tonje har lært henne et og annet om hva som er viktig i verden:

Ein treng to ting her i livet, bruker tante Eir å seie. - Fart og sjølvtilitt. Det synest Tonje er klokt sagt av tante Eir. Ho øver seg på forskjellig som har med fart og sjølvtilitt å gjere når tantene er i Oslo og studerer (s.16).

Både Tonje og de to tantene hennes er svært aktive, og det går mange historier om dem i Glimmerdalen. Blant annet går det en om da de to tantene padlet i Glimmerdalselva i et badekar, og Tonje har hovedrollen i historien "Hugsar du då Tonje Glimmerdal køyrde om bord i hurtigbåten med rattkjelke?" (s.90). Begge disse historiene handler om bevegelse, eller forflytning av ulike slag, om å ta ting til det ytterste.

Kapitlet der disse episodene omtales, heter "Der Klaus Hagen går over streken [...]" (s.90), men i dette tilfellet er denne metaforen kun et bilde, og ikke noe som gjenspeiler en faktisk hendelse. For han overskrider slettes ikke noen strek, han holder seg tvert i mot oppe på Hagen Helsecamping omtrent hele romanen. Han regjerer over campingplassen derfra, og kun ved ytterst få anledninger beveger han seg bort fra denne. Når han beveger seg bort fra campingplassen er det, ikke overraskende, pengerelatert: Han oppsøker Heidi for å oppfylle avtalen de har (s.203).

Moren til Tonje har reist helt til Grønland for å forske på isen som smelter, mens mannen hennes er sauebonde hjemme i Glimmerdalen. Og Gunnvald fikk også nok av symfoniorkesteret og flyttet hjem til Glimmerdalen mens kjæresten hans, Anna Zimmermann, og Heidi reiste rundt i verden for å spille fele. Heidi har husvær mange steder rundt forbi i verden, både i Hongkong, i Portugal, i Frankfurt og på Østlandet. For Gunnvald fins det bare Glimmerdalen, og han har ikke en gang lyst til å dra derfra når han har brukket lårhalsen og trenger medisinsk hjelp på sykehuset. Det lengste han beveger seg bort fra huset sitt er ut i lysthuset når han spiller fele alene når Anna Zimmermann er død.

Peter, som er "vennen til Tonje og Gunnvald" (s.30) er veldig forelsket i Tonjes tante Idun. Gunnvald har forklart Tonje at "han berre går der og er forelska, år ut og år inn, så ein kan verte tussete berre av å sjå på det" (sst.). Idun er i byen og studerer, og er bare hjemme i Glimmerdalen på ferie i blant. Men Peter går altså der og venter på henne og "er så sjenert at han aldri får gjort noko med" hele forelskelsen (sst.).

Vi ser at det er *jentene* i fortellingen som tilsynelatende har størst utforskertrang og behov for å forflytte seg rundt, for å søke ut mot verden og mot andre. Mannfolkene holder seg stort sett hjemme i Glimmerdalen, og på ett sted, og virker tilfredse med det. De gir ikke uttrykk for noe behov for å reise etter disse karrierebevisste damene, som stadig søker ut i verden og bort fra Glimmerdalen. Dette er tydeligst manifestert i at Gunnvald aldri reiste etter Heidi, eller foretok seg noe for å få kontakt med henne da hun dro fra dalen.

Unntaket her er tilsynelatende Sally, som ikke reiser hverken langt eller mye, eller er i særlig mye bevegelse gjennom romanen. Ved første øyekast virker hun som en statisk karakter, en som er innesluttet, og som liker seg best hjemme

og ikke bryr seg så mye med andre mennesker. Men vi ser snarere at hun faktisk *søker ut*, men på sin måte. Når Ole kaster snøball på ruta hennes, benytter hun anledningen til å spørre ham ut om alt hun lurte på, og hun er raskt på pletten med å tilby dem saft; hun vil at de skal bli lenger hos henne. Hun er opptatt av hva som skjer utenfor de fire veggene i huset sitt, hvorfor skulle hun ellers la være å sove middag for heller å tilbringe mer tid med å følge med på andre?

Selv om mannfolkene foretrekker å være hjemme i Glimmerdalen, så er ikke dette utelukkende negativt. De representerer en trygghet og en stabilitet, særlig for Tonje, og de er på et vis like solide som fjellene i Glimmerdalen: de er der alltid, og man kan regne med dem. Damene i fortellingen synes i større grad å være tettere knyttet til elva, til nettopp bevegelse. Tantene er kjent for å ha padlet i elva med et badekar, Tonjes mor er på Grønland for å forske på havet som stiger (altså vann som beveger seg, om enn ikke en elv), Heidi har sin hemmelige hule bak en foss ved Glimmerdalselva, og Tonje er nesten som en elv selv når hun renner helt til sjøen, og hun har et så nært forhold til Glimmerdalselva at hun kaller den for sin egen elv (s.168).

Det er, som vi ser, en rekke aspekter knyttet til bevegelse i romanen som er interessante i forhold til etiske og eksistensielle spørsmål, og jeg har her pekt på noen av dem.

Intertekstualitet

Intertekstualitet, eller en teksts samspill med andre tekster, er noe av det som ofte blir kommentert i anmeldelser av *Tonje Glimmerdal*. Særlig relasjonen med Johanna Spyris *Heidi* fra 1880 trekkes frem. Litteraturforskeren Harald Bache-Wiig har skrevet mer inngående om samspillet mellom Spyris og Parrs

verk enn de korte merknadene som eller inngår i anmeldelser og omtaler av *Tonje Glimmerdal*. Han viser til at intertekstualitet som begrep ble innført i litteraturvitenskapen i 1969 av Julia Kristeva¹⁶, og at det var Maria Nikolajeva som for alvor introduserte dette fenomenet i barnelitteraturforskningen i 1992 med artikkelen "Härmande eller dialog? Den intertextuella analysen" (Bache-Wiig, 2010). I denne artikkelen forklarte Nikolajeva intertekstualitet som en "ständigt pågående samtal mellan skaparna der varje konstverk är en ny replikk i samtalet" (Nikolajeva, 1992, s.24).

Parr har mange slike "samtaler" gående med andre verk. I vår sammenheng er det det etiske som er i fokus, og jeg stiller meg dermed spørsmålet: Hvilken rolle har det intertekstuelle samspillet med andre tekster for det etiske? Eller sagt på en annen måte: Hvordan kommer etikken til uttrykk gjennom intertekstuelle referanser i denne romanen?

Ved å trekke linjer til andre litterære verk implementerer forfatteren de andre verkenes verdisett inn i sitt eget, uten å skissere dem opp selv i sin egen fortelling. Et slikt grep åpner opp for å belyse flere ulike etiske konflikter enn dem som spesifikt nevnes. Dette kan by på en rekke problemer når man har satt seg fore å undersøke hvordan etiske drøftelser kommer til uttrykk i et verk. Det er derfor nødvendig å foreta visse avgrensninger. Jeg velger å gjøre det slik at jeg tar utgangspunkt i menneske- og livssyn som fremgår av *Tonje Glimmerdal*, og trekke linjer utover til andre verk hvis livssyn er sammenliknbare, med formål å sette *Tonje Glimmerdal* inn i en *etisk kontekst*.

¹⁶ I følge Eiliv Vinje refererer begrepet til "det fenomenet at ein tekst ikkje berre er ei kommunikativ utsegn, men også inneheld andre tekstar, kodar og formuleringar" (Vinje, 1993, s. 40).

Tonje og Heidi. Og Heidi.

Den første teksten jeg vil kommentere er den mest opplagte: *Heidi* av Johanna Spyri. Ideene om hvordan en bør leve er langt på vei sammenfallende i de to verkene, og jeg vil her vise til et par viktige koplinger.

For det første fremkommer det en tydelig norm i begge de to verkene om hva slags boforhold som er de foretrukne, og hvilke som bør unngås: Det er helt klart at det er på landet, og ute i naturen at hovedkarakterene trives best, og at byen og det urbane er noe som fremstår som noe fremmed, og til en viss grad også som noe destruktivt. Det er i fjellene, og ute i naturen at både glimmedalsjentene og Spyris Heidi kan utfolde seg, det er der de føler seg hjemme. Denne tilknytningen til naturen er en stor del av deres identitet, og deres svar på hvordan de kan leve et godt liv.

For Spyris Heidi oppleves byen og det urbane som noe unaturlig og fremmed. Hun er langt fra lykkelig når hun havner i et herskabelig hjem i Frankfurt, som selskap for en jente som heter Klara, og som har nedsatt funksjonsevne. I husholdningen er det den strenge frøken Rottenmeier som regjerer, og Heidi blir etter hvert syk av hjemlengsel. Det viser seg blant annet at hun går i søvne og setter døra ut mot gata på vidt gap. Bache-Wiig forklarer dette som at "[d]et er naturbarnet i Heidi som gjør opprør, som vil hjem, en demonstrasjon den våkne, ansvarlige Heidi ikke vet noe om" (2010, s. 3). En lege hevder at hun må sendes tilbake til fjellene sine og bestefaren sin hvis hun ikke skal bli alvorlig syk. Når Heidi vender tilbake til fjellene, blir hun raskt bedre. Og det samme gjør Klara når hun senere besøker Heidi og får både geitemelk og frisk luft. Hun blir faktisk så bra at hun klarer å gå igjen, etter mange år i rullestol...

Historien til Parrs Heidi har påfallende mange likhetstrekk med den til Spyris Heidi: I ung alder ble hun av sin mor, Anna Zimmermann (tilsvarende tante Dete hos Spyri),

plassert hos sin far (bestefar hos Spyri), som hun etter hvert ble glad i -og som også ble glad i henne-, og hvor hun lærte seg å trives. Så ble hun brått revet bort fra denne barndomsidyllen og tatt med ut i verden for å lære seg å spille fiolin. Hun betror Tonje at hun hele tiden håpet at hun skulle få vende tilbake til Glimmerdalen, og at hun faktisk lekte at hun var Heidi i boka som ble hentet av tante Dete: "Eg lengta og lengta. Eg lengta etter Sigurd Geitepeter og etter fjella og etter elva og etter sauene og - etter Gunnvald -aller mest etter Gunnvald" (s.215). Også her er det tydelig at naturen er en grunnleggende del av identiteten til disse "naturbarna", det er der de vil være og nær naturen de vil leve.

For Tonjes del står Glimmerdalen for harmonisk oppvekst og idyll, som trues av Klaus Hagens og Heidis planer. Hun har kanskje ikke en tilstedeværende mor eller mange lekekamerater, men hun har naturen. Også for Tonje er bylivet noe fremmed og unaturlig. Når hun reiser inn til byen alene for å besøke Gunnvald på sykehuset, går hun seg vill flere ganger før hun finner frem. Det står i sterk kontrast til hvordan det er hjemme i Glimmerdalen, hvor hun kjenner hvert hus og hver snarvei, og kan navnene på alle fjellene og skogene.

Når jeg viser til disse karakterenes relasjon til naturen, på tvers av verkene, er det fordi den tryggheten de finner i skog og fjell er helt sentral for deres identiteter og deres forhold til hvordan man lever et godt liv: Felles for disse to bøkene, som ble utgitt med over hundre års mellomrom, er at de formidler en tydelig etisk norm om at et godt liv for hovedpersonene er betinget av nærhet til naturlandskapet og til røttene sine, til familien sin. Denne verdissetingen av naturen og det landlige, og av livet der, er så tydelig og dyptfølt i romanene at den fremstår som en allmenn norm.

Ved siden av fremhenvingen av et bestemt livsmiljø, formidler bøkene også normer om hvordan man bør være mot andre mennesker for selv å være lykkelig.

Høyere enn himmelen

Harald Bache-Wig skriver om en liknende relasjon som den Tonje og Gunnvald har i sin utvidete bokanmeldelse "Kunsten å klappe et pinnsvin", som handler om forholdet mellom frøken Kjær og Mari i Klaus Hagerups *Høyere enn himmelen* fra 1990. Også i denne boka er det den eldste av de to partene som uttrykker forsmedelse og bitterhet, og den yngste som representerer det livsbejaende og er en pådriver for optimisme.

Frøken Kjær ble forlatt av sin Aleksander Larsen, slik som Gunnvald ble forlatt av sin Anna Zimmermann. Både Aleksander Larsen og Anna Zimmermann valgte bort sine partnere for å forfølge noe annet, Aleksander valgte sjøen og Anna valgte kunsten og felespillingen. For både Gunnvald og frøken Kjær er dette en stor del av deres bitterhet og pessimisme. For Gunnvalds vedkommende er det naturligvis en viktig faktor at Anna tok med seg datteren deres, Heidi, og selv om Heidi kun var et barn og ikke hadde de største forutsetningene for å forme sitt eget liv, er det likevel henne Gunnvald bærer mest nag til, selv 30 år etter at hun reiste fra ham og Glimmerdalen.

Mens Gunnvald har brent alle de gamle klærne til Heidi etter at hun dro, har frøken Kjær større problemer med å kvitte seg med klenodiene som har en tilknytning til Aleksander. Harald Bache-Wiig skriver i ovennevnte bokanmeldelse om huset til frøken Kjær:

Men i etasjen under er alt kaos, stua er et rom for lengsel og himmelflukt mot den tilbedte. Alt det ulevde livet er samlet rundt globusen og postkortene fra Aleksander. Mari møter et menneske som skjuler sin lidenskap bak en maske av

kontroll og avvisning (2010, s.155).

Også i *Tonje Glimmerdal* ser vi at den eldste av de to karakterene har problemer med å gi helt slipp på fortiden. Selv om Gunnvald har brent Heidis klær, fins det likevel noen minner han ikke har kvittet seg med:

I Gunnvald er det akkurat som om vintermørkret har hengt seg fast og ikkje vil sleppe.

Rett som det er når Tonje kjem bort, sit han berre og ser ut glaset.

- Kva tenkjer du på? spør Tonje då.

- Hmfr, seier Gunnvald.

Ein dag ho kjem busande inn døra utan å banke, har han lagt nokre bilde utover kjøkkenbordet. Straks Tonje kjem til syne, sopar han dei saman.

- Kva var det bilde av? spør Tonje.

- Hmfr, seier Gunnvald.

Ein annan dag sit Gunnvald og les i ei grøn bok. Han klappar den saman då Tonje kjem og gøymer den under bordet.

- Kva er det for ei bok? spør Tonje.

- Hmfr, seier Gunnvald (s.106-107).

Det kommer frem at boka som Gunnvald leste i var *Heidi* av Johanna Spyri, en av datterens favorittbøker da hun var liten. Og bildene han så på var også av henne.

Ingebjørg Mjør om frelsende barn i litteraturen

Ingebjørg Mjør skriver i boka *Barnelitteratur -sjantrar og teksttypar* om "førestillingane i opplysningstida om det frie, naturelskande barnet", (2000, s.19). Hun peker på at disse ideene blant annet kommer til uttrykk i Spyris *Heidi*, som vi har sett er en sentral intertekstuell referanse i *Tonje Glimmerdal*. Mjør skriver om *Heidi* etter at hun har blitt sendt

til Frankfurt:

Sjuk av heimlengt visnar ho meir og meir, og til slutt let Sessemann henne reise heim. Med den uventa tilbakekomsten smeltar Heidi farfarens hjarta, han finn tilbake til sitt eigentlege eg og får att trua på Gud og menneske. Det uskuldsreine barnet bergar den vaksne (sst.).

Videre betegner Mjør karakteren Heidi som en "feminin prototyp for ein romantisk barnelitterær tradisjon" idet hun "harmoniserer motsetningene mellom natur og kultur og er ein "mønsterunge" på den pedagogikken Rousseau forfektar i *Émile*" (2000, s.20).

Derfra trekker Mjør en linje til Astrid Lindgrens karakter, Ronja Røverdatter, som på grunn av en familieføide flytter fra foreldrene sine og ut i skogen sammen med Birk (som er sønnen til røverhøvdingen i den konkurrerende røverklanen), som opprør mot at de to røverhøvdingene ikke vil slutte fred med hverandre. Mjør skriver: "Saknet etter dottera får til slutt Mattis til å mjukne og slutte fred med fienden. Som i *Heidi* er det barnet som sigrar, bergar den vaksne og representerer framtidshåpet." (sst.).

Da Tonje ble født var Gunnvald fremdeles ikke kommet over at datteren hadde flyttet fra ham, og Tonjes mor bestemte, som tidligere nevnt, at han skulle få være gudfar for Tonje fordi han trengte "å verte glad i nokon igjen" (s.146). Faren mener strategien har vært vellykket: "Eg trur du har vore den beste medisinen Gunnvald kunne fått, Tonje. Siste åra har han oppført seg nesten som folk" (sst.).

Vi ser altså at dette forholdet som Tonje og Gunnvald har, som er veldig sentralt i boka om Tonje, ikke er unikt,

barnelitteraturhistorisk sett, men strekker seg bakover iallfall til 1700-tallet¹⁷.

Avslutningsvis i denne delen om det frelsende barnet, vil jeg også peke på likhetstrekk mellom konflikten i *Tonje Glimmerdal* og den i Frances Hodgson Burnetts *Den hemmelige hagen* fra 1911. Også i denne barneromanen finner vi en tematisering av naturbarnets positive innflytelse på omgivelsene sine. Den bortskjemte og innadvendte Mary Lennox sendes bort for å bo hos sin mystiske onkel på en herregård i England. Hun er sur og tverr og vantrives i det store huset med alle reglene om hva hun kan og ikke kan gjøre. Det er først når hun finner en hemmelig og gjengrodd hage på tomta¹⁸, som hun begynner å så og stelle i, at hun åpner seg opp og for første gang i sitt liv finner glede i tilværelsen. Hagen blomstrer, og Mary likeså. Hennes barnlighet bidrar også til at onkelen etter hvert finner tilbake livsgleden, etter å ha vært en deprimert og innesluttet mann i mange år etter at hans kone døde. Naturen har også her helbredende krefter. Når han blir tatt med ut i frisk luft i hagen, lærer også den sykelige fetteren til Mary, Colin, å gå igjen etter mange år i rullestol -akkurat slik som Klara gjør det i *Heidi*.

Forfatterens metakommentar til relasjonen mellom etikk og litteratur

Maria Parr sier implisitt noe om forholdet mellom etikk og litteratur gjennom en slags metakommentar bygd inn i det intertekstuelle spillet mellom *Tonje Glimmerdal* og Johanna Spyris *Heidi*. Når Gunnvald er på sykehuset og Tonje er i huset hans for å mate katten Gunda, kommer hun over et eksemplar av

¹⁷ Jean-Jacques Rousseaus *Émile- eller om oppdragelsen* kom ut i 1762.

¹⁸ En liten kuriositet: Harald Bache-Wiig anfører i en av sine fotnoter til artikkelen fra 2010 om navnet Klaus Hagen: "Her lekes det selvsagt med overtoner lånt fra engelsk: "close the garden" . Klaus Hagen er jo tydelig framstilt som slangen i Tonjes barneparadis".

Heidi som hun begynner å bla i. Historien i boka har mange fellestrekk med den til Gunnvalds datter, Heidi, som dukker opp i Glimmerdalen i samme kapittel; Begge blir satt igjen hos et familiemedlem, hhv. en far og en bestefar som de ikke kjenner, i en fjellbygd og blir siden fjernet derfra uten å ha noe de skal ha sagt når de omsider har begynt å trives der. Senere i *Tonje Glimmerdal* får vi vite at Gunnvalds Heidi pleide å leke at hun var Heidi i boka sammen med Tonjes far, som fikk agere geite-Peter da de var små, og at hun da hun ble hentet av sin mor lekte at hun var Heidi som ble hentet av tante Dete. Lenge håpet hun at hun skulle få vende tilbake til Glimmerdalen, hvilket hun ikke gjorde. I dette ligger også et nag til Gunnvald for at han aldri kom etter henne for å hente henne hjem, eller kontaktet henne. Gunnvald hadde jo sine årsaker til at han handlet som han gjorde, men handlingene hans fremstår likevel som et svik mot datteren, sett med et barns øyne. Tonje sier rett ut at "ein kan ikkje berre slutte å vere far" og "det er aldri barna sin feil" (s.223).

Boka om Heidi blir en slags referanseramme for Tonje i bearbeidelsen av Gunnvalds svik. Det er den hun forholder seg til når hun går fra å ha et ambivalent forhold til sin egen gudfar og bestevenn til å fordømme handlingene hans, til endelig å tilgi ham for det han har gjort. Det er altså gjennom litteraturen at karakteren Tonje får grunnlag til å utvikle seg som person og til å håndtere sin egen virkelighet. Leseren av *Tonje Glimmerdal* vil da oppleve normen som Tonje setter ord på, på to plan: både gjennom Tonjes etiske utvikling gjennom litteraturen og ved sin egen lesning av *Tonje Glimmerdal*, i en mise-en-abyme-liknende struktur.

Et annet eksempel på slike "bok-inni-bok-strukturer" er f.eks *Kabalmysteriet* av Josten Gaarder, som kom ut i 1990 og handler om Hans Thomas som bearbeider sin egen livssituasjon i lys av en bitteliten bok som han finner inni en bolle.

I en annen del av *Tonje Glimmerdal* benytter Tonje seg av en annen litterær tradisjon for å bearbeide erfaring på et etisk plan, nemlig eventyrsjangeren. En dag gamle Gunnvald er i et dystert humør forteller hun ham eventyret om "Den pitteminste bukkene Bruse", som hun dikter selv. I eventyret kommer den aller minste bukken frem til broa - de andre tre hadde dratt fra ham - der trollet sitter og jamrer etter sammenstøtet med den største bukken. I stedet for å spise den bittelille bukken, slår trollet seg ned sammen med den på rekkverket på broa. De to prater sammen lenge, og bukken forteller trollet om hvor slemme de andre bukkene pleier å være mot ham. Etter hvert som trollets omsorg for bukken vokser, blir det mindre og mindre troll helt til det ikke er noe mer troll igjen i det og det er blitt forvandlet til "ein diger mann med bustete, grått hår" (s.65).

Tonje antyder her at Gunnvald en gang var et troll, men at han sluttet å være det da han lærte seg å føle omsorg og empati. Tonje vet det ikke på tidspunktet hun forteller eventyret, men savnet etter Heidi gjorde Gunnvald til en bitter og gretten mann, og det var Tonjes mor som bestemte at han skulle være gudfar for Tonje fordi han "treng å verte glad i noen igjen" (s.146)). Moralen i eventyret blir noe sånt som at jo mer kjærlighet og omsorg man har for dem som er mindre enn seg, desto mer menneskelig blir man. Ettersom det av moralen fremgår et verdisyn som sier noe om hvordan man bør leve, kan vi snakke om en etikk som kommer til uttrykk i litteratur, i en "babushkadukke-struktur" ved at leseren av *Tonje Glimmerdal* får mulighet til etisk utvikling først gjennom fortellingen om Tonjes virkelighet, så gjennom fortellingene som Tonje leser eller finner på selv.

Åsfrid Svensen skriver om barns forhold til fortellinger:

Frå vi er ganske små, tolkar vi form, struktur og meining inn i spreidde røynsler og ei forvirrande omverd ved å

fortelje. Barnet utviklar tidleg ein forteljekompetanse i samspel med miljøet ikring (Svensen, 2001, s.251).

Det å fortelle er altså en naturlig måte for barn å skape mening på. Sylvi Penne forklarer at "[d]e narrative formene er helt sentrale for hvordan vi forstår verden, for hvem vi er, og hvordan vi framstiller oss selv" (Penne, 2001, s.90). For Tonje blir fortellerkunsten en måte å bearbeide eller sette ord på noe på, i tillegg til at det blir noe sosialt; det er jo i en samtale med Gunnvald at dette eventyret om trollet og den lille bukken blir til.

Jeg har tidligere karakterisert romanen som didaktisk preget, som et utgangspunkt for at karakterene lærer noe om verden i samtale med hverandre. Nina Rosenstand sier om fortellingenes tradisjonelle oppdragende karakter at i gamle stammesamfunn var "[t]he way to teach children how to become good members of the tribe [...] to tell the old stories" (Rosenstand, 1994, s.25). Men i tilfellet med Gunnvald og Tonje er det omvendt: det er *barnet* som lærer *den voksne* noe om verden, noe om ham selv! Dette er noe av det som får *Tonje Glimmerdal* til å skille seg ut som en roman som virkelig tar barn og deres måte å orientere seg i verden på alvor.

Romanen kan dermed plasseres i kategorien "tekster med temaet det frelsende barnet", slik som de ovennevnte eksemplene med *Heidi*, *Den hemmelige hagen* og *Høyere enn himmelen*. Men samtidig skiller den seg fra disse, idet den stadig understreker barns kreativitet og evne til å selvstendig orientere seg eksistensialistisk. Hovedkarakteren i *Heidi* har av ettertiden blitt vurdert som et prakteksempel på "falsk barnetilbedelse" av blant annet Maria Nikolajeva, som har beskrevet henne som "so perfect, sweet, nice and obedient that a sensible reader is rather disgusted if compelled to identification" (Nikolajeva 2010, s.188). Tonje,

på sin side, oppleves av leseren som mer troverdig i sin måte å orientere seg i verden på.

Åsfrid Svensen påpeker at for barn er "[k]vardagen [...] full av historier, som drar linjer gjennom tid og rom, finn likskapar og skilnader og teiknar årsaksprosessar og målstyrte forløp" (2001, s.251). Det er naturlig for barn å integrere fortellinger i sin hverdag fordi "vi ordner vår hverdag som en fortelling med begynnelse, midte og slutt" (Penne, 2001, s.90).

I *Tonje Glimmerdal* er det Tonje selv som finner ut at hun kan vende seg til ulike litterære tekster for å bearbeide hendelser og tanker fra sitt eget liv, det er ingen av de voksne som trenger å lære henne dette. Tvert i mot: Med sin egen omskrivning av eventyret *Bukkene Bruse* demonstrerer hun for Gunnvald hvordan fortellinger kan brukes som bilder. Det er nettopp dette synet på barnet som kompetent til å orientere seg eksistensialistisk, som er gjennomgående i hele Parrs forfatterskap, og det er uttrykk for en forfatter som virkelig tar barn på alvor.

I dialog med Astrid Lindgren

Maria Parr har ved flere anledninger blitt omtalt som "en ny Astrid Lindgren" eller "Norges svar på Astrid Lindgren". Det er særlig Pippi som brukes som holdepunkt for denne karakteristikken, og noen peker også på Ronja, som i likhet med Tonje er ute i skogen hele dagen, uten videre voksent tilsyn, og kommer hjem igjen om kvelden.

Anne Cathrine Straume formulerer seg slik i en omtale av *Tonje Glimmerdal* fra kort tid etter at den ble lansert:

Ja, det er mye Astrid Lindgren her, ikke bare Pippi, men Ronja Røverdatter, Bakkebygrenda, og kanskje en dæsj Emil. Men det skal være sagt: Det er Astrid Lindgrens ånd som hviler over Maria Parrs bøker, hennes usedvanlige måte å se

verden med et barns blikk på, hennes varme, humor og energi
(Straume, 2009)

Jeg gir Straume rett i denne karakteristikken. Det blir for lettvint å basere merkelappene som "Norges svar på Astrid Lindgren" på én eneste karakter, slik mange gjør, nemlig Pippi, som tilfeldigvis har samme hårfarge som Tonje. Det er min påstand at det generelt er store likheter når det gjelder etiske grunnholdninger i henholdsvis Parrs og Lindgrens forfatterskap, og at man i Tonje finner igjen flere enn én av Lindgrens karakterer.

For å nevne noe, finner vi et felles syn på noen av samfunnets marginaliserte i Glimmerdalen og på Junibakken. Tonje dømmer ikke gamle Nils fordi han i blant får en raptus og drikker for mye, akkurat slik Marikken er romslig i forhold til sin alkoholiserte nabo Nilsen. Legg for øvrig også merke til navneslektskapet mellom disse to karakterene. Også karakterene Sally i *Tonje Glimmerdal* og Linus-Ida i *Marikken* har enkelte likhetstrekk i sin skepsis og i sin smånervøse måte å betrakte verden på.

Om Tonje står det at feriegjestene i dalen umiddelbart forstår "at det egentleg er Tonje sin dal dei er på besøk i, om dei bur på Hagen Helsecamping aldri så mykje" (s.15). Igjen en kopling til Astrid Lindgren, denne gangen til ferigjestenes inntrykk av Tjorven på Saltkråkan:

Hun stod stille, akkurat som hun var vokst opp av brygga, regnet skyllet over henne, men hun rørte seg ikke. En skulle nesten tro at Gud hadde skapt henne sammen med øya, tenkte Malin, skapt henne og stilt henne der som øyas herskerinne og vokter til evig tid (Lindgren, 1964, s.13).

Også her skildres et naturbarn som både former og formes av naturen rundt seg, og det er tydelig at dette er en norm fra

den implisitte forfatter, en fascinasjon for et menneske som kan ha et slikt forhold til omgivelsene sine.

I tillegg er det verdt å nevne at Parr selv tar initiativ til en slik intertekstuell "samtale" (som Bache-Wiig kaller det) med Lindgren ved å sammenlikne Heidi Zimmermann med naturbarnet Ronja Røverdatter¹⁹: "Huda hennar er solbrun og auga nesten svarte. Ho ser ut som ei enorm Ronja Røvardotter, synest Tonje" (s.136).

Et annet sted i fortellingen der Parr trekker linjer fra Lindgrens forfatterskap til sitt eget, er når Klaus Hagen betegnes som "ein liten lort", noe som er Jonatan Løvehjertes beskrivelse av mennesker som ikke våger å gjøre det som er nødvendig, men farlig.

Selv om mange av karakterene har til dels påfallende likheter, er det min oppfatning at det viktigste her er "ånden" de to forfatterskapene har felles: et trofast barneperspektiv og et konsekvent sett av etiske verdier. Man kunne si at det er slektskap mellom de implisitte forfatterne, eller en slags pågående samtale mellom dem (Bache-Wiig, 2010).

Språket i Tonje Glimmerdal

Det er mangt å si om språket i *Tonje Glimmerdal*, og det trekkes ofte frem som rikt, nyskapende og spennende i anmeldelser av boka. Det er imidlertid min intensjon å kun fokusere på de sidene ved språket som på en eller annen måte uttrykker noe om det *etiske* i romanen, som sier noe om hvordan karakterene forholder seg til spørsmål om hvordan man bør leve, eller som uttrykker noe grunnleggende om karakterenes normgrunnlag.

¹⁹ Dette kalles "intendert intertekstualitet", altså når "forfatteren medvite siterer, alluderer, parodierer eller på anna vis komponerer teksten som dialog med andre tekstar" (Vinje, 1993, s.40).

Veldig kort, og rent generelt kan jeg si at språket er av en meget billedlig karakter, og det er kort mellom simlene og metaforene. Derfor er det interessant å undersøke noen slike billedlige skildringer av hvordan Tonje ser ut, som samtidig sier noe om hvordan hun er som menneske, hvordan hun lever, og ønsker å leve.

La oss se nærmere på noen av de visuelle karakteristikkene av Tonje, hvilke valg forfatteren har foretatt for å fremstille personligheten hennes gjennom språklige bilder.

Språk og karakter

Når Tonje setter utfor bakkene i Glimmerdalen på en av Gunnvalds hjemmelagde kjelker, er hun nær ved å kjøre på post-Finn som kommer gående ved Hagen Helsecamping. For å liksom bøte på skaden, tilbyr hun seg å frakte et brev til Gunnvald for ham. "Så helser ho til hjelmen som ein liten general og tuslar oppover dalen att, dragande på kjelken" (s.43).

Som leser er det lett å se for seg hvordan Tonje står når hun påtar seg oppdraget for postmannen. Hun har nettopp blitt utskjelt av Klaus Hagen for å ha lagd bråk i nærheten av campingplassen hans. Men i stedet for å stå duknakket og ydmyk, eller gråte, går hun derfra rett i ryggen, og tilsynelatende uten å ha latt seg påvirke nevneverdig av Klaus Hagens skjennepreken. Ordlyden "hilse [...] som en [...] general" bidrar definitivt til at leseren kan danne seg et bilde av Tonje som person. Uttrykket blir kanskje ikke så illustrerende alene, så la oss se på et par andre eksempler der liknende karakteristikker av Tonje gis.

Senere i fortellingen, når Tonje har vært nede på Hagen Helsecamping og berget med seg Ole, Bror og Gitte derfra, og tar dem med seg opp til Gunnvald, viser hun dem stolt frem for ham på tunet: "Sjå kva eg har funne! ropar Tonje og slår ut med handa som ein sirkusdirektør framfor dei tre gjestene" (s.77).

Også *sirkusdirektør* gir bestemte konnotasjoner om kroppsholdning og væremåte. Vi ser for oss Tonje også denne gangen med rett rygg og osende av selvsikkerhet. En sirkusdirektør er en som styrer showet, akkurat som Tonje styrer (mye i) Glimmerdalen.

Videre er det et par steder i fortellingen hvor Tonje omtales som keiserinne av Glimmerdalen (bl.a. s.15). Første gang denne betegnelsen opptrer er allerede i første kapittel, der glimmerdalsuniverset og dets karakterer introduseres litt mer inngående enn i det som må kunne kalles romanens prolog. Det nevnes i forbindelse med Klaus Hagens feriegjester som, når de treffer Tonje, forstår at de egentlig er på besøk i hennes dal. Dette indikerer at hun har en utstråling som krever anerkjennelse, og en fremferd i dalen som tilsier en følelse av eieforhold over den. På samme side får vi oppgitt at "om vinteren lagar skispora og fotspora til Tonje krusedullar og strekar over heile Glimmerdalen", hvilket samsvarer med forestillingen om et barn som føler seg hjemme og tar seg til rette i landskapet rundt seg.

Hver for seg virker kanskje ikke disse billedlige karakteristikkene særlig megetsigende eller vesentlige, men det er i lys av hverandre at de får innhold. Summen av metaforer og similer som forfatteren benytter seg av for å skildre Tonje, maler et bilde av ei solid, rakrygget og stolt jente, som tar seg til rette i omgivelsene sine. Dette er ikke ei jente som finner seg i å sitte passivt som veggpryd! Tonje fremstår som både handlekraftig og sterk, og hun går ikke av veien for å gjøre og si det som hun mener er riktig, enten det er å sette bestevennen sin på plass for måten han har oppført seg på mot datteren sin, eller det er å sitte ute hele natta i regnvær for å få gitt Heidi en ny valp, etter at hun var en medvirkende faktor i at den forrige hunden måtte avlives.

I tillegg er Tonje modig. Parr har gitt henne ikke bare krøllete hår, men attpåtil "raude løvekrøller" (s.14). Løver

konnoteres med en rekke egenskaper, og har mange representanter i litteraturen²⁰, men det kan altså blant annet stå for mot som en personlig kvalitet. Når Tonje og Ole skal kidnappe hunden til Heidi for å utpresse henne, er det Ole som får oppgaven med å rappe hunden, mens Tonje venter bak muren. Men Tonje ombestemmer seg plutselig:

[...] brått kjenner Tonje at dette går ikkje. Om det skjer noko med Ole, då kan ho aldri tilgi seg sjølv. At ho i det heile har tenkt på vere så feig! Tenk å ringe til ein av sine beste venner og be han gjere noko farleg som ho ikkje tør sjølv. Ho hiv seg over muren og når att Ole på to sekund. – Eg gjer det, høyrer ho seg sjølv seie (s.193).

Tonje setter til side sin enorme frykt for hunder for at ikke det skal skje noe med Ole. Det viser seg at hunden er farlig, og den biter Tonje. I etterkant av hendelsen kan man se tilbake og si at hun ofret seg for at ikke Ole skulle bli bitt. Det var en handling motivert av omsorg for vennene sine, og resultatet av mot, i aller høyeste grad en etisk handling.

Språk og landskap

Ikke bare skildringene av *personenes* ytre er etisk ladde. Språket som betegner naturen og landskapet i Glimmerdalen, impliserer også sider ved tematikken, ved karakterenes etiske natur og deres forhold til hverandre.

Nina Goga skriver i sin artikkel *Landskap og bannskap i Maria Parrs forfatterskap* følgende om Parrs språk:

²⁰ For eksempel kan jeg nevne løven Aslan i *Narnia*-serien av C.S. Lewis, som fremstår som en slags Kristus-figur idet han ikke bare ofrer sitt liv for andre, men også står opp igjen etter sin død. Også i Harry Potter-bøkene er løven et symbol for mot. På emblemet til Griffing-huset, hvor både Harry og hans to følgesvenner Hermine og Ronny plasseres av valghatten, er det avbildet nettopp en løve. Og mot er naturligvis ett av kravene for å bli valgt inn i dette huset.

Å anta en forbindelse mellom språkbruk og landskap kan forankres i en retorisk tenkning med særlig tilknytning til de regler for språkføring og stedstilhørighet som i europeisk litteraturhistorie har fått betegnelsen Vergils stilhjul. Det vil si en inndeling i, og forbindelse mellom, høystil og by, mellomstil og bondens dyrkede mark og lavstil og gjeterens utmark. Selv om både Lena og Tonje bor i jordbruksbygder med tettstedsnærhet, er jentenes fortrukne tumleplass utmarken, bakkene, seteren og fjellene i forlengelsen av bygdens kultiverteslettelandskap (Goga, 2011).²¹

Videre skriver Goga om hvordan stedsbeskrivelsene i Parrs forfatterskap konkret virker på leseren:

Stedsbeskrivelsene synes å fungere som litterære karaktertegninger og den personlig fargete språkbruken, eller bannskapen, som stilistisk identitetsmarkør og steds-karakteristikk (Goga, 2011).

Gogas artikkel handler nettopp om hvordan språk (tematisert ved bannskapen eller nesten-bannskapen i Parrs barneromaner) og landskap er nært forbundet med hverandre. I tillegg teoretiserer hun om at det ikke bare er landskapet og språket som utgjør sider av samme sak. Hun innfører betegnelsen *trialektikk*, som hennes egen utvidelse av begrepet dialektikk, og hevder at også *kroppen* er del av denne forbindelsen. Hun peker blant annet på at

[s]lik Tonje, med fart og selvtillit, kaster seg ut i landskapet, kaster hun seg også ut i språket. Ikke bare er Tonje formet av landskapet med sitt lange, fossende og

²¹ Lena er en av hovedkarakterene i Parrs debutroman *Vaffelhjarte. Lena og eg i Knert-Mathilde* fra 2005.

krøllete hår, sin spretne og sterke fysikk, og sitt taggete, litt stivnakkete temperament. Med sin særpregete fart og selvtillig og med den topografisk konstruerte kroppen er hun del av en språk-kropp-landskapstrialetikk der språket former landskapet, landskapet former kroppen og kroppen former landskapet som former språket (Goga, 2011).

Jeg føyer til at det ikke bare er Tonje som tidvis skildres som bestående av elementer fra naturlandskapet rundt seg, men naturen skildres også tilsvarende i blant med kroppslige trekk, slik som når det "går små snøskred i halsgropa på Glimmerhornet" (s.17).

Når Goga ovenfor refererer til at Tonje "kaster seg ut i språket", sikter hun til den kreative nesten-banningen som Tonje tyr til i ulike situasjoner, og bruker det på en ny måte. Det kunne vært veldig interessant å drøfte disse kraftuttrykkene i lys av etikk, men det er min mening at Gogas artikkel allerede gjør dette på en tilfredsstillende måte, så jeg nøyer meg med å vise til denne for videre lesning. Jeg vil derimot påpeke at denne *trialektikken* i aller høyeste grad utgjør et sett av identitesmarkører, og understreker det tette samspillet mellom det som av forfatteren uttrykker eksplisitt og det som impliseres i hennes språklige forklaringer av personene og landskapet. Det trialektiske forholdet er av eksistensiell, og dermed også av etisk karakter.

Tonje Glimmerdal i Glimmerdalen

Til sist vil jeg peke på betydningen av Tonjes etternavn (hvilket jeg også anser for å være et språklig virkemiddel), som både underbygger og på et vis berettiger hennes følelse av eierskap over Glimmerdalen: Glimmerdalen er en del av henne, slik hun også er en del av den. Dette blir et spørsmål om identitet, og dermed også, etter min mening, et spørsmål om

menneskers etiske grunnlag. Den ghanesiske filosofen Kwame Appiah skriver i sin bok *The Ethics of Identity* blant annet at

[...] identity provides [...] [a] source of value, one that helps us make our way among [...] options. To adopt an identity [...] is to see it as structuring my way through life. That is, [...]identity has patterns built into it [...], patterns that help me think about my life [...] (Appiah, 2005, s.24).

Tonjes identitet som glimmerdalsjente -både i navn og av natur- er tett knyttet opp mot de etiske valgene hun tar i fortellingen, for eksempel at hun velger å ta opp kampen mot Heidi som vil selge Gunnvalds gård slik at hverdagen -og idyllen- i Glimmerdalen vil endres drastisk. Også Gunnvald har "Glimmerdal" til etternavn, uten at han så vidt vi får vite har noen nære slektsbånd til Tonje. Det er altså selve dalen, og ikke blodsband, som knytter dem sammen, og den er en stor del av dem begge.

Rent konkret kan man si at en dal visuelt sett ligger mellom to eller flere topper, eller i hvert fall punkter som er høyere enn den, slik fortellingen både begynner og slutter med en form for idyll, mens det som ligger mellom disse idylltilstandene er preget av konflikt og etiske dilemma. Klaus Hagens og for så vidt også Heidis perspektiv på Glimmerdalen som noe hvis bestanddeler kan kjøpes og selges, "er en trussel mot Tonjes (be)grep om stedet, mot Tonjes bevegelsesfrihet, og stedlige og språklige energi" (Goga, 2011). Og "det er derfor ikke uten betydning hvordan Parr lar språket markere den eiendomsrettslige forbindelsen mellom hovedpersonene og stedene" [...] (sst.).

Illustrasjonene

Tonjes personlige motto er "fart og sjølvtilitt", og hun er nesten alltid i bevegelse. Illustrasjonen på omslaget, av Tonje som kommer flaksende utfor Veslehammaren på ski, viser dette tydelig, og er representativ for de øvrige illustrasjonene i boka. På forsiden er Tonje luftbåren, med armene hevet hodet, nesten lik en seiersbevegelse. Bildet viser et barns energi, styrke og frihet, men under oppsyn av voksne. I bakgrunnen ser vi gården til Gunnvald, og i første kapittel får vi vite at han sitter og følger med på Tonjes svev med en kikkert fra vinduet sitt. Dette er et gjennomgående tema i hele boka; barn som får leke og utforske uten for mye innblanding fra voksne. Sigurd, faren til Tonje, slipper datteren sin ut om kvelden og "håper ho kjem att til kvelden" (s.15).

Denne frihetsfølelsen som kommer når man svever høyt over bakken på ski, kan også fremheves som et tema i boka. Flere av karakterene søker frihet på et eller annet plan. Gunnvald og Heidi, for eksempel, søker frihet fra gamle traumer og vonde minner, og det er nettopp Tonjes vitalitet og barnlige energi og rettferdighetssans som gjør at de til slutt blir fri fra sitt eget nag til den andre. Tonje er fryktløs og setter utfor bakken, og kaster seg ut i lufta og håper å lande på beina - som oftest gjør hun ikke det. De voksne i boka kan bare bli fri fra traumene sine hvis de også kaster seg utfor sin egen komfortsone og våger å miste fotfestet sitt et øyeblikk. Gunnvald våger ikke å ringe Heidi fordi han er redd for at hun ikke vil snakke med ham, men Tonje gir seg ikke når det tross alt er hun som har skaffet telefonnummeret hennes. "- Det vert ikkje betre om du ventar i tretti år til, seier Tonje strengt. - Du må!" (s.266). Tonjes pågangsmot og stahet er det som gjør at Gunnvald omsider tar opp røret og ringer datteren sin. Og selv om han ikke vet helt hva han skal si, og derfor heller

spiller det han har på hjertet, så blir jo resultatet at Heidi vender tilbake til Glimmerdalen. Noe klisjéfullt, kanskje, men jeg oppsummerer likevel med: "Den som intet våger, intet vinner", man kan ikke lære seg salto på ski hvis man står på bakken.

Et annet bilde i boka som illustrerer tematikken godt, er bildet på s.235, av Heidi som spiller fele inni den hemmelige hula si bak fossen. Hun står med øynene lukket og spiller på sin fars fele, og hun "speler saman med elva"(s.234). Hun har lengtet tilbake til hula si alle årene hun har spilt fele rundt forbi i verden, og bildet får godt frem den høytideligheten hun føler når hun endelig er tilbake. Illustratøren har ikke inkludert Tonje i bildet, noe som understreker Heidis tilknytning til stedet hun har holdt hemmelig siden hun var liten. Hula er tegnet som en sirkel rundt Heidi, slik at man kan få assosiasjoner til en glorie, hvilket understreker andektigheten i situasjonen. Bildet understreker musikkens betydning i handlingen. Det er Gunnvald og Heidis måte å kommunisere følelsene sine på, og det er få ting som rører Tonje så kraftig som musikk. Når Heidi spiller i hula "skjer det mest fantastiske Tonje nokon gong har opplevd".

Bildet på s.181 er et godt eksempel på hvordan illustratøren bruker *kontraster* for å underbygge tematikken i teksten. På bildet ser vi en stor og mørk Heidi som tårner fremfor lille Tonje med Måse-Geir på armen. Irgens har gjort Heidi markant mørkere i fargene enn Tonje, både i håret og i klærne. Heidi står i forgrunnen av bildet, hvilket forsterker inntrykket av størrelsesforskjellen på de to glimmerdalsjentene. Det er i det hele tatt store kontraster mellom disse to: Den ene er mørk, den andre er lys. Den ene er høy og stor, den andre er liten. Den ene skyter nådeløst måker med gevær, mens den andre er glad i nesten alle dyr og har en kjælemåke. Dette knytter seg til tematikken i boka ved at den

lille jenta tilsynelatende har lite å stille opp med for å forhindre salget av gården til Gunnvald. I den saken er det de voksnes regler og verdier som står, og ingen vil høre på ei lita jente. Heidi fortøner seg som en Goliat foran lille Tonje, som ikke har noen våpen eller makt i kampen mot Klaus Hagen og Heidis planer.

Det siste bildet jeg vil peke på for å eksemplifisere illustratørens stadige anknytning til tematikken i boka, er det av Gunnvald på side 61. Bildet viser en busket gammel mann, med skjegg og hår som vokser vilt og står til alle kanter. Øynene titter frem under to voldsomme, mørke øyenbryn. Gunnvalds gjengrodde ansikt på bildet speiler på et vis hans gjengrodde indre. Han har på sine gamle dager blitt en bitter og innadvendt mann, som for det meste holder tankene og følelsene sine for seg selv, godt skjult for Tonje. Han har ikke en gang fortalt henne at han har en datter som har reist fra ham til fordel for musikken, alt dette har han lukket inni seg og nekter å snakke om. Det kan for øvrig nevnes at når han endelig klarer å snakke om Heidi igjen, så er han nybarbert og kjemmet på håret etter sykehusoppholdet sitt: " - Dei barberer deg bra fint her, [...] Du ser nesten normal ut" (s.224).

I tillegg til de ovennevnte illustrasjonene finnes det dessuten et kart over Glimmerdalen, trykt både foran og bak selve fortellingen. Kartet viser fjellene, skogene, alle gårdene, butikken i bygda, kaia og andre sentrale holdepunkter som skildres i fortellingen. Et slikt kart blir kanskje oftest forbundet med fantasylitteratur, men i *Tonje Glimmerdal* henger kartet sammen med første del av underkapittelet *Brevet*, der leseren introduseres for glimmerdalesuniverset for første gang. Denne introduksjonen er ikke innlemmet i første kapittel, og utgjør dermed en slags prolog. Denne prologen skildrer veien fra kaia og opp til Tonjes gård oppe under fjellene, og leseren kan altså støtte seg til kartet for å få et inntrykk av ferden oppover i dalen.

Avslutning

Etikk og litteratur

Etikk og litteratur er nært forbundet med hverandre. Etikken er en sentral faktor i lesernes opplevelse av å lære noe av det som leses. Samtidig utgjør litteraturen en arena hvor ulike etiske tankesett kan prøves ut, uten at det volder direkte skade på mennesker og relasjoner.

Fortellingen har altså et særlig etisk potensial fordi den muliggjør eksperimentering med ulike etiske handlinger og ord gjennom ulike narrative instanser. For eksempel kan hopp i tid og rom, og mellom fortellere, synsvinkler eller karakterer bidra til dette.

Videre er det min påstand at det har noe for seg å omtale barnelitteraturen som noe særegent sammenliknet med allmennlitteraturen når man snakker om etikk. Det går særlig på at barneleseren har visse begrensninger i forhold til voksenleseren når det gjelder evnen til å skille mellom fakta og fiksjon, og til å skape en distanse til teksten. Barn har med andre ord behov for en viss grad av veiledning i møtet med teksten, også etisk veiledning. Slik veiledning kan komme fra karakterene i teksten, eller også fra en av de narratologiske instansene i den, som f.eks. den implisitte forfatter.

Form og innhold

Både innholdet og formen til en tekst kan ha etiske implikasjoner. Martha Nussbaum har som vi har sett stilt opp fire punkter som kan fungere som innfallsvinkler for å utøve etisk kritikk av en tekst, og da særlig rettet mot innholdet i den, skjønt de to elementene innhold og form i virkeligheten er uatskillelige²². Det første punktet dreier seg om

²² Denne todelingen er foretatt av pedagogiske hensyn, og er kun ment som en teoretisk tilnærming til relasjonen mellom form og innhold, ikke som en faktisk separasjon av de to.

situasjoner der karakterenes ulike verdsett står i konflikt med hverandre. Jeg har valgt ut tre ulike konflikter fra boka som jeg har drøftet; hver av dem er eksempler på Tonjes verdsett som står i opposisjon til en av de andre karakterenes. Nussbaums andre punkt handler om hvordan karakterene i en bok (og leserne av den) kan utvikle sin etiske kompetanse ved å øve opp evnen til å identifisere de viktige funksjonene i en bestemt situasjon. Punkt tre tar for seg emosjonenes rolle i etikkspørsmål, og i hvilken grad de bør være en del av etiske resonnement. Her har jeg valgt å belyse to situasjoner i boka for å illustrere denne problematikken, samt undersøkt hvorvidt Peter Brooks begrep "acting out" er passende å bruke. Det fjerde og siste punktet handler om den etiske verdien av uforutsette hendelser. Jeg tok for meg ulike møter mellom mennesker, og analyserte reaksjoner og responser hos karakterene.

Jeg valgte å gjøre det slik at jeg tok utgangspunkt i hvert av de fire punktene, og ga eksempler fra *Tonje Glimmerdal* for å utdype dem.

Hvorfor er så en teksts *form* interessant i forhold til etisk kritikk? Finnes det i det hele tatt noen bakgrunn for å hevde at form og narrative grep kan være etiske, eller av etisk karakter?

Wayne Booth forklarer som vi har sett lesesituasjonen metaforisk som en menneskelig relasjon, og stiller spørsmålet "what kind of company are we keeping?", hva slags selskap omgir vi oss egentlig med når vi leser tekster? Ulike formmessige aspekter ved en tekst kan være bærere av etiske idealer eller verdsett, og jeg valgte meg ut et par slike som jeg så nærmere på.

Martha Nussbaum hevder at alle stilvalg i seg selv er uttrykk for en eller annen norm, og det syntes derfor overflødig å etterstrebe en rangering av formmessige virkemidler i litteratur for å finne ut hvilke trekk som er

mest etiske på generelt grunnlag. Jeg valgte derfor ut enkelte elementer ved formen i *Tonje Glimmerdal* som understreker normene *innetopp denne boka*, uten å ta videre stilling til hvilke formmessige grep som ville være mest tjenlige å se til for å peke på den implisitte forfatters nærvær i tekster generelt.

Formmessige aspekter som jeg har funnet fruktbare å drøfte i forhold til etikk i *Tonje Glimmerdal*, er blant annet intertekstualitet, språk (herunder metaforikk), "setting", illustrasjoner, fortellerinstans og perspektiv. Jeg kom frem til at alle disse variasjonene av form hadde iboende etiske implikasjoner av ulike slag. For eksempel viste intertekstualitet seg å være et interessant formmessig trekk, som avslørte ulike måter å fremstille etikk på.

Jeg har vist at etisk refleksjon kan komme til uttrykk både gjennom form og innhold, og at etikk er langt mer enn bare spørsmål om hva som er rett og galt. Det handler i større grad om å besvare spørsmål som "hvordan bør jeg leve", eller "hva er et godt liv". Årsaken til at jeg valgte nettopp *Tonje Glimmerdal* for å undersøke dette, er at jeg opplever at Maria Parr har en usedvanlig god evne til å utforske etikken med feste i barnets perspektiv. Jeg mener hun tar barns etiske læringsprosess på alvor når hun viser etiske dilemma i gjenkjennelige og forståelige livssituasjoner og legger til rette for at barna selv kan trekke slutninger om hvordan man bør leve.

Veien videre

Som antydte et par steder i oppgaven, oppdaget jeg underveis flere problemstillinger som kunne være interessante å undersøke nærmere, men som falt helt eller delvis utenfor min egen problemstilling. For eksempel nevnte jeg at det ville være spennende å foreta en inngående analyse med utgangspunkt i Mikhail Bakhtins kronotopibegrep, med fokus særlig på

terskelkronotopen. Videre ville det være spennende å undersøke romanen i lys av Gaston Bachelards syn på vinduer og dører som eksempler på noen slike terskelkronotoper.

I forbindelse med at jeg undersøkte hvordan bevegelsesmotivet i romanen har etiske implikasjoner, fant jeg ut at *Tonje Glimmerdal* inneholder mange slike "terskelkronotoper", blant annet, som Bachelard nevner, vinduer og dører, samt ferga mellom byen og bygda, elva m.m. Kanskje kunne man i en annen sammenheng undersøke Heidis hule litt mer inngående i et liknende perspektiv (f.eks. i tilknytning til det som Bachelard kaller for "Jonas-komplekset".

En annen ting som det kunne være aktuelt å se nærmere på, er musikkens rolle i kommunikasjonen mellom karakterene. Jeg pekte på at den benyttes som hovedkommunikasjon der karakterene opplever at ord ikke strekker til, men jeg tror det ville være interessant å studere hvordan musikken er knyttet til karakterenes identitet. Jeg har skrevet om musikken fra et rent litteraturvitenskapelig ståsted, og har ikke støttet meg til musikk- eller psykologiteori. Men jeg tror absolutt det ville være noe å hente i krysningsfeltet mellom disse tre fagområdene.

Det ville naturligvis også være spennende å undersøke selve *leseropplevelsen* i tilknytning til problemstillingen min, altså hatt en litt mer pedagogisk tilnærming til den, og sett på hvordan barn i ulike aldersgrupper *rent faktisk* forholder seg til det etiske og eksistensielle i romanen. Hva lærer de av boka? Hvordan reagerer de på karakterenes handlinger? Er karakterene troverdige for dem? Hva sitter de igjen med etter å ha lest *Tonje Glimmerdal*, eller som Wayne Booth ville spurt: Hva opplever de mens de leser boka? Hvordan kommuniserer den med leseren?

Litteraturliste

Bøker og artikler

Appiah, Kwame A. (2005). *The Ethics of Identity*. Princeton: Princeton University Press.

Bachelard, G. (1969). *The Poetics of Space*. Overs. Maria Jolas., [1958.] Boston: Beacon Press.

Bakhtin, M. M. (2002). Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics. I Richardson, B. (Red.), *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames* (s.15-24). Ohio: Ohio State University Press.

Benestad, F. (1977). *Musikk og tanke. Hovedretninger I musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid*. Oslo: Aschehoug.

Birkeland, T., Risa, G. og Vold, K.B. (2005). *Norsk barnelitteraturhistorie*. 2. utg. Oslo: Samlaget.

Blum, L. A. (2009). *Friendship, Altruism and Morality*. 2. Utg. Routledge.

Booth, W. (1983). *The Rhetoric of Fiction* 2. Utgave. Chicago: University of Chicago Press.

Booth, W. (1988). *The Company We Keep, An Ethics of Fiction*. Berkely og Los Angeles: University of California Press.

Brooks, P. (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale: Yale University Press.

Burnett, F. H. (2011). *Den hemmelige hagen*. Oslo: Omnipax.

Eide, T. (1996). Litteratur og etikk, Et riss av et problemfelt i litteraturforskningen. *Litteratur, forskning og*

etikk. Red. Dag Elgesem. Oslo: De nasjonale forskningsetiske komiteer.

Gaarder, J. (1992). *Julemysteriet*. Oslo: Aschehoug.

Gardner, J. (1978). *On Moral Fiction*. New York: Basic.

Hagerup, K. (1990). *Høyere enn himmelen*. Oslo: Aschehoug.

Hansen, K.M. (1996). *Skapelse og kritikk. Skapelsestankens kritiske funksjon i K.E. Løgstrups forfatterskap med særlig henblikk på den unge Løgstrup*. Oslo: Universitetsforlaget.

Hellsing, L. *Tankar om Barnlitteraturen* (1963 og 1999). Stockholm: Rabén & Sjögren.

Johannessen Ims, K. (1999). Etikk og litteratur. *Prosopopeia, nr.1, 1999*.

Kåreland, L. (2009). *Barnboken i Samhället*. Lund: Studentlitteratur.

Lindgren, A. (1964). *Vi på Saltkråkan*. Oslo: N.W.DAMM.

Løgstrup, K. E. (1974). "Moral og børnebøger". I *Børne- og ungdomsbøger. Problemer og analyser*. Red Sven Mløller Kristensen og Preben Ramlov. 2. utgave. København: Gyldendals pædagogiske bibliotek.

Mjør, I. (2000). *Barnelitteratur - sjangrar og teksttypar*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

Mjør, I. og Birkeland, T. (2012). *Barnelitteratur -sjangrar og teksttypar* 3. utgave. Oslo: Cappelen Damm.

Nikolajeva, M. (2004). *Barnbokens byggklossar* 2. utgave. Lund: Studentlitteratur.

- Nikolajeva, M. (2010). *Power, Voice and Subjectivity in Literature for young Readers*. New York: Routledge.
- Nussbaum, M. (1990). *Love's Knowledge, Essays on Philosophy and Literature*. New York: Oxford University Press.
- Parr, M. (2005). *Vaffelhjarte*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Parr, M. (2009). *Tonje Glimmerdal*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Penne, S. (2001). *Norsk som identitetsfag -norsklæreren i det moderne*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Risa, G. (1981). *Den norske barnelitteraturen gjennom 200 år*. J. W. Cappelen.
- Rosenblatt, L. (1978). *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- Rosenstand, N. (1994). *The Moral of the Story: An introduction to Ethics. Second Edition*. Mountain View: Mayfield Publishing Company.
- Spyri, J. (2006). *Heidi*. Oslo: Aschehoug.
- Svensen, Å. (2001). *Å bygge en verden av ord, Lyst og læring i barne- og ungdomslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Svensson, S. (1999). *Dödspolare, skuggmän och förlorade fäder. Idyllfobin i 1990-talets ungdomsbok. I: Flatekval, E. (red.). Förankring och förnyelse: nordiska ungdomsromaner inemot år 2000*. Oslo: Cappelen akademisk forlag. s. 107-121.
- Sødal, H. (1998). *Den etisk vendingen i litteraturforskningen - perspektiver og problemer. NORskrift: arbeidsskrift for nordisk språk og litteratur nr. 96/1998*.

Tenngart, P. (2008). *Litteraturteori*. Malmö: Gleerups Utbildning.

Vinje, E. (1993). *Tekst og tolkning, Innføring i litterær analyse*. Oslo: Gyldendal.

Womack, K. (2002). Ethical Criticism. I: Wolfreys, E. J. (Red.), *Introducing Criticism at the 21st Century* (s.106-125). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Oppslagsverk

Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (red.) (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

Digitale kilder

Aksnes, M. og Gram Økland, T. Implisitt forfatter. Nasjonal digital læringsarena. Hentet fra [\[http://ndla.no/nb/node/68406\]](http://ndla.no/nb/node/68406) 05.04.2014

Bache-Wiig, H. (2010). Fra Sveits til Glimmerdal, Maria Parrs *Tonje Glimmerdal* - en gjenskaping av Johanna Spyris *Heidi*? *BLFT. Barnelitterært forskningstidsskrift*. Hentet fra [\[http://www.childlitaesthetics.net/index.php/blft/article/view/5872/6576\]](http://www.childlitaesthetics.net/index.php/blft/article/view/5872/6576) 14.04.14

Gaasland, R. (2000). Veien til livets tre: Kronotopisk analyse av Hamsuns novelle "Et spøkelse". *Nordlit, nr. 8*. Hentet fra [\[http://www.hum.uit.no/nordlit/8/gaasland.html\]](http://www.hum.uit.no/nordlit/8/gaasland.html) 03.05.14

Goga, N. (2011). Landskap og bannskap i Maria Parrs forfatterskap. *BLFT. Barnelitterært forskningstidsskrift/Nordic Journal of HvildLit. Aesthetics, vol 2 (2011)*. Hentet fra

[<http://www.childlitaesthetics.net/index.php/blft/article/view/5969/7003>] 10.04.14

Grohol, J. (2007). 15 Common Defense Mechanisms. *Psych Central*. Hentet fra [<http://psychcentral.com/lib/15-common-defense-mechanisms/0001251>] 03.05.14

Nikolajeva, M. (2012). Guilt, empathy and the ethical potential of children's literature. *Barnboken, Journal of Children's Literature Research*, 35. Hentet fra [<http://www.barnboken.net/index.php/clr/article/view/139/222>] 18.12.13

Straume, Anne C. (2009). Rett i hjertet på kritiker. *NRK P2*. Hentet fra [<http://www.nrk.no/kultur/litteratur/tonje-glimmerdal-1.6743893>] 14.04.14

Oppslagsverk

[Alnes](#), J.H./Redaktør: Tønnessen, S. *Hermeneutikk* Store norske leksikon [internett] Tilgjengelig fra: <<http://snl.no/hermeneutikk>> 30.03.14

[Alnes](#), J.H./Redaktør: Tønnessen, S. *Hermeneutikk* Store norske leksikon [internett] Tilgjengelig fra: <<http://snl.no/hermeneutikk>> 02.04.14

Store norske leksikon. (2005-2007). *Affektlære*. Hentet fra <<http://snl.no/affektlære>> 03.04.2014

Sammendrag: Det kompetente barnet. Etikk og estetikk i Maria Parrs *Tonje Glimmerdal*.

Cecilie Takle

Mastergradsoppgave

Institutt for nordisk og mediefag

Universitetet i Agder, Vår 2014

Jeg har undersøkt hvordan etisk refleksjon kommer til uttrykk i barneromanen *Tonje Glimmerdal* av Maria Parr. Etisk refleksjon kan komme til uttrykk både gjennom form og innhold. Årsaken til at jeg valgte *Tonje Glimmerdal* for å undersøke dette, er at jeg opplever at Maria Parr har en usedvanlig god evne til å utforske etikken med feste i barnets perspektiv. Jeg mener hun tar barns etiske læringsprosess på alvor når hun viser etiske dilemma i gjenkjennelige og forståelige livssituasjoner og legger til rette for at barna selv kan trekke slutninger om hvordan man bør leve.

Etikk er langt mer enn bare spørsmål om hva som er rett og galt. Det handler i større grad om å besvare spørsmål som "hvordan bør jeg leve", eller "hva er et godt liv". Martha Nussbaum stiller opp fire punkter som kan fungere som innfallsvinkler for å utøve etisk kritikk av en tekst, og da særlig rettet mot innholdet i den. Det første punktet dreier seg om situasjoner der det er karakterenes ulike verdisett står i konflikt med hverandre. Det andre punktet handler om hvordan både karakterene i en bok (og leserne av den) kan utvikle sin etiske kompetanse ved å øve opp evnen til å identifisere de viktige funksjonene i en bestemt situasjon. Punkt tre tar for seg emosjonenes rolle i etikkspørsmål, og i hvilken grad de bør være en del av etiske resonnement. Det fjerde og siste punktet handler om den etiske verdien av uforutsette hendelser.

Wayne Booth er opptatt av forbindelsen mellom form og innhold, noe han drøfter i sin "The Company We Keep". Formmessige aspekter som er fruktbare å drøfte i forhold til etikk i *Tonje Glimmerdal* er blant annet intertekstualitet, språk, "setting", illustrasjoner, og om fortellerinstans og perspektiv. Jeg kom frem til at alle disse variasjonene av form hadde iboende etiske implikasjoner av ulike slag.