

Myte og menneske

Mytisk setting og individuasjon i Kristine Toftes *Song for Eirabu I-II*

Mari Iversen Kolden

Rettleiar

Svein Slettan

Masteroppgåva er gjennomført som ledd i utdanninga ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanninga. Denne godkjenninga inneberer ikkje at universitetet står inne for dei metodar som er nytta og dei konklusjonar som er gjort.

Faërie inneholder mye annet enn alver og feer, og ved siden av dverger, hekser, troll, kjemper eller drager, rommer det også solen, månen, himmelen; og jorden, og alt som er på den — trær og fugler, vann og stein, vin og brød, og oss selv, vanlige dødelige, når vi er fortryllet (Tolkien 1995:24).

Forord

Bakgrunnen for denne oppgåva var eit kurs i fantastisk litteratur på Universitetet i Agder. Med inspirerande lærarar som Svein Slettan, Kaj Berseth Nilsen, Andreas Gisle Lombnæs, Bjarne Markussen og Sverre Wiland, var eg ikkje i tvil om kva sjanger eg kunne tenke meg å skrive masteroppgåve om. Her opna det seg eit heilt univers. Det var veldig interessant å vere med å sjå på dette med eit teoretisk og historisk blikk. Fantastisk litteratur vart presentert med fleire forskjellige innfallsvinklar, og det eine opna for det andre. Eg vart meir og meir fascinert av litteratur som fjerna seg frå det kjente og realistiske.

Arbeidsprosessen har vore lang, strevsam og omfattande, men mest av alt har han vore interessant og artig. Eg har lært utruleg mykje.

TAKK

Til lærarane som hadde kurset om fantastisk litteratur. Eg vil rette ein særskilt stor takk til Svein Slettan for krevjande, inspirerande og gjennomarbeida vegleiing. Men også tusen hjerteleg takk for at du gjennom heile prosessen har vore så god å spørje.

Eg vil takke Sindre for oppmuntrande støtte undervegs, teknisk hjelp og for at du har lagt til rette for at eg kunne prioritere oppgåva framfor andre gjeremål.

Eg vil takke mamma som har vore behjelpeleg med litteratur, og elles kome med støttande ord.

Eg vil takke Kir for at du har teke ansvar for å lufte hovudet mitt nokre gongar for dagen.

Elles rettar eg ein stor takk til alle som har hatt trua på meg og støtta meg undervegs.

Bergen, 2. mai 2015

Mari Iversen Kolden

| | |
|--|----|
| FORORD..... | 3 |
| KAPITTEL 1 INNLEIING OG METODE..... | 5 |
| 1.1 Innleiing..... | 5 |
| 1.2 Verk og problemstillingar..... | 6 |
| 1.3 Oppbygging av oppgåva..... | 8 |
| 1.4 Metode..... | 9 |
| KAPITTEL 2 FANTASTISK LITTERATUR, DEFINISJONAR OG AVGRENSINGAR..... | 12 |
| 2.1 Fantastisk litteratur- definisjon og kategoriar..... | 12 |
| 2.2 Funksjon til det fantastiske..... | 14 |
| KAPITTEL 3 MYTISK-EVENTYRLEG LITTERATUR..... | 16 |
| 3.1 Det sekundære universet..... | 17 |
| 3.2 Heroisk fantasilitteratur..... | 20 |
| 3.3 Mytisk litteratur..... | 22 |
| 3.4 Mytisk-eventyrleg litteratur og individuasjon..... | 27 |
| 3.5 Oppsummering av teori..... | 35 |
| KAPITTEL 4 ANALYSE, <i>SONG FOR EIRABU</i> | 38 |
| 4.1 Handling, komposisjon og forteljemåte..... | 38 |
| 4.2 Eirabu-verda som samfunn, landskap og <i>mindscape</i> | 44 |
| 4.3 Eirabu-mytologien..... | 55 |
| 4.4 Forholdet til naturen..... | 63 |
| 4.5 Eirabu og nypaganisme..... | 68 |
| 4.6 Ei erkjenningstrekk..... | 73 |
| KAPITTEL 5 OPPSUMMERING..... | 87 |
| LITTERATUR..... | 91 |
| SAMANDRAG..... | 95 |

1 Innleiing og metode

1.1 Innleiing

Dei fleste av oss tek nok for gitt den konstruerte verda me lever i. Vår konstruerte verd er gjennom språket styrt av menneskeskapt normer og reglar. Det er liten plass for meiningar, haldningar og handlingar som fell utanfor desse rammene. Ved å lese fantastisk litteratur får me ei sjanse til å ta eit dykk utanfor; ei pause frå røyndommen. Åsfrid Svensen skriv om slik litteratur i boka *Orden og Kaos*. Der peikar ho nettopp på at me gjennom fantastisk litteratur møter utfordringar i form av ei anna røyndomsoppfatning og at dette sett forståingsformene på prøve (1991:189).

Fantasien har mykje å seie for utviklinga vår heilt frå me er spedbarn. Me har alle uansett alder evna til å fantasere, men denne evna blir svekt etter kvart som me veks opp og tilpassar oss omgjevnadane. Mennesket er tilpassingsdyktig, me tilpassar oss normer, reglar og sosiale ferdigheiter. Tolkien meiner at vår evne til å fantasere er noko av det viktigaste me har, og dette bør me ta vare på også i vaksen alder: «Fantasi er en normal menneskelig aktivitet. Den ødelegger eller krenker slett ikke Fornuften; og den avstumper heller ikke sansen for, eller hemmer oppfattelsen av, vitenskapelig sannhet» (Trær og blader 1995: 74).

Ein annan som såg vår evne til å fantasere som ein viktig del av den menneskelege psyken, var psykoanalytikeren Carl Gustav Jung, som brukte fantasien som ein ressurs i behandlinga av pasientane. Han meinte at draumar og fantasi var like viktig som logiske tankar. Astrid Hognestad, tidlegare elev ved C.G. Jung-instituttet i Sveits, peikar på at ifølge Jung er fantasien ein *autonom foreteelse* i psyken hjå menneske, og «derfor har den så stor plass og viktig plass i jungiansk psykologi, både i forbindelse med bruk av eventyr i psykoterapi og som selvstendig metode» (1997: 24). Jung kalla eventyra for *sjelens anatomi*, og fordi fantastisk litteratur har arva mykje frå eventyra, er den jungianske eventyrtolkinga nærliggjande å vidareføre til analysar av fantastisk litteratur.

I fantastisk litteratur som inneheld ei sekundær verd, har forfattarane sjølv, ved hjelp av fantasien, funne opp det framande universet. Forfattarane her legg ikkje handlinga til ei normal verd, og står derfor friare enn i realistisk litteratur til å forme omgjevnadane. Derfor får både naturen og den sosiale settingen ein særleg tematisk relevans, det vil seie at det ytre stadig inviterer til å bli sett som uttrykk for det indre. Med dette kan fantastisk litteratur gi eit originalt og engasjerande bilete av menneskeleg utvikling og verdikamp. Dette at settingen er eksotisk og annleis enn vår, er også i seg sjølv engasjerande. Med sine sjangertypiske krigar,

merkelege vesen og magiske element blir handlinga konfliktfylt, dramatisk og spanande. Spaninga og den gode underhaldninga er ein stor verdi ved fantastisk litteratur, og er nok hovudgrunnen til at den har så mange unge lesarar.

Sjølv om dei fantastiske universa har eksotiske og framande trekk, er det også ofte ting her som ein kan kjenne att og som verkar heimslege, noko som ikkje er så rart, i og med at også fantastikk må formast av materiale forfattarane kjenner og er engasjerte av. Dei fantastiske universa kan vere plasserte langt attende i tid, til ein førkristen epoke der menneska hadde eit annleis syn på verda enn me ofte har i dag. Samtidig grip forfattarane fatt i dette framande, og gjer det til noko som på ein merkeleg måte får relevans for oss. Særleg interessant kan det vere å sjå på korleis det åndelege blir framstilt og kva verdiar som blir sett på som levedyktige.

1.2 Verk og problemstillingar

Eg har valt å fordjupe meg i *Song for Eirabu* (Bok 1: *Slaget på Vigrid* og Bok 2: *Vargtid*) av Kristine Tofte. Desse to fantasyromanane, utgitt 2009 og 2012, dannar ei samanhengande forteljing. Det er snakk om eit svært omfattande og samansett romanverk, som likevel har ein imponerande konsistens, slik til dømes bloggaren Lise Forfang Grimnes har peika på: «Hele universet henger sammen; fra geografien til det mytiske bakteppet, religionene, historien, slektene, kosmos [...] Fornøyelig, underholdende og ikke så lite et stykke virkelighet i mange av de relasjonene» (Knirk 2012). Romanverket har vekt engasjement på sosiale media, og da særleg i bloggkulturen. Kommentrarar som dette er det mange av: «Norsk fantasy i et solid og troverdig oppdikta univers med inspirasjon fra norrøn mytologi. En bok man virkelig koser seg med, perfekt for mørke vinterkvelder!» (May Brit 2013).

Sitata er berre to av fleire attendemeldingar på denne boka. Det er ein slags glød og engasjement i attendemeldingane som vekte mi interesse. Cathrine Krøger skriv i *Dagbladet* (2009) følgjande om *Song for Eirabu*: «Proft oppbygd norrøn fantasy som krever sin leser». Vidare legg ho vekt på det vakre språket og det positive ved å ha kvinnelege heltinner. Forfattaren Ingelin Røssland skriv i sin kommentar om den første boka: «Eg blei så oppslukt at eg ikkje kunne gjera noko anna enn å lesa i denne boka i fleire dagar i strekk. Bøker kan vera farleg engasjerande» (2012). *Song for Eirabu* er publisert for vaksne, men Røssland seier at serien ikkje treng å vere berre for vaksne, den kan og passe for lesesterke barn frå tiårsalderen. Ho meiner rett og slett at *Song for Eirabu* er eit funn for dei lesesterke borna.

Etter å ha lese forteljinga, forstod eg gløden i attendemeldingane. Eirabu er eit univers det tek tid å kome inn i, men det er veldig fengande når ein først er komen inn.

Eg vart etter kvart inspirert til å skrive om korleis universet heng saman og fungerer i dette store fantasyverket. Det er ei omfattande forteljing som rører ved mange livsområde. Tofte har bygd opp ei eiga verd, med ei eiga førhistorie, med fleire ulike samfunn, folkeslag og skapningar, og med omfattande naturskildringar.

I oppgåva skal eg sjå nærare på kva som kjenneteiknar sekundærverda Eirabu, både når det gjeld fysisk utforming, sosial struktur og karakteristiske tankemønster og handlingar. Forholdet til natur og religion er viktige delar av dette. Eg vil også sjå nærare på dei tre hovudpersonane Ragna, Runa og Berghitte, som fungerer som tre samanbindande faktorar i den omfattande historia. Eg vil undersøkje spesielt utviklinga til Berghitte, den mellomste søstera, og sjå hennar reise som ei erkjenningstrekk med noko allment over seg.

Den raude tråden i oppgåva vil vere eit psykologisk og eksistensielt perspektiv på alt eg trekkjer fram i dette litterære verket, og med det meiner eg at eg òg vil sjå samfunnet og naturen som eit slags *mindscape*, altså at settingen i sekundærverda kan vere eit uttrykk for det indre i aktørane.

Eit vidare mål med analysen min er å vise det kunstnarlege og eksistensielle potensialet som ligg i fantastisk litteratur, og samstundes vise nokre døme på korleis ein kan tolke eit fantastisk univers. Tolkninga av romanen er prega av kjent tolkingsmetodikk, men også uunngåeleg noko av den fantasireisa det er å lese slike store verk innanfor fantastisk litteratur. Her får ein moglegheita til å vere med på ei reise i ei ukjent verd, der ein må omstrukturere tankane sine noko. Ein må blant anna legge til sides normer og reglar frå eiga erfaringsverd, og la seg føre med ut i fantasien.

Det er veldig interessant å gå djupare inn i slike sekundære verder og prøve å sjå dei frå ulike teoretiske innfallsvinklar. Noko av det ein vil sjå i *Song for Eirabu* - er at universet er grundig gjennomtenkt og at forfattaren har gjort seg stor flid med forkunnskapar. Ved å gå nærare inn i den verda som er skapt, kan ein verkeleg vise kor omfattande og kompleks eit fantastisk univers kan vere. Samtidig vil ein kanskje bli overraska over kor mykje som kan sameinast med vår eiga røyndom. Her ligg også mykje av målet mitt; å vise at det ligg røyndom i fantasien, og at fantasi er ein innfallsvinkelt til å ta til seg lærdom, både for barn og vaksne.

Fantasy vekker ofte kjensler og leseglede hjå folk, men kanskje er berre dei aller færraste merksame på kvifor. Men med litt hjelp kan både barn, unge og vaksne få inspirasjon

til å reflektere kring litteraturen. Eg håpar derfor at analysen kan vere til nytte både for foreldre, lærarar og bibliotekarar.

1.3 Oppbygging av oppgåva

Oppgåva er i hovudsak delt i to delar: teori og analyse.

I teorigjennomgangen (fordelt på kapittel 2 og 3) vil ein sjå at det er fleire fagfelt som kjem til å møtast i analysen. Her er innslag av religionsvitskap, litteraturvitskap og psykologi. Den første delen av teorigjennomgangen tek for seg ulike teoretikarar sitt syn på fantastisk litteratur, og funksjonen til fantastiske element i litteraturen. Mange teoretikarar arbeider med fleire underkategoriar av fantastisk litteratur. Den underkategorien *Song for Eirabu* har mest til felles med er *mytisk-eventyrleg litteratur*, og innanfor denne kategorien igjen, *heroisk fantasilitteratur* og *mytisk litteratur*. Desse variantane av fantastisk litteratur – som ofte litt lauseleg blir omtala med samnemnaren *fantasy* – har fått kvart sitt underkapittel i teorien. I begge variantane finn vi eit sekundærunivers, og det vil derfor vere fokus på å belyse slike univers frå fleire sider. Blant anna har Maria Nikolajeva og Ann Swinfen tilført interessant teori på dette området.

Når det gjeld tilknytninga til mytisk litteratur spesielt, er det heilt klart at *Song for Eirabu* har eit tydeleg preg av det mytiske. Eksistensielle og religiøse spørsmål er viktige her. Tofte har bygd opp eit univers som har mykje til felles med dei vi kan finne i nyreligiøse retningar. Eg vil derfor i teorigjennomgangen gå særskilt inn på *nypaganisme*, som eg også vil kome tilbake til i analysen.

Siste delen av teorigjennomgangen tek for seg framstillinga av individuasjon innanfor mytisk- eventyrleg litteratur, såleis kjem ein her nærare inn på det psykologiske aspektet i boka. Her blir viktige omgrep hos Carl Gustav Jung presentert, og også; drøftingar av teoriane hans opp mot eventyr og fantastisk litteratur.

Analysen byrjar med å gi ei oversikt over handling, komposisjon og forteljemåte i boka. Vidare går eg nærare inn på korleis samfunnet fungerer og korleis landskapet ser ut. Korleis fungerer aktørane i miljøet kring dei? Som nemnt spelar det religiøse ei viktig rolle i Eirabu-universet. Derfor har eg vidd eit underkapittel i analysen til *Eirabu-mytologien*. Her finst fleire gudar, og mykje er inspirert av norrøn mytologi. Vidare er dette kopla mot nyare religiøse tankemønster som har preg av nypaganistisk tenking. Forholdet til naturen er ein

viktig del av dette. Neste steg i analysen blir derfor å gå nærare inn på naturen og sammenhengen mellom natur og menneske i forteljinga. Siste delen av analysen tek for seg jentene si reise ut i verda. Denne reisa kan ein sjå som ei erkjenningstrekk, der slutten er noko annleis enn det ein finn i mogningsprosessane i eventyra.

1.4 Metode

Masteroppgåva mi er ein litterær analyse. Eg er fascinert av skjønnlitteraturens måtar å framstille verdiar og holdningar på. All slik litteratur er prega av dei særlege måtane å formidle meining på som kjenneteiknar kunstnarleg bruk av språket. Men måten den fantastiske litteraturen formidlar på, er annleis enn det vi møter i mykje av den realistiske litteraturen. Fantastisk litteratur har sitt særlege stoff og sin særlege måte å vende seg til lesaren på, og derfor vil noko av fokuset i analysen ligge på kva som særpregar denne litteraturen, med tanke på både tekststruktur og innhald. Mi særlege interesse her er den mytisk-eventyrlege litteraturen, og Kristine Toftes bruk av denne sjangertradisjonen. Eg vil sjå nærare både på korleis ho spelar på sjangeren for å formidle noko til lesaren, og korleis ho hentar kunnskap frå andre forståingsrammar til å skape eit meningsfullt fantastisk univers.

Analysen er ein møteplass for fleire fagområde. I tillegg til det litterære hentar eg òg informasjon og inspirasjon frå fagfelt som psykologi og religionsvitskap. På grunn av den sterke vektlegginga av det guddommelege i Eirabu-bøkene, ser eg nødvendigheita av å sjå på moglege tilknytningar til religiøs tenking i vår samtid. I denne samheng vil det dreie seg om nyreligiøsitet og tilbakevendingar til førkristen tenking. Som nemnt ser eg nyheidendommen og wicca-rørsla som to moglege inspirasjonskjelder til forfattaren.

Psykologien trekkjer eg inn fordi utviklinga til hovudpersonane i forteljinga har mykje å seie for korleis eg vel å tolke teksten. Her er det også verd å nemne at forfattaren sjølv er psykolog. Som eg har vist, vil C.G. Jungs tenking vere sentral i analysen min. Jung sin teori om arketypar, og då særleg i samheng med individuasjon, er ei hjelp til å forstå teksta på eit djupare symbolsk plan.

Den overordna metoden i oppgåva kan karakteriserast som hermeneutisk. Wilhelm Dilthey er ein av dei som la stor vekt på at det fins ein forskjell mellom naturvitskapleg- og humanistisk vitskapsmetode. Dei humanistiske metodane dreier seg, ifølgje Dilthey om å leite etter meining gjennom forståing, framfor å løyse opp i heilskapar i enklare delar. Slik la

Dilthey vekt på *forståing* framfor *forklaring* i litteraturforskinga sitt mål og metode (Claudi 2013: 14). Omgrepet *den hermeneutiske sirkel*, kjent mellom anna frå Friedrich Schleiermacher, er vidare sentralt i denne tilnærminga til tekstar. Det handlar om å forstå ei tekst utifrå ei kontekst: «Helheten forstås i lys av enkeltdelene, som i sin tur forstås i lys av helheten. Gjennom analyse av enkeltdelene forandres forståelsen av helheten, som igjen påvirker forståelsen av delene, og så videre» (Claudi 2013: 14).

I teoriboka *Veier til teksten* (1994: 24) lyder overskrifta på kapitlet om den hermeneutiske metoden i litteraturforsking slik: *Fra forklaring til fortolkning*. På byrjinga av 1900-talet vart grunnforståinga i den klassiske hermeneutikken supplert med ei tvil om ei tekst meiner å seie det ho synest å seie. Psykoanalysen var ei av fleire retningar som førte fram denne tvilen. Her var ei verktøykasse med omgrep som kunne hjelpe oss til å forstå korleis eit teikn kunne tolkast som eit vrent uttrykk. Lesaren si oppgåve ville etter ein slik tenkjemåte vere å sjå teksta som eit symptom på ei underliggjande meining (1994: 24-25). For å finne denne djupare underliggjande meininga vil eg, som sagt, blant anna støtte meg til arketypteorien til Jung. Denne retninga søkjer å «forankre litteraturen i det den hevder er en allmennmenneskelig, felles virkelighet som både forfatter og leser lever i, og som verket gir uttrykk for» (1994: 33).

Den hermeneutiske metoden kjem til uttrykk gjennom analysane mine gjennom t.d. heilskap-del-problematikken. Etter det første møtet med teksten, har eg gått inn med hypotesar om heilskapleg forståing og vidare prøvd desse mot ein djupare analyse av detaljelement. Ein slik hypotese som kan prøvast mot detaljelement er tanken om betydinga av det religiøse aspektet, og særleg dette at her er eit preg av nypaganistisk tenking. Nypaganistisk tankegang kjem til uttrykk fleire stadar i Eirabu-forteljinga, særleg gjennom vektlegginga av naturen, fleirguder og andre tilbakevendingar til noko førkristent. Samla sett føyer slike detaljelement seg saman til ein heilskap, som kan styrkje hypotesen.

Naturen har fått eit eige underkapittel i analysen, fordi det er eit delement eg vil framheve særskilt. På mange måtar kunne stoffet om naturen vore fletta saman med underkapittelet om nypaganisme (sidan nypaganismen handlar mykje om å leve i pakt med naturen), men fordi eg har valt å sjå naturen som *mindscape* i ein meir allmenn forstand også, avgrensar eg det elementet i eit eige kapittel.

Individuasjon er også eit av elementa som eg har valt å gå djupare inn på i analysen, i og med at eg har valt å tolke helten si ytre reise som ei indre reise, i tråd med C.G. Jung si tenking.

Vidare har eg sett dei ulike enkeltelementa både i forhold til kvarandre og i forhold til heile forteljinga. I analysen vil ein til dømes sjå at verdiane som står fram som levedyktige og

fremmar menneskeleg utvikling (individuasjon), har fellestrekk med fleire av verdiane i nypaganismen. På denne måten påverkar også enkeltdelane i analysen kvarandre.

2 Teori

2.1 Fantastisk litteratur; definisjon og kategoriar

Det som er felles for det store og mangfaldige tekstfeltet vi kallar fantastisk litteratur, er at slike tekstar stiller oss overfor noko overnaturlig: «At det irrelle på en eller annen måte spiller inn må jo være hovedforutsetningen for at man skal kunne kalle noe fantastisk litteratur,» skriv Gerd Karin Omdal i innføringsboka *Grenseerfaringer* (2010: 9). Ein meir strukturert måte å seie det same på, finn vi hos Åsfrid Svensen: «Fantastisk litteratur er litteratur der viktige innslag er sterkt i strid med vanlige normer for ytre sannsynlighet» (Svensen 1991: 353). Fantastisk litteratur kan slik sjåast som ein motpol til realistisk litteratur, der *mimesis*, etterlikninga av røynda er ein føresetnad. Vi kan seie at den fantastiske litteraturen «bryter med en mimetisk gjengivelse av et rasjonelt verdensbilde» (Haugen 1998: 31).

Vanlegvis blir ikkje den vide kategorien fantastisk litteratur oppfatta som ein sjanger, det er heller ein tendens til å tenkje på den som ein modus, ein måte å organisere livsbiletet i teksten på: «Fantasy is a literary mode from which a number of related genres emerge [...] Borrowing linguistic terms, the basic model of fantasy could be seen as a language» (Jackson 1981: 7). Men innanfor den fantastiske litteratur kan vi godt snakke om meir avgrensa sjangrar, slik som «heroisk fantasilitteratur», til dømes.

Frå det vide felles utgangspunktet har teoribygginga på feltet gått i ulike retningar. Nokre teoretikarar har vore mest opptekne av korleis det overnaturlige kan fungere overskridande og destabiliserande innanfor ei realistisk teikna verd, og også gjerne oppfatta slik fantastisk litteratur som den mest verdifulle. Andre har gått vidare og meir inkluderande ut, og framheva særpreget og dei kunstnarlege moglegheitene som finst i slik fantastisk litteratur som skapar eigne mytisk-eventyrlege univers.

Det viktigaste dømet på den første kategorien er den fransk-bulgarske filosofen og strukturalisten Tzvetan Todorov, som gav ut *Introduction à la littérature fantastique* i 1970. Todorov deler inn i ulike kategoriar litteratur etter korleis dei forhold seg til røyndom, og finn ulike former for tekstar med overnaturlig preg; mellom anna «marvelous» eller «mirakuløs» litteratur, som er slik litteratur der vi blir introdusert for ei overnaturlig sekundærverd. Todorovs særpreg ligg samtidig i at han vil reservere omgrepet «fantastisk litteratur» berre for éin type litteratur, som er slik litteratur der, handlinga utspelar seg i eit realistisk univers, og der det kjem inn eitt eller fleire element som forstyrrar røyndommen. Desse elementa skal vekke *twil* i forhold til det overnaturlige (Todorov 1999: 34-35); ikkje falle tydeleg ned på den eine eller andre sida. Det er når litteraturen beveger seg på grensa, i *nølinga*, den får størst

effekt. Todorov finn mindre verdi i den mirakuløse litteraturen, der figurar og hendingar synest å falle inn i kjende mytisk-eventyrlege mønster.

Eit døme på ein teoretikar som til skilnad frå Todorov framhevar verdien av slik litteratur som fører oss inn i mytisk-eventyrlege univers, er Ann Swinfen, som i *In Defence of fantasy* (1984), skriv om fantasysjangeren i engelsk og amerikansk litteratur etter 1945. Swinfen tek utgangspunkt i J.R.R. Tolkiens tenking om fantasysjangerens potensial til å stimulere sansane og førestillingskrafta vår, og formidlar dette slik: «It is by the magical renewing and refreshment of our perceptions that we come to view the primary world, dulled through familiarity, with newly wondering eyes» (Swinfen 1984: 6). Dette meiner ho er noko av hovudfordelen med fantastisk litteratur, altså at forfattaren og lesaren kan frigjere seg frå rammene i vår primærverd, og heller bruke andre inngangar til forståing. Ho seier at det kanskje er lettare for lesaren å tenkje annleis og nytt om ein går inn i ei anna verd: «The creator of a secondary world is freed from these restrictions, a reader may be more easily convinced of the marvelous «reality» of a secondary world than of the irruption of the marvelous into the everyday primary world» (1984: 92).

I Noreg har mellom anna Øyvind Myhre og Åsfrid Svensen skrive viktige framstillingar om fantastisk litteratur med nokolunde same ståstad som Swinfen. Øyvind Myhre gav i 1979 ut pionerverket *Magiske verdener*, den første større framstillinga om fantastisk litteratur utgitt i Noreg. Her tek han avstand frå at det fantastiske treng eit realistisk univers å bryte mot, og seier blant anna at: «Det er et moderne påfunn at litteraturen har noen som helst forpliktelser overfor «virkeligheten»» (34). Det er nettopp i frigjeringa frå dei realistiske rammene, at det Myhre kallar fantasilitteraturen, har sitt store potensiale: «Fullstendig befridd fra trivielle hensyn til de faktiske forhold kan den behandle grunnleggende, gjerne evige, spørsmål – som for eksempel: Hva innebærer det å være et levende, erkjennende vesen i et stort og uoversiktlig univers?» (1979: 12). Både gamle og nyare fantastiske univers i alle slags former for fantasilitteratur er interessante for Myhre, men eitt kvalitetskrav er at det fantastiske universet skal ha ein indre logikk (Myhre 1979: 10).

Åsfrid Svensen brukar omgrepet mytisk-eventyrleg litteratur om slik litteratur som skaper egne sekundærunivers: «I mytisk-eventyrlige tekster møter vi fullt utbygde sekundære univers, der overnaturlige makter har en selvfølgelig plass, og der hovedpersonens livsløp følger en heroisk bane innenfor rammer satt av skjebnen» (Svensen 1991: 416). Alt dette gjeld for Kristine Toftes romanverk *Song for Eirabu*. Verda som Tofte har bygd opp her kan korkje lokaliserast historisk eller geografisk til vår verd. Tofte har bygd opp si verd frå grunnen av. Verda har si eiga historie, sin eigen kultur og si eiga tru. Boka brukar ei rekke motiv frå

norrøn mytologi, og miljøet har preg av jernalderen, altså førhistorisk tid. Tofte har late seg inspirere av Voluspå, og tanken om at det som skjer i den eine verda pregar den neste. Handlinga i bøkene utspelar seg rett før ein slik mogleg overgang mellom ei nåverande verd og ei ny verd, og eit avgjerande spørsmål er om lagnaden er uomgjengeleg; må verda gå under eller kan ho bli ståande? Kven har makt til å verke inn på dette spørsmålet?

2.2 Funksjonen til det fantastiske

Fantasien og evna vår til å fantasere er viktig i fantastisk litteratur. I *Trær og blader* skriv J.R.R Tolkien om mennesket si evne til å fantasere som ei gåve, ei drivkraft, som i siste instans har med noko større, overmenneskeleg å gjere: «Bak fantasiene står det virkelige viljer og krefter, uavhengig av menneskets sinn og hensikter» (1995: 29). Dei som les eventyr kan ikkje berre lese dei som tankespinn, skriv Tolkien. I fantasien blir nye normer skapa (sst.,37). Mennesket blir sjølv ein med-skapar her, og fører verda vidare i fantasien. Han skriv vidare: «En helt vesentlig kraft ved eventyrland er evnen til gjennom viljen å virkeliggjøre de visjonene som fantasien viser oss» (sst., 38).

Tolkien avviser det naturlege forholdet mellom barn og eventyr. Han meiner at denne koplinga er noko som grunnar i den historiske utviklinga i måten eventyra er blitt brukt på. Frå å vere fellesgods for både vaksne og barn i eldre tid, blei eventyra på 1800- og 1900-talet meir og meir noko dei vaksne las for barn, fordi dei meinte det var der dei hørde heime. Men dette meiner Tolkien er ei degradering av eventyret. Eventyr er ikkje berre laga for naive barn som kan svelge lesestoffet rått. På grunnlag av det han seier om fantasiens funksjon, er dei eventyrlege forteljingane vel så viktige for vaksne. For Tolkien var det å kunne skape andre verder og få eit glimt av desse, sjølv draginga til eventyret: «Jeg begjærte dragen med et inderlig begjær» (sst. 59). Evna me har til å fantasere dreier seg om at me er i stand til å lage oss tankebilete av ting som ikkje er til stades. Og ifølge Tolkien er det dette som er verkeleg kunst. Her blir lesaren ein med-skapar (sst. 66). Han peikar på den krafta som ligg i orda i eventyra, dei er heilt spesielle og får ein til å tenkje og kjenne. Tolkien understrekar at fantastisk litteratur har omfang for røyndommen. Tankebilete av ting som ikkje er til stades, har samanheng med evna vår til å tenkje nytt og alternativt. Vår evne til å førestille oss ting blir altså stimulert gjennom fantasy, og på denne måten kan me få betre evne til å sjå ut over det sjølvsagte og nærværande (sst. 37-38).

Swinfen støttar opp om Tolkien sine holdningar til fantasien vår. Ho er tydeleg på at om ein oppfattar fantastisk litteratur som noko som tek avstand frå røyndommen, har det anten skjedd ei svikt hjå lesar eller forfattar (1984: 76). Tvert om er det slik at dei fantastiske røyndene speglar vår eigen røyndom: «The inhabitants of the worlds are faced with problems of social behavior, and above all with spiritual and moral problems, which parallel those of the primary world» (1984: 91).

Åsfrid Svensen ser i *Orden og kaos* (1991) ein klar samanheng mellom fantastisk litteratur og psykiske prosessar. Ho meiner at denne litteraturen synleggjer indre psykiske prosessar og førestillingar, og at fiksjon slik i ein eller annan grad også er røyndom. Forfattaren kan ikkje berre skape noko av ingenting. Idear må hentast frå forfattaren sin røyndom. Stoffet kjem frå forfattaren sine erfaringar i møte med omgjevnadane (Svensen 1991:186). Svensen er oppteken av mellommenneskelege relasjonar og forholdet mellom samfunnet og menneska. Ho seier: «Fiktive personer som opplever det fantastiske kastes ut i en erkjennelseskriser» (Svensen 1991: 12). Ho ser på det fantastiske som noko som sett spørsmålsteikn ved røyndommen. Dei fantastiske elementa har ulik funksjon i ulike verk.

Svensen meiner at distansen til vår eigen røyndom, som vi finn innanfor mytisk-eventyrleg litteratur, kan brukast til å peike på og gjere synleg sosiale og individuelle erfaringar i vår verd. Gjennom desse kontrastane til vår primærrøyndom kan teksta peike på manglar hjå mennesket. Litteraturen kan ta opp ting og kjensler som ikkje passar inn i vår etablerte verd. Dei fantastiske elementa representerer slik kaoskreftar som me ikkje har plass til (Svensen 1991: 417). Men likevel er det mykje som er likt vår verd. Dette må det nesten vere for at lesaren skal kunne forstå. Swinfen peikar på fellestrekk som tyngdelova, årstidene sin syklus, veksling mellom varme og kulde, mørke og ljøs og mellom liv og død, og ho peikar på det viktige i at framstillinga er konsistent, skaper eit samanhengande univers: «Its nature and laws must be self-consistent, and must be seen to operate consistently, of themselves» (1984: 76).

Svensen kallar språket i fantastisk litteratur for allegorisk symbolspråk. Allegori er «en form for billedlig uttrykk hvor et abstrakt meningsinnhold uttrykkes gjennom konkrete motiver» (Claudi 2010: 23). Allegorisk symbolspråk kan me også finne i realistisk litteratur, men i den fantastiske litteraturen er det på ein annan måte noko grunnleggjande i sjølve framstillingsforma. Ut frå sin tronge definisjon av fantastikken, meiner Todorov at om språket er for allegorisk kan ein ikkje kalle det fantastisk litteratur. Dette grunngjev han med at nølinga mellom ein overnaturleg og ei naturleg tolking vil forsvinne viss me vel den overførte (Todorov 1999: 57). Fantastikkforskarer Torgeir Haugen meiner at slik treng det ikkje

nødvendigvis vere. I det mirakuløse held me oss utanfor ei nøling mellom ei overnaturlig og naturleg tolking, og allegorien vil derfor ikkje verke øydeleggjande.

Svensen skriv at språket i fantastisk litteratur er karakterisert av ei sterk emosjonell utstråling. Det talar ikkje berre til fornuft og rasjonalisme, men også til det umedvitne. Som fiksjonslitteratur skaper nok den fantastiske litteraturen ein distanse til normalrøynda, men lesarane let seg også rive med i spenning og undring:

Fantastikken kan ofte gjere tydeleg og tilsløre på ei og same tid. Han gjer tydeleg gjennom å forstørre, gjennom overdrivingar og drastiske effektar og gjennom emosjonell lading. Samtidig utgjer fantastikken eit biletspråk som ikkje svarar direkte og openbert til opplevingar i kvardagen. Fantastiske forteljingar skaper distanse til den kjende røyndommen, og distansen kan gjere det lettare å arbeide seg gjennom vanskelege erfaringar og konflikhtar [...] Den fantastiske forteljinga speglar menneskelege erfaringar, men desse erfaringane ser lesarane i ein trollspegl som forvregjer (Svensen 2003: 39).

Noko av den same distanseskapande funksjonen kan me finne i andre «eventyrlege» sjangrar som krim og agentromanar. Men slik Svensen ser det, er ein skilnad mellom slik underhaldningslitteratur og fantastisk litteratur at den fantastiske litteraturen oftare har eit kunstnarisk format som gjer at den må takast på alvor.

Interessant blir det her å sjå kva forfattaren av *Song for Eirabu* seier om funksjonen til det fantastiske. Kristine Tofte har peika på at fantastisk litteratur er ein invitasjon til å belyse eksistensen vår på ein annleis måte. Det er ikkje før ein beveger seg i grenselandet for kva ein kan forstå, at ein kan sjå andre moglegheiter. Dette kan ein også gjere med fiktive karakterar i ei verd me forstår, men ved å endre på spelereglane for sjølve røyndommen, utsett ein si eiga tenking for uventa utfordringar: «Det er eit djupt menneskeleg prosjekt å prøve å forstå kvarandre og oss sjølv, men viss me berre blir i det som er kjent, viss me aldri går ut av det me allereie forstår, så lærer me ingenting meir» (Tofte 2012). Ein ser altså at Tofte deler grunnhaldninga til Tolkien, Myhre, Svensen og Swinfen. I eit intervju med Jon Ewo (jonewo 2012) peikar også Tofte på betydinga av å kome over i ei eiga røyndomssfære. Ho seier følgjande: «Fabelprosa er ideenes sjanger, den mest ærlige fiksjonen, og en frihet til å gjøre alt». Dette kan ein kanskje kople med «med-skaper» omgrepet til Tolkien; verdien av å kunne fantasere i ei ukjent verd, der grensene ikkje er like faste som i den verda me lever i.

3 Mytisk-eventyrleg litteratur

3.1 Det sekundære universet

Mytisk-eventyrleg litteratur handlar vanlegvis om sekundære verder. I Noreg har me ein tradisjon for å kalle slik litteratur fantasy. Klassiske døme på dette er Tolkiens *Hobbiten* og *Ringenes Herre*, C.S. Lewis' *Narnia*-bøker og Ursula LeGuins *Earthsea*-bøker. Det finst ulike måtar å operere med sekundærverder på. Maria Nikolajeva skil mellom tre forskjellige variantar av sekundær verden: «den lukkede, den åbne og den underforståede konstruktion». I den lukka konstruksjon går handlinga *berre* føre seg i ei sekundær verd, i den underforståtte dukkar det magiske opp i vår primære verd, og i den opne pendlar hovudpersonane mellom ei primær og ei sekundærverd. Denne moglege tilknytninga til ein kjent røyndom, er ifølgje Nikolajeva den største skilnaden mellom eventyr og fantasy (1988: 36).

Tolkien og LeGuin skaper sekundære verder som er *lukka*. Andre kjende eksempel på forfattarar med lukka sekundærverder er Terry Pratchett (*Discworld* 1999), Robert Jordan (*Wheel of time* 1990-2007) og Marion Zimmer Bradley (*Mists of Avalon*-serien 1983). I barne- og ungdomslitteraturen er Tove Janssons Mummi-serie (1946) eit tidleg eksempel, og frå nyare nordisk og norsk barne- og ungdomslitteratur kan nemnast Lene Kaaberbøl (*Skammarserien* 2000-2003), Siri Pettersen (*Odinsbarn* 2013), Asbjørn Rydland (*Drakeguten* 2010) og Tone Almhjell (*Vindelhorn* 2013).

Det klassiske dømet på ei open sekundærverd er Lewi's *Narnia*-serie (1950-1956). Hovudpersonane beveger seg fram og attende mellom primærverda og sekundærverda gjennom forskjellige portalar. Også Astrid Lindgren opererer med portalar i sine verdskjende bøker *Mio min Mio* (1954) og *Bröderna Lejonhjärta* (1973), sjølv om det her ikkje skjer noka tilbakevending eller rørsle fram og tilbake, som hjå Lewis, og også ei anna klassisk mytisk-eventyrleg forteljing for unge lesarar, Michael Endes *Den uendelige historie* (1979), handlar om ein overgang til ei sekundærverd gjennom ein portal.

Eit typeeksempel på parallelle verder er J.K. Rowlings *Harry Potter*-serie (1997-2007). I seinare år har også fleire norske forfattarar skrive om parallelle verder: Ragnfrid Trohaugs *Landet alltid raudt* (2005), Harald Rosenløw Eegs *Gyldig fravær* (2011) og, Kjetil Johnsen *Den 4. parallell*-serie (2009-2011) er nokre døme mellom fleire.

Sekundære verder er ofte laga med stor og konkret detaljrikdom. Indre konsistens og lovmessigheit er naudsynt for denne typen tekst. Den skriv inn ein annan samfunnsorden enn dei moderne vestlege demokratia som vi kjenner. Handlinga er lagt til ein annan plass og ei anna tid, gjerne langt tilbake i ein ubestemt mellomalder, og samfunnet er ofte eit slags

føydalsamfunn med kongar, høvdingar, krigarar og bønder. Dermed blir det ein annleis tid-rom-struktur enn den moderne røyndommen. Verda kan ikkje vere påverka av teknologien som moderniteten har ført med seg. Trass i dette er det ikkje nokon enkel metafysikk i denne litteraturen (Haugen 1998: 45-46). Fantasybøkene opererer gjerne med eit overnaturlig plan som har eit mystisk og okkult preg. Her er makter som verkar i løynd, og som karakterane strevar med å finne ut av og forholde seg til. Det overnaturlige har ofte symbolsk meining, samstundes som det kan spele ei rolle i formidlinga av verdisynet i forteljinga. I den sekundære verda kan fantastikken verke forstyrrende på sansane, den kan løyse opp skiljet mellom liv og død. Åsfrid Svensen ser på det overnaturlige som kaoskrefter som bryt inn i form av forvirring, identitetsforstyrningar og metamorfoser (1991: 327-333). Om magien seier Tofte at den er eit virkemiddel til å leggje større ansvar på enkeltmennesket: «Ved å gi nokon meir makt, gir ein dei meir ansvar, i og med at konsekvensane da blir så store av det ein gjer» (NRK 2012).

Fantasyforfattarar byggjer altså opp eit eige univers med utstrekning i tid og rom, og landskapa i den sekundære verda har nokre karakteristiske trekk og funksjonar. På det konkrete plan er det typisk at fantasylandskapa ofte er dramatisk varierte, med kraftig kupert terreng, fjell med grotter, djupe skogar, store elvar og fossefall, uendelege sletter og ørkenar, osv. I desse dramatiske landskapa må så hovudpersonane ut på lange reiser. Dei må gå dei farlege og tette skogane, klatre opp høge fjell, åle seg fram i gruvegangar, trengje gjennom vatn, luft og eld. Det skal ikkje vere lett å kome seg fram, og det krev stort mot og styrke. Hovudpersonane er også gjerne på flukt frå noko, eller blir forfølgde, og det er ofte viktige løyndommar i fortida som er knytte til det som skjer på notidsplanet i forteljingane. Kontrastane i landskapet har gjerne ein symbolsk funksjon, og det kan vere viktig å merke seg dette for å forstå hovudpersonane. Landskapet kan vere eit biletleg uttrykk for det indre i personane, og for kontrastar mellom verdisyn og livsformer. I *Ringenes Herre* ser me til dømes store kontrastar mellom den vakre grønne plassen der hobbitane bur og dei mørke gangane i Moria. I artikkelen «Fantastisk litteratur for barn og unge - livsbilete og kjensleappell» peikar Åsfrid Svensen på at me kan sjå den sekundære verda som eit kart over psykiske og moralske landskap som ligg latent i vår menneskelege natur (2003: 44). Den same tanken finn vi hos Maria Nikolajeva, som tolkar det fantastiske universet som eit «mindscap», altså eit uttrykk for hovudpersonane sitt indre. Etterfylgjarar av Jung har også tolka eventyra på denne måten. Nikolajeva ser den fantastiske verda som ein symbolsk representasjon av hovudpersonen sitt medvit på ein meir direkte måte enn i eventyret (Nikolajeva 2002: 87). Jung ser blant anna på havet som uttrykk for det umedvitne. Eg greier

meir ut om den jungianske psykologien og arketypane nedanfor. Det vil vere interessant og naudsynt i analysen, å sjå det fantastiske universet som eit *mindscape* for Ragna, Runa og Berghitte. Her får me eit møte med både havet, skogen og fjella sine krefter.

Ann Swinfen reflekterer over sekundærverdene i boka *In Defense of Fantasy*. Her skriv ho at verda må ha ein fast basis i det primære for at vi skal forstå og kjenne sympati med innbyggjarane. Vidare sett ho krav om at verda må vere forståeleg og logisk. I dette ligg det at til dømes vegetasjonen ikkje treng vere lik den i primærverda, men at det må vere likskap i struktur og årsak, t.d. at nord er lik kaldt og sør er lik varmt. Dette er eit slags realisme arbeid i det fantastiske: «Much time and effort must be expended in the initial stages to plan the technical framework of the secondary world in order to provide secondary realism» (1984: 99). Ved sida av oppbygginga av sjølv landskapet, peikar Swinfen også på ei eiga og gjennomtenkt oppbygging av mentalitet og gudstru: «All these writers give their secondary worlds a historical depth either through factual history or through myth and legend» (1984: 80).

I sekundære verder møter me gjerne eit dualistisk verdsbilete. Her står gode krefter mot vonde. Dette møter me blant anna hjå Tolkien. Dei gode kreftene er svake, men den utvalde som skal redde verda har dei skjulte eigenskapane som trengs for å redde verda frå undergang. Den utvalde hjå Tolkien er hobbiten Bilbo. Bilbo er ein svak og puslete figur som har levd det gode og trygge liv i Lommedalen. Ufrivillig drar han ut frå den trygge heimlassen, og det viser seg at han får ei avgjerande rolle for å redde verda. Han får hjelp av overnaturlige krefter, ein ring som gjer han usynleg. Ved sida av dette har han personlege eigenskapar som gjer at han kjem seg gjennom dei utfordringane han møter.

I *Song for Eirabu* finst ikkje eit like klart skilje mellom det gode og det vonde. Tofte har med dette utfordra det tradisjonelle sjangermønsteret noko. Med dette er ho for så vidt i tråd med ein del andre forfattarar som skriv fantasy i dag. Det finst ein tendens til at dualismen blir utfordra. Eit kjent døme her er Philip Pullmans trilogi *His Dark Materials* (1995-2000).

Oppbygginga av verda Eirabu kan samanliknast med til dømes Tolkien sitt univers. Tofte har til liks med Tolkien henta inspirasjon frå norrøn mytologi. Namna på dvergane i *Ringenes Herre* er lånt frå Voluspå, og draken Smaug har namnet sitt frå preteritumsforma smyge (norrønt smjuga). Draken kan også minne om Fávne i eddadiktet Fávnesmål. Begge vaktar ein gullskatt og begge kan prate. Dessutan er handlinga i *Hobbiten* og *Ringenes Herre* lagt til Midtgard, der menneska held til i norrøn mytologi (jf. Solberg 2007: 216-219). Norrøne element i Eirabu er t.d. ofringa til gudane; trua minner om den dei hadde i norrøn tid,

gudenamn som Freyja og Bor kjenner me att. Her er også ei utbreidd tru på lagnaden som styrande for menneskelivet. Gudane rår, og det finst ein plan, ei verdsordning, der livet til den einskilde inngår. Dei materielle omgivnadane peikar òg mot den norrøne tida. Husa til menneska er beskrivne som langhus, slike hustypar som vikingane budde i. Ved sidan av dette minner krigane og sverdleiken her om vikingtokter med store treskip, skjold og sverd.

Også andre norske samtidsforfattarar har henta inspirasjon frå norrøn mytologi i fantastisk dikting. Eit aktuelt døme er Siri Pettersen som kom ut med boka *Odinsbarn* i 2013 og oppfølgjaren *Råta* i 2014. Som Eirabu-bøkene er Pettersens bøker fantastisk litteratur på norrøn grunn. Forfattaren har brukt ord og namn som ho har henta frå gamle sagaer. Og figurar, tenkjemåte og konfliktstoff peikar også tilbake mot norrøn tid. Forteljinga handlar om Hirka, ei sterk og sjølvstendig jente. Men Hirka er ikkje som alle andre. Ho vart funnen i ein såkalla ravnering som nyfødt baby, og ho er annleis enn alle dei andre, for ho har ikkje hale. Slik som Ragna, Berghitte og Runa i *Song for Eirabu*, er Hirka i ungdomsåra før utfordringane kjem for alvor, og som i Eirabu byggjer handlingsgangen seg opp mot krig.

Tofte peikar sjølv på kvar ho har henta inspirasjon frå i eit intervju (Tofte 2012). Ho grunngir fantasy-skrivinga med begeistringa for det eldre, og særleg for dei gamle gudane. Denne interessa fekk ho allereie i barndommen, med både ein far og ei mor som var interessert i norrøn mytologi: «De har nok formidlet en kjærlyghet til norrøn mytologi og fortellingene som sitter dypt i meg. Det er en del av barndommens rike» (Tofte 2012). Vidare seier ho at magien i det norrøne for ho særleg ligg i Voluspå, og med tanken om at det har vore ei verd før denne og at det kjem ei verd etter, og førestillinga om det som skjer i éi verd for følgjer for den neste. Dette er også sentrale tankar i Eirabu-universet.

3.2 Heroisk fantasilitteratur

Det finst ulike typar mytisk-eventyrleg litteratur, og det er interessant å relatere *Song for Eirabu* til iallfall to variantar, nemleg heroisk fantasy og mytiske forteljingar. Heroisk fantasilitteratur er mytisk-eventyrleg litteratur der heroiske prosjekt står sentralt. Her følgjer lesaren ein hovudperson som er utvald til ei særleg oppgåve, og som legg ut på ei dramatisk reise gjennom prøvingar, kamp og strid. Ofte finst det ein kamp her mellom gode og vonde krefter. Handlinga og strukturen i *Song for Eirabu* samsvarar mykje med heroisk fantasilitteratur. Reisemotivet er sterkt til stades. Me har også tre utvalde: Ragna, Berghitte og

Runa. Jentene er ikkje av høg rang, men dei er ikkje svake eller puslete for det. Nokre av eigenskapane deira er nettopp styrke, mot, kunnskap og gode ferdigheitar i sverdleik.

Om heroisk fantasilitteratur skriv Torgeir Haugen: «Handlinga utspiller seg i en sekundærverden, det vil si en annen verden enn vår (primær)verden, og gjerne i en litt diffus fortid med middelalderpreg» (1998: 42-43). Dette er tilfelle i *Song for Eirabu*. Men vidare seier han at personane i heroisk fantasilitteratur er flate, teikna i svart/kvitt og sette inn i ein kamp mellom det gode og vonde. Som eg alt har vore inne på, er dette slett ikkje tilfelle i *Song for Eirabu*. Her er karakterane meir runde enn flate, og det er ikkje nokon klar skilnad mellom det gode og det vonde. Derfor kan ein ikkje heilt ut definere *Song for Eirabu* som heroisk fantasilitteratur.

På mange måtar kan ein seie at heroisk fantastisk litteratur er ei nyare form for eventyrdikting. Dette ser ein til dømes i handlinga. Både heroisk fantasy og eventyr spelar seg ut i ei verd der overnaturlege vesen opptre. Det er fjernt frå vårt normalsamfunn, men likevel er dei nær knytt til vår eigen kvardag. Problema som blir teke opp her, er våre eigne i forkledning (Solberg 2007: 207). Me ser til dømes både i *Harry Potter* og *Ringenes Herre* eit stort omfang av eventyrmotiv. Men skilnaden ligg i måten dei blir brukt og mottekne av lesarane på. Solberg skriv: «Skilnaden i høve til folkeeventyret er at eventyringrediensane opptre lausrivne frå den samanhengen dei ein gong stod i; da eventyret vart fortalt og trudd på». Vidare seier han at slik må det vere i ein moderne roman: «Men spørsmålet er om forfattaren greier å få eventyrfigurar og folkediktingstrekk til å framstå som kraftfulte og viktige i sine nye omgjevnadar?» (Solberg 2007: 207). For at me skal godta *Ringenes Herre*, plasserer Tolkien handlinga langt attende i tid. Denne litterære teknikken er med og gjer at lesarane aksepterer det fantastiske.

Maria Nikolajeva samanliknar eventyret og den fantastiske forteljinga i artikkelen *Eventyr og fantastiske fortellinger: frå oldtid til postmodernisme* (Nikolajeva 2002). Her seier ho at fantastisk litteratur blant anna har arva persongalleriet til eventyret. Den kjende aktantmodellen til strukturalisten Greimas inneheld: *objekt, subjekt, hjelpar, gjevar og motstandar*. Forskjellen mellom heroisk fantasilitteratur og eventyr kan liggje i målet med forteljinga, altså kva hovudpersonen skal oppnå. I eventyret er ofte målet ekteskap. Dette ser ein til dømes i eventyra om Askeladden, der målet er prinsessa og halve kongeriket. Nikolajeva peikar på at målet i fantastiske forteljingar er sjeldan ekteskap, men heller «som regel et spørsmål om at oppnå åndelig modenhet» (40) .

Heroisk fantastisk litteratur har lånt fleire konkrete overnaturlege element frå eventyra. Dette kan t.d. vere dragar, hekser, magiske sverd og mykje meir. Men her ser me ofte at

elementa er *moderniserte*, på eit vis. Funksjonane til elementa er dei same, men dei har teke ein annan form og inngår i ein meir kompleks tematikk. Ved sida av overtakinga av dei overnaturlige elementa har den heroiske fantasilitteraturen også teke over det typiske undereventyret si oppbygging. Helten reiser frå heimen, møter hjelparar og motstandarar, går gjennom ulike prøvar og reiser til slutt heim etter å ha sigra (Nikolajeva 2002: 75-77).

Mykje av det som er nemnt her ser me òg i *Song for Eirabu*. Me har ei sekundær verd som er lagt utanfor vår verd, og oppbygginga liknar mykje undereventyret. Heltane reiser frå heimane sine. På reisene møter dei hjelparar, går gjennom fleire ulike prøver, og står til sjuande og sist aleine att framfor hovudutfordringa, den endelege striden. Heltane er unge jenter, Ragna, Berghitte og Runa. Desse er typiske låge heltar som likevel skjuler uana krefter.

Samstundes som oppbygginga av mentalitet og gudstru på mange måtar liknar klassisk heroisk fantastisk litteratur, ligg skilnaden i at i *Song for Eirabu* artar handlinga og det åndelege seg annleis. Med Syrrens ekspansjon og den demoniske Kong Jorol, kan det i fyrste bind sjå ut som at dette er ei forteljing som kjem til å handle om ein kamp mellom dei gode og dei vonde. Men etter kvart skjer ei endring i forteljinga som løyser opp dei klare skiljelinjene. Det er noko djupare som kjem til uttrykk her. Me nærmar oss såleis mytisk litteratur.

3.3 Mytisk litteratur

I oppgåva sin samanheng er mytisk litteratur ein type fantastisk litteratur som er skriva opp i mot mytologiar som handlar om dei yttarste ting; verdas skaping og undergang, livet og døden, kva slags krefter som verkar i verda og menneskets plass i forhold til dei. I staden for kampen mellom det gode og det vonde, som i heroisk fantasy, er det her meir snakk om ei utforsking av krefter og vilkår i verda. Marit Jerstad, som har interessert seg for det mytiske i samband med munnleg forteljekunst, seier det slik:

Når vi går inn i den mytiske verden må vi lytte med en annen del av oss; for mytiske bilder, skikkelser og hendelser viser oss et hele, en gud kan være både «ond» og «god» samtidig. Virkeligheten er både forsiden og baksiden av en ting, men vanligvis ser vi bare forsiden eller bare baksiden, den mytiske verden viser oss denne helheten på mange nivåer samtidig (Jerstad 2002: 58).

Song for Eirabu har altså både mytiske og eventyrlege trekk. Men kva ligg eigentleg i ordet *mytisk*? Ordet mytisk eller myte kjem av det greske ordet *mythos* som tyder forteljing. Platon såg gudforteljingar som ein kontrast til dei *evige idear*, og det er nettopp derfor at mange koplar myte til illusjon eller løgn. I dag er det nok også slik at ein ser mytisk tilnærming som ei motsetjing til vitenskap. På mange måtar er dette riktig, men funksjonen til myte og mytisk litteratur er ikkje mindre viktig for menneska sjølv om det ikkje er vitenskap. Ursula Le Guin ser vitenskap og myte på lik linje, dei er begge grunnleggjande menneskelege modus. For myten gjeld at han er «An expression of one of the several ways the human being, body, psyche, perceives, understands and relates to the world» (1979: 61-62). Myter kan seie oss noko om korleis me kan tolke omverda, meiner ho. Ved sidan av det rasjonelle er det mange måtar å møte røyndommen på, t.d. estetisk, kjenslemessig og intuitivt. Fantastikken kan gi form til vanskelege kjensler og tildriv som vi strevar med i menneskelivet, slik som når vondskap og angst får form i drakefiguren: «A dragon, not a dragon cleverly copied or mass-produced, but a creature of evil who crawls up, threatening and inexplicable, out of the artists own unconscious, is alive: terribly alive» (1979: 67). Slike inntrykk meiner ho skremmer lesarane fordi dei er ein del av oss, og forfattern/kunstnaren tvingar oss til å innrømme det.

Det er ikkje berre Le Guin som ser mytane på denne måten. Allereie i antikken hadde mytane ei djupare symbolsk tyding. Og også i romantikken, og seinare hjå filosofar og psykologar, som t.d. Freud og Jung, er ordet myte eit uttrykk for grunnleggjande sanningar.

Innanfor religionshistoria kan me òg sjå at mytane er uttrykk for korleis ein kultur oppfattar verda. Dei formidlar sjølv grunnlaget for tilværet. Mytane brukar ofte groteske bilete og snur vanlege relasjonar opp-ned. Vi blir førte inn i ein anna førestillingsverd, ein arena der ein ikkje er oppteken av kvardagslege ting, men av noko djupare symbolsk, noko allment, i nokre tilfelle det mange ville kunne karakterisere som heilag. Gamle religiøse myter var nedarva forteljingar om gudar og overnaturlege maktar. Dei vart oppfatta som truverdige, og det er dette som skil mytane frå dei fleste eventyra. Men nyare mytelitteratur har eit publikum som korkje trur på huldre, draug, bergtaking og omskaping. Forfattarar i dag set desse gamle mytemotiva inn i nye samanhengar, og knyter dei til tankemønstre som er viktige i vår tid (Svensen 1994: 9).

Bøkene til Tofte har eit tydeleg preg av det mytiske, eller mytisk litteratur, fordi forfattern her «betoner det overindividuelle, det allmenne», for å bruke ein karakteristikk av det mytiske frå Torgeir Haugen (1998: 44). For å kunne skildre det allmenne må ein bruke sjangrar som ikkje er analyserande, slik den moderne realistiske romanen gjerne er det. Ein må attende til tidlegare litteratur, fordi her eksisterte meininga uavhengig av det enkelte

individ. Litteratur var her meir ei eksempelfisering av den meininga som allereie eksisterte. Nettopp derfor meiner Haugen at forfattarar som skriv innanfor det mytiske unngår den realistiske romanen (1998: 44-45).

Mytisk litteratur er litteratur som har eit slags urtidspreg. Han tek for seg førestillingar om gudar, naturmytiske vesen og verdas opphav. Personar som blir skildra i denne litteraturen representerer noko større, dei nærmar seg figurar med symbolsk funksjon. Det overnaturlige spelar også ei viktig rolle i det mytiske, og dette er karakteristisk for *Song for Eirabu*, der magiske krefter er heilt avgjerande for at jentene skal lukkast. Det finst eit guddommeleg univers her som verkar inn på handlinga. Det er ikkje menneska som styrer verdsordenen, men det er dei eldste gudane Bor, Tyr og Llyr. Det mytiske utgjer eit meningsfullt og guddommeleg univers, og hovudpersonen må vere i stand til å sjå det guddommelege for å kunne orientere seg i verda. Det vil kome meir om korleis universet heng saman og korleis det påverkar jentene, seinare i oppgåva.

Magien i mytisk litteratur er altså noko annleis enn magien i heroisk fantasilitteratur. I *Song for Eirabu* har ikkje magien så mykje med heroiske prosjekt eller kamp å gjere. Det handlar meir om å kunne forstå dei overnaturlige kreftene som finst rundt om. Kven som helst kan heller ikkje bruke magi. I romanen finst ei sterk interesse for det transcendent og det okkulte. Her er ei søking etter djupare åndeleg røyndom, og Tofte prøvar heile vegen å skape opningar for tolking og meining. Typisk heroisk fantastisk litteratur er på si side meir handlings- og konfliktorientert.

I tillegg til å trekkje på klassisk mytestoff er Eirabu prega av vår tids nyreligiøse interesse for førkristne mytologiske førestillingar. Her har Tofte noko til felles med ei rekke andre fantasyforfattarar. Det er fleire berøringspunkt mellom fantasy og til dømes nypaganisme. Esten Aastad Sorken har skriva ei hovudfagsoppgåve i religionsvitenskap som tek opp dette, *Feministisk fantasy og nypaganisme* (2007). Her ser han på samanhengen mellom desse to omgrepa, og seier blant anna dette: «I feministisk fantasy blir en transcendent skaper i kristen forstand, forkastet til fordel for en immanent skapende kraft. Dette følges av et sterkere fokus på naturen, og det å opprettholde en naturlig balanse» (2007: 98). Han peikar på at konfliktane i begge romanane han analyserer (*The Fifth Sacred Thing* og *The Mists of Avalon*), «består av en religiøs kamp mellom en nypaganistisk kultur og en karikert form for kristendom» (sst, 99). Her finn han at kristendommen er framstilt som maktsjuk, naturfiendtleg og intolerant, og han er dominert av menn, noko som går igjen i fiendebileta innanfor feministisk fantasy: «Det som peker seg ut er en tendens til å knytte det negative til menn» (2007: 98-100). Til skilnad frå dette, er den nypaganistiske kulturen i bøkene framstilt

som meir kvinnevenleg. Her er kvinna og mannen sin sosiale status likestilt, og kvinnene sine erfaringar er opphøgde.

Verda Eirabu er sterkt påverka av guddommelege krefter. Det er dei gamle gudane Bor, Tyr og Lyr, i spenning mot dei yngre gudane Jolnir, Freya, Eindride osv., som styrer verda. Menneska er avhengige av gudane, det er dei som legg til rette for eit godt eller dårleg kornår, hell og uhell i kjærleik eller kven som vinn i krig. Det handlar om eit samarbeid mellom menneskar og gudar. Menneska må ofre til gudane for at det skal gå deira veg. I desse tinga er vi i ei karakteristisk norrøn religionsutøving. Men i tillegg til dette fører Tofte inn tre unge jenter som på sett og vis representerer noko moderne. Dei er sjølvstendige unge menneske som søker ein identitet, og som ikkje nødvendigvis underkastar seg gudane. Dei vil finne ut av sin plass i tilværet og kva slags makter og krefter som er viktige for dei. Her beveger vi oss mot nyreligiøse førestillingar. Lat oss sjå litt nærmare på feltet nypaganisme, som er særleg sentralt i samanheng med *Song for Eirabu*.

Nypaganisme eller nyheidendom er ei nyreligiøs polyteistisk retning som avviser kristendommen, og som i staden prøvar å rekonstruere førkristen religion (Uldal og Winje 2007: 201). Det er ein New Age-prega tankegang her, der ein tek avstand frå ein materialistisk haldning til tilværet, slik Kim Selling peikar på i ein artikkel i *The Encyclopedia of Religion and Nature* (2008): «Reconnecting with nature and changing humanity's attitude toward the natural world is seen by both environmentalists and alternative spirituality movements as the solution to relieving the existential alienation of modern Western urbanites» (2008: 638). Selling er vidare oppteken av samanhengar mellom fantasy-litteratur og New Age som voks fram på 1960 talet. Ho nemner tre nypaganister som har markert seg som forfattarar av fantasy og science fiction: Marion Zimmer Bradley, Diana Paxon og Juliet Marillier (2008: 638). Selling meiner at fantastisk litteratur som byggjer på nyreligiøsitet, problematiserer materialistisk «mind-body dichotomy» som finst i «the separation between human culture and nature» (2008: 638). Dette er for så vidt ikkje så langt frå Tolkien, som jo er ein av dei som legg vekt på kontinuitet framfor separasjon med naturen, at alt i naturen andar. Uansett: i den nypaganistisk inspirerte fantasy litteraturen finn ein ikkje noko skarpt skilje mellom natur og kultur: «The boundaries are blurred» (2008: 638).

I nypaganistiske retningar blir kristendommen sett på som noko som undertrykkjer det naturlege i mennesket. Ein må attende til naturen og leve i einskap med den for å kunne finne seg sjølv. I staden for å konsentrere seg om éin gud, tenkjer ein her at det er fleire gudar som styrer over kvar sin del av landskapet. Nettopp dette finn me i *Song for Eirabu*, der me møter fleire gudar med kvar si oppgåve. Det interessante i analysen blir å sjå kva desse gudane

eigentleg representerer. Ein nøkkel her er den opne og prøvande tilnærminga hovudpersonane har til gudane, ikkje passiv underkasting og fatalisme. Uldal og Winje skriv i *Hekser og healere* at gudane har ulike ansvarsområde og kan sjåast som symbol for menneskelege haldningar. Det er opp til den enkelte korleis dei skal forstå gudane: «Det som knytter åsatroerne sammen er snarere felles praksis» (2007: 260). Medlemmane står altså fritt med tanke på korleis dei tolkar gudane og tilværet.

Det finst fleire retningar innan nypaganisme, t.d. åsatru, wicca, gudinnerørsle og sjamanisme, og det finst det fleire retningar innanfor desse att. Men det interessante er altså at ein finn fleire element i *Song for Eirabu* som er henta frå desse retningane. Blot er eitt av dei. I norrøn kult stod blot sentralt. Ordet kjem frå eit gammalt germansk ord for offer. Ei gydje var seremoniledar for blotet. Gydje er ei avleiing av gud, og teiknar det kvinnelege motstykket til ein prest. Gydjene er ofte prestinner for guden Frøy i norrøn litteratur. Moderne åsatru gjennomfører blot. Dei ofrar til gudane avhengig av månefasar, medlemmane sin livssyklus eller andre behov. Forholdet mellom gudar og menneske blir sett på som heilt annleis i åsatru enn i monoteistiske religionar. Dette kjem særleg til syne i *Eirabu* gjennom dei tre jentene sitt forhold til gudane. Æsene og maktene krev og gjev respekt, men dei krev ikkje total underkasting. Dei er ikkje einsidig vonde eller gode. Her skal mennesket bruke sitt intellekt til å finne sin eigen veg i livet. Det er opp til den enkelte korleis ein skal tru og handle. Moderne åsatru er på fleire måtar ein individualistisk religion. Det finst eit sagn her etter verdigheita som forsvann, da kristendommen tvang gjennom ein etikk basert på audmjuke og underordning (Uldal og Winje 2007: 263-264).

Wicca er ei religiøs retning som kom til Noreg i 1988. Vivianne Crowley, ein jungiansk psykoterapeut, innvia alle wicca-tilhengjarar i Tvedestrand og Bergen det året. Innanfor wicca er det viktig å stå fram som eit ledd i ei ubrotten kjede av hekser som strekkjer seg langt attende i tid. Her fokuserer ein på årstider, ritual og innviing. Det er gudeparet den hornede guden og den store gudinna som blir tilbede. Gudinna og dei feminine verdiane som ho representerer, kjem før guden og dei maskuline verdiane. Det same gjeld med ypparsteprestinna framfor ypparstepresten. Ypparsteprestinna er ho som framfører gudinna si erklæring i ein slags transesituasjon. Vervet som ypparsteprestinne går gjerne på omgang. Gudinna er tidlaus, medan den hornede guden er knytt til vær og vind. Han blir født og dør gjennom året sitt krinslaup i åtte markeringar. Det er fire solverv og fire verv rundt jordbruk.

Uldal og Winje peikar på nokre grunnleggjande trekk som dei fleste nypaganistar har felles; fleirguderi, feminine verdiar og kreftar i sentrum, ikkje noko dualistisk skilje mellom godt og vondt, ortopraksi framfor ortodoksi, enkeltindividet sin personlege søken i fokus,

antiautoritær, forvaltaransvar ovanfor naturen (2007: 201-203). Fleire av desse trekka står i motsetning til universelle religionar som kristendommen og islam. Her er ikkje det åndelege tilgjengeleg på same måte som i dei nypaganistiske retningane. I t.d. åsatru har dei ulike gudane ulike ansvarsområder og kan tolkast som symbol for ulike menneskelege kvalitetar eller haldningar. Men det er opp til den enkelte korleis gudane blir forstått.

Me ser òg i *Song for Eirabu* at her ikkje finst noko klart skilje mellom godt og vondt. Dette står i kontrast til den klassiske fantasilitteraturen der det finst eit klart dualistisk skilje mellom det gode og det vonde. Mange sameinar denne kompleksiteten i det dualistiske med feministisk tankegang, og nærmast kallar dette for feministisk fantasilitteratur, som t.d. Sorken gjer i si avhandling i 2007. Feministisk fantasytradisjon voks fram på 1970 talet. Her blir det lagt vekt på balanse og harmoni i forhold til naturen som skapande kraft. I analysen skal eg sjå nærare på korleis vektlegginga av ei slik balanse kjem tydeleg fram i *Eirabu-universet*.

3.4 Mytisk-eventyrleg litteratur og individuasjon

I analysen av *Eirabu*-bøkene ser eg reisene til dei tre søstrene, med vekt på Berghitte si reise, som ei mogningsreise. Det finst ei rekkje døme på eventyr som har vore tolka på denne måten, men ikkje fullt så mange døme på slike tolkingar av fantastisk litteratur. Fleire har teke utgangspunkt i Freud sin psykoanalytiske metode når dei har tolka hovudpersonens utvikling gjennom eventyr, og det mest kjende dømet er Bruno Bettelheims *The Uses of Enchantment* (1976). Bettelheim analyserer mellom anna kjende eventyr som «Hans og Grete» og «Rødhette».

I staden for Freud, har eg i denne oppgåva valt å ta utgangspunkt i C.G. Jungs tenking om kva mytane kan ha å seie for menneskeleg sjølvforståing og utvikling. Jung var elev av Freud, men i teoriane sine legg han mindre vekt på det seksuelle enn det Freud gjorde. Men det umedvitne er eit nøkkelord hjå begge. Jung meiner menneska deler noko felles på tvers av kulturar. Dette kjem til uttrykk i form av arketypar, t.d. at den vonde trollmannen er ei symbolsk framstilling av verdifulle sider av personlegdommen. Desse arketypane kan me møte i draumar, eventyr og myter.

For Jung kan mennesket si utvikling samanliknast med ei reise, der fortregnde sider blir integrerte i personlegdommen. Målet er å bli eit heilt menneske, eit *sjølv*. Denne reisa kallar han for *individuasjonsprosessen*. Mykje av meininga med denne reisa er at mennesket

må kjenne sine skjulte sider for at prosessen skal vere vellukka. Individuasjonsprosessen dreier seg om at sjela blir meir medvite til lengre ut i livet ein kjem. Individuasjonen byrjar ordentleg i den andre halvdel av livet, fordi her byrjar ein å tenkje meir på eiga dødelegheit. Utvikling og mogning oppnår ein berre om ein har kontakt med innhaldet i det umedvitne. Målet med individuasjonsprosessen heng saman med meininga med livet, sjølv. Sjølv er ein arketype som omfattar heile psyken til mennesket. Her handlar det om sjølvrealisering. Dette kan vise seg som abstrakte heilsymbol, t.d. ein sirkel, firkant el kors. Men det kan også vise seg som skikkelsar, t.d. kongelege personar, blommar el dyr. Dei symbolske førestillingane som er med på å forme sjølv, som arketypane, er noko allment. Sjølv er altså ein overpersonleg realitet, og svarar til Gud i oss (Jung 2000: 12-13). Individuasjonsprosessen krev også at ein har eit medvite forhold til det vonde, og at det å lære seg sjølv å kjenne er ei etisk utfordring (Jung 2000: 25).

Fantasien har ein stor og viktig plass i jungiansk psykologi. Jung legg stor vekt på kjennskap til eventyr og mytologi, fordi her finn ein fellesmenneskelege symbol. Jung kalla eventyra for *sjelens anatomi* (Hognestad 2001: 24). Han meinte at det var mogleg å sjå dei same mekanismane i hendingsgangen i forteljninga som han såg i mennesket si psyke. Dei fleste eventyr opnar med ein mangelsituasjon. Etter dette blir hendingsgangen sett i gang. Vegen til endring er symbolisert med ei farleg ferd og prøvingar som hovudpersonen må overvinne. Det vonde har gjerne ein bestemt funksjon her. Jung meiner at bak det vonde ligg sterke krefter som søker å bryte seg fram til medvitet. Ei bevisstgjeriing i forhold til det vonde er naudsynt, me skal rive oss laus frå gamle mønstre og utvikle det potensialet som ligg i oss (Hognestad 2001: 24-28). Eventyret sluttar med at mangelen er oppheva, og noko nytt har kome i tillegg. Når dette er sagt, er nok utviklinga til personane noko meir nyansert framstilt i myter enn dei er i eventyr. I eventyra står personane fram meir som typar som skal passe inn i ein formel, og me veit kva me kan vente oss av dei. Kaj Berseth Nilsen skriv om nettopp dette i ei utgreiing om arketypar og litterær analyse:

Det er lite fruktbart å tenke seg at helten har et prosjekt av den typen Greimas tvinger oss til å fokusere på når vi bruker hans aktantmodell. Den mytiske helten slik Campbell forstår ham, har nok et bevisst prosjekt om å oppnå noe et eller annet objekt langs en prosjekt akse, men dette prosjektet er bare et påskudd som heltemyten bruker for å formidle en tidløs innsikt i hva det vil si å utvikles som menneske; hvike indre psykologiske krefter vi må kjempe mot og med for å bli hele og harmoniske individer (Nilsen 1994: 123).

C.G. Jung såg det umedvitne som ei sjølvstendig rørsle. Det handlar ikkje om berre det som er fortrent, men også tankar og krefter som gir grobottn til medvitet. Dette er medfødde krefter, og dannar det Jung kallar for arketypar i det kollektive medvit, eit slags «ursymbol» som me ber med oss som felles forståingsskjema i kulturen. Desse er viktige i menneskelege utviklingsprosessar: «Når behovet for en indre forankring melder seg, slik det ofte gjør i voksen alder, kan mennesket arbeide med ursymbolene i sitt eget indre ved å arbeide med blant annet drømmer og indre bilder» (Jung 1972: 14).

I mytisk-eventyrleg litteratur blir arketypane tydelege nettopp fordi denne sjangeren tek opp det allmenne og tidlause: «Myths are attempts to discover and tell a whole truth.. These books go beyond doctrine and dogma [...] Theory is not enough» (Le Guin 1979: 28-29). Ursula Le Guin var inspirert av Jung, og søkte sanninga ved å gjere ei reise *to the inner Land*. Ho er oppteken av draumane våre, og meiner at dei må forklare seg sjølv, og ikkje som allegori: «The great fantasies, myths and tales are indeed like dreams: they speak *from* the unconscious *to* the unconscious, in the *language* of the unconscious- symbol and archetype» (1979: 51). Ein anna forfattar som er oppteken av Jung, er den norske forfattaren Øyvind Myhre. Han har skriva mykje fantastisk litteratur, og seier at arketypane vil me kjenne igjen i verk etter verk. Han omtalar dei som evige tema (Myhre 1979: 10).

Med vekt på individuasjonsprosessen kan ein altså lese den ytre handlingsgangen i ei forteljing som ein projeksjon av helten sine indre psykiske prosessar. Både personar og prøvar som helten møter på sin veg symboliserer indre allmennmenneskelege krefter. Men vårt umedvitne er noko åndeleg. Noko av energien vil heile tida gå attende etter avslutta arbeid. Uhyret vil gå ned i underverda, men vil heile tida dukke opp att når me treng å gjere nye arbeid. Slik vil umedvete skape nye bilete og fantasiar og trekkje oss mot nye forteljingar når tida er inne for neste steg i utviklinga. Det er viktig at me brukar tid på og brukar den energien me har sett fri, og evnar å omsetje denne energien i det konkrete livet. Barnet må få tid til å vekse og bli kjent med verda (Hognestad 2001: 97).

Jung sett eit skilje mellom det han kallar det personlege umedvitne og det kollektivt umedvitne. Det personlege dreier seg om individuelle erfaringar: gløymde minne, karaktertrekk som me ikkje har fått utvikla fullt ut, sider av personlegdommen vår som ikkje har vore sosialt akseptert og kjensler som ikkje har kome fram i dagen. Det kollektive umedvitne er det som det personlege kviler på. Det er djupare, og stammar ikkje frå noko personleg, og det er her me finn arketypane. Dei er som mønster eller spor i psyken vår (Jung 1972: 17). Jung meiner at mennesket har ein unik evne til å skape symbol, og gjennom å

arbeide med symbola kan ein bli påverka av det umedvitne og opne seg for nye tankar og moglegheiter (Jung 1972: 18). Ved å analysere og sjå nærare på symbola i draumar kan ein arbeide meir kreativt med problema. Det å bruke fantasien og sjå eit problem uttrykt i bilete kan gi ein distanse til det vanskelege, og moglege vegar til løysingar.

«Trollmann eller demon representerer eigenskapar som er slik at en straks kan se at det her ikke er snakk om menneskelige, personlige trekk, men mytologiske», skriv Jung (1963: 109). Trollmann og demon representerer altså eigenskapar som uttrykkjer ukjende kjensler som er vanskelege å setje ord på. Men dette er eigenskapar som tilhøyrrer kollektiv-psyken og ikkje individual-psyken. Jung kallar kollektiv-psyken for mytologi. I vårt umedvitne sjeleliv er me ein del av den historiske kollektiv-psyken. Denne psyken inneheld skapningar som til alle tider har vorte fylt med mektige krefter. Døme på slike skikkelsar kan vere demonar, varulvar, trollmenn, gudar, djevlar og helgenar. Innhaldet i det kollektiv-umedvitne må skiljast frå den individuelle psyken. Men for det primitive mennesket er ikkje desse skilt. Gudar og demonar er realitetar for dei, og ikkje projeksjonar av umedvite sjeleleg innhald. Det var ikkje før opplysningstida at ein kom inn på den tanken at gudar ikkje eksisterte i røynda. Her vart dei fortrengde ned i det umedvitne. Når ein funksjon blir fortrengd, vil den verke som ei øydeleggjande kraft som ikkje kan angripast nettopp fordi den er usynleg. Det kollektivt umedvitne er eit resultat av historia sine erfaringar, og ut i frå desse erfaringane har det danna seg eit verdsbilde. I dette bildet har det gjennom tida dukka opp faste trekk; arketypar. Dette er krefter som står for dominerande lovar og prinsipp. Arketypane vil ha visse fysiske grunntrekk. Dei opptrer oftast som projeksjonar, og desse blir gjerne retta mot personar i næraste omgangskrins. På denne måten oppstår moderne mytedanningar, fantastiske rykte og fordommar. Me må derfor vise arketypane merksemd, og ikkje berre undertrykke dei. Dette fordi dei er psykiske energiær som ein treng å arbeide med. Visst ein person blir oppfatta som ein djevel, er det ikkje fordi han er ein djevel, men fordi han kan ha nokre eigenskapar som minner om djevelen. Djevelen er ein variant av arketypen skuggen. Skuggen er den mørke delen av sjela vår. Behandlinga går ut på at ein må finne ein måte å leve med det umedvitne på. Visst ein ikkje er forsona med den kollektive psyken, er ein ikkje fult utvikla som person (Jung 1963: 105-114).

Jung dreg ein parallell til heltemyten. Helten sin kamp med uhyret går ofte føre seg ved ei eller anna form for vatn, t.d. ein vadeplass eller ein sjø. I den avgjerande kampen blir helten slukt av uhyret. Inne i uhyret byrjar helten å sloss mot motstandaren på ein ny måte. Han skjer ut eit el anna verdifult organ. Dette organet er symbolet på den energien som

aktiverer det umedvitne. Dyret dør og driv i land, og helten stig nyfødd ut. På denne måten kan myten tydeleg skildre problema til pasientane.

Arketypar gjer det altså mogleg å kommunisere med våre umedvitne sider. Ifølgje Jung er mennesket fødd til å utvikle ein personleg heilskap i løpet av livet. Dette skjer i kommunikasjon med eit overindividuellt erfaringsplan, som er synleg i alle mytar og personlege draumbilete (Jung 2000: 25). Dette overindividuelle handlar om ei djup kjelde som ikkje er kontrollert av medvitet. I tidlegare mytologi vart dette kalla mana, eller ånder, demonar og gudar (Jung 2000: 101).

Arketypane er både bilde og emosjonar på same tid. Viss dei berre framstår som bilde, dreier det seg berre om eit ordbilde av mindre tyding. Men når dette bildet blir emosjonelt lada, får det ein psykisk energi. Ei universell tolking av ein arketyper er umogleg, den må tolkast utifrå den samla livssituasjonen til det enkelte mennesket (Jung 2000: 118). Jung sette sjølv namn på fleire arketypar, og i prinsippet kan stadig nye peikast på. Men det er umogleg å seie noko om kor mange arketypar som finst. Sjølv, sa Jung at det er like mange arketypar som det er typiske situasjonar i livet (Nilsen 1994: 132). Nedanfor kjem ei kort utgreiing om nokre arketypar som blir relevante verktøy i analysen av individuasjonsprosessen. Men først ynskjer eg å kome med ein kort refleksjon kring Jung sin teori om arketypar.

Eg veit ikkje om arketypane er noko medfødt eller om det blir rett å dele inn den menneskelege psyken i så bastante delar som det Jung gjer. For meg er det heller interessant å sjå kva krefter og energiar me kjempar med i oss sjølv, og korleis dette fungerer. Det Jung kallar for arketypar ser eg på som eit uttrykk for det å vere menneske generelt. Kritikken som Jung sine teoriar har fått, har gått mykje på faren med å setje ting i bås, at ein kan kjøre seg fast i mønster og sjå seg blind på bestemte motiv. Dette kan eg i ein viss grad forstå. Men på same tid meiner eg at Jung sine refleksjonar kring den menneskelege psyken absolutt har noko for seg. Og at dette er noko ein, med skjønn, kan bruke i analyse av både eldre og nyare tekster. I dag er det kanskje meir aktuelt enn nokon gong. Mange menneske er på leiting etter noko som kan fylle livet med meining, på eit åndeleg eller sjeleleg plan, ut over det materielle. Her kan Jung sine teoriar om arketypane vere ei hjelp til fordjuping i kva mennesket er og korleis det kan utvikle seg. Det å kunne finne ei meining med livet handlar ikkje berre om ytre materialistiske verdiar. Det handlar like mykje om å lytte til sitt indre, leggje merke til kjensler, impulsar og draumar.

Når dette er sagt har eg tillate meg å tenkje noko nytt i samband med arketypeteorien. Dette må ein nok også kanskje gjere med ein teori som i visse delar kan verke noko rigid og alderdommeleg i ei verd med rask endring. Eg har til dømes sett ei jente som uttrykk eller

symbol for animus. Animus/anima-skikkelsane blir noko uklåre for meg. Grunnen til dette kan vere at eg er ei jente som er vakse opp i ein seinmoderne tidsalder, med oppfatningar om at ein ikkje utan vidare kan skilje mellom kvinnelege og mannlege eigenskapar. Eg finn ikkje meining i å kalle éin eigenskap for maskulin og ein annan eigenskap for feminin, osv. Men det eg finn meining i er at alle, uansett kjønn, har evne til å utvikle rasjonell, emosjonell, logisk og kreativ tenking. Og det er jo nettopp dette Jung også meiner, i og med at han kallar dei for arketyriske trekk som ligg latent i oss. Eg er berre ueinig i å setje eit kjønnsmerke på dei.

I analysen vil ein sjå at eg kjem til å reflektere noko kring korleis det kvinnelege/mannlege er framstilt i forteljinga. Nettopp fordi skiljet er så tydeleg i Eirabu. Men her må me hugse at me er i eit univers forma etter gamal tid, og at forfattaren brukar ytre forhold aktivt for å skildre motsetningar mellom sentrale verdier i forteljinga. Det å bruke kontrastane kvinner og menn kan kanskje vere med å forsterke verdikontrastane i Eirabu. Det blir lettare for oss å skilje mellom verdiane ved å kople dei til personar. Men me får nok også sjå at forfattaren kompliserer dette noko.

Persona

Eget er både godt og vondt, både åndeleg og jordisk (Jung 2000: 23). Persona er den minst abstrakte arketyriske, og me kjem i kontakt med denne dagleg. Persona tyder eigentleg teatermaske; i vanleg dagleg tale kallar me denne vårt ansikt utetter. Persona er den sosiale rolla me har utvikla i samband med andre. Men om ein berre identifiserer seg med sin persona er ein ikkje i kontakt med sitt indre liv. Ein identifiserer seg da berre med det bildet andre har av ein (Nilsen 1994: 130).

Sjølvet

Sjølvet er ein overordna instans som styrer individuasjonen. Den styrer altså integreringa av vårt umedvitne, slik at det kan rive seg laus frå persona på den eine sida og krafta til arketypane på den andre (Nilsen 1994: 131-132).

Initiasjon og transcendens

Individuasjon speglar ei mengd arketyriske trekk og kan delast i to kompleks: *initiasjonsarketyriske og transcendensarketyriske*. Begge desse gjeld for overgangsfasane i livet, men dei handlar i vidt ulike kontekstar. Initiasjon viser seg i institusjonaliserte handlingar som symboliserer eit individ sin overgang til ei ny rolle i samfunnet. Typiske døme på slike ritar

kan vere dåp, konfirmasjon, bryllaup. Dette handlar om lausriving frå ein type fellesskap og innviing til eit nytt. Denne arketypen har å gjere med individet sitt forhold til omverda og at det skal integrerast i ein sosial kontekst. Dette handlar om forvandling og utvikling.

Arketypen her vil forme bilete som uttrykkjer grenser og påverknad. Forvandlinga skjer gjennom symbolsk død og oppstode. Vi har å gjere med eit stort meiningskompleks knytt til forvandling. Den finn sitt uttrykk i bilete som er knytt primært til jordas element. Jorda som arketyrisk storleik er ho som rommar både liv og død i same bilete.

Transcendensarketypp har òg med avgrensing å gjere. Men her formar individet seg etter omgivnadene og dei krava dei stiller. Ein opplever da at ein er lagt under andre krefter. Men kanskje treng ein å lausrive seg frå dette, kanskje er ikkje omgivnadane positive for personen si utvikling. Symbol som viser mennesket sitt behov for å løyse seg frå denne fastlåsinga, kan til dømes vere fuglar eller vegar. Sjamanen i primitive kulturar kan òg vere eit uttrykk for denne arketypen. Desse symbola uttrykkjer ei frigjering frå grenser (Nilsen 1994: 139-141).

Anima/animus

Anima (mannen sitt feminine motstykke) og animus (kvinna sitt maskuline motstykke) handlar om mannlege og kvinnelege eigenskapar som overskrider grensene for det biologiske kjønnet. I kvar mann bur det ei kvinne som mannen må forholde seg til, og i kvar kvinne bur det ein mann som kvinna må lære å forholde seg til. Anima blir personifisert av ein kvinneskikkelse, og står for menn sine emosjonelle og åndelege sider. Det finst både positive og negative anima/animus. Huldra kan vere eit døme på ein negativ anima, fordi ho gjer mannen blind og forfører han ut i det farlege. Mannen oppnår ikkje her noka form for sjølvinnst (Jung 2000: 12).

Anima/animus refererer til ein psykisk struktur som er naudsynt for å balansere det maskuline/feminine prinsipp. Det er ei kraft, og ikkje direkte ein mann eller ei kvinne. Det er altså ein arketyrisk struktur som blir fylt med konkret, biletleg innhald. Men denne krafta blir personifisert av ei kvinne/mann med individuelle trekk. I og med at anima/animus er ein personifikasjon av indre feminine/maskuline sider, vil han/ho ha ein tendens til å projisere dette indre biletet over på bestemte kvinner/menn. Dette kan føre til at ein eigentleg ikkje forelskar seg i personen, men i ein projeksjon av eit bilete i seg sjølv. Negativ anima/animus representerer ei kraft som hemmar individet i å utvikle seg. Denne arketypen treng ikkje berre vere representert hjå personar, men og hjå symbolske figurar som demonar og huldrer, og til og med døden sjølv. Anima/animus har både ei god og ei vond side. Den vonde representerer

altså ei negativ kraft som hemmar utvikling, medan den positive fremmar utvikling. Ein positiv animus sett kvinner i kontakt med undermedvitne kreftar som kreativitet, språk og evne til rasjonell tenking. Logos spelar ei sentral rolle for korleis animus verkar som arketype. Gjennom språket lærer ein seg å setje ord på ting, og her kan undermedvitet blir gjort til medvit. I animus- skikkelsen ligg mykje av det som har med kunnskap og intellekt å gjere, og ikkje berre seksualitet (Nilsen 1994: 146-147). I myter finn ein ofte slike arketypiske skikkelsar av det motsette kjønn som fungerer som hjelpar fram mot målet (Nilsen 1994: 133-138). Projeksjon er ein tradisjonell måte for kvinna å behandle sin animus på. Dette går ut på at ho ser eigenskapar i mannen som ho sjølv treng å realisere (Nilsen 1994: 145).

Skuggen

I mytane fant Jung spor av ein tendens i oss. Denne tendensen går ut på at me må nedkjempe dei kreftene i oss som set oss utanfor naturen sin orden. Skuggen inneheld dei amoralske sidene i oss. Skuggen er ikkje påverka av normer og verdiar. Når desse amoralske sidene dukkar opp i medvitet, kjenner me ei kjensle av skam og ubehag. Nettopp derfor har me lett for å fortrenge desse sidene i oss, me vil ikkje vise dei fram i ljuset. Det er ekkelt å erkjenne vonde tankar og negative eigenskapar. Men i hovudsak er skuggen korkje negativ eller positiv, den er berre akkurat det me gjer den til sjølv. Den er ei kreativ kraft, som me ikkje kunne ha vore utan. Ved å lære å kjenne skuggesidene sine lærer ein noko om seg sjølv, nærare sagt er det ei nødvendigeheit at me klarar å kontrollere denne krafta (Nilsen 1994: 130).

Helten

Heltetypen er ein arketypp som har eksistert i alle tider. Førestillinga om Kristus høyrer til det førkristne temaet om helten og redningsmannen som sjølv har vorte eten opp av uhyret, og som kjem attende på mirakuløst vis. Ingen veit når og kvar dette motivet oppstod. Men kvar generasjon ser ut til å kjenne denne tradisjonen (Jung 2000: 91). Den universelle heltemyten dreier seg om ein mektig mann eller eit gudemenneske som nedkjempar det vonde. Det vonde står gjerne fram som dragar, slangar, demonar osv. Helten reddar da folket sitt frå øydelegging og død. Om ein ser på denne situasjonen med eit religiøst blikk, vil ein kanskje forstå korleis ein vanleg person kan bli fri for personleg avmakt og elende og få ein overmenneskeleg kvalitet. Helten vil i symbolsk forstand heile tida sloss mot sin eigen skugge. Han/ho representerer ein dynamisk prosess der meir og meir av vår umedvitne blir gjort til medvit. På denne måten kan ein godkjenne eigne grenser, samt positive og negative

eigenskapar som verkar på personlegdommen vår. Slik skjer ei utvikling hjå helten (Nilsen 1994: 130-131).

Fantasy i jungiansk ljøs

På grunn av sjangeren Tofte skriv Eirabu-bøkene i, er det nærliggjande å sjå romanverket i ljøs av arketypteorien til Jung. I og med at fantasysjangeren på mange måtar er moderniserte eventyr, kan ein, som når det gjeld eventyra, seie at fantasy handlar om individuasjon. Og dei omgrepa som Jung tok i bruk i sine refleksjonar over myte- og eventyrstoff, kan slik også høve i analyse av fantasy. I *Song for Eirabu* står tre unge jenter i sentrum for handlinga, og dei gjennomgår ein individuasjonsprosess. Symbolforståinga i jungiansk psykologi kan i denne samanhengen vere ei hjelp til å tolke tekstens framstilling av dette, forstå teksten på eit djupare plan. I den siste delen av analysen skal eg sjå nærare på korleis arketypane *sjølvet*, *persona*, *initiasjon*, *transcendens*, *anima/animus*, *skuggen* og *helten* kjem til syne her.

3.5 Oppsummering av teori

Avslutningsvis i teorikapittelet vil eg seie noko om hovudinndelinga av oppgåva mi. Det blir særleg fire vinklingar eg skal gå nærare inn i; det guddommelege, naturen, samfunnet og individuasjonen.

Det guddommelege har heile tida vore viktig i fantastisk litteratur. Dei store romanverka til t.d. Tolkien og C.S Lewis har vore tolka som kristne allegoriar. I *Ringenes Herre* finst eit klart dualistisk verdsbilete og fleire referansar til kristen symbolikk. Narnia er kanskje det fantasy-verket som er tydelegast kopla til kristendommen, med løva Aslan som eit tydeleg bilete på Jesus. Narnia er avhengig av ein frelsar, på same måte som i kristendommen. Aslan seier sjølv at barna må lære han å kjenne i deira verd, og at her har han eit anna namn.

Grunnen til at barna blir frakta til Narnia, er at dei skal bli kjende med han.

Men det finst også andre måtar å nærme seg det guddommelege på i fantastisk litteratur. Nyreligiøse retningar som til dømes nypaganisme er som me har sett eit viktig alternativ. Ein ser her at verdsbiletet i større grad enn i den kristne tradisjonen er prega av det ubegripelege og mystiske i tilværet. I nypaganismen finst ikkje dogmatiske læresetningar og universelle leiarskikkelsar. Dette gjer at den enkelte religiøse utøvar har ein større fridom. Fleire nypaganistar vender seg til fantastisk litteratur nettopp fordi her finst eit potensial for

kreativitet og leik (Sorken 2007: 32). På denne måten kan den fantastiske litteraturen nyttast til å uttrykkje nypaganistiske verdiar og formidle mytane som finst her.

I analysen min ser eg etter slike nyreligiøse trekk ved *Song for Eirabu*; her finst det klare linjer til både nyheidendommen og wicca-rørsla. I og med at dette er retningar som er prega av mystikk og okkultisme, vil mykje stå ope her. Det opne er nettopp noko tilsikta i det kunstnarlege prosjektet til forfattaren.

Den andre delen eg skal sjå nærare på er korleis naturen er framstilt. Tradisjonelt sett er det økologiske perspektivet viktig i mytisk-eventyrleg litteratur. Naturskildringane er ofte relativt omfattande og viktige i romanane, dei er nærast ein sjangerprega litterær teknikk. Ved sida av dei mimetiske og estetiske aspekta ved naturskildringane, kan vi også sjå dei som visualisering av det indre i personane, det Swinfen og andre kallar eit *mindscape*. I samband med den reisa hovudpersonane gjer kan ein ifølgje Jung sjå og tolke element i naturen som typiske arketypar, som på denne måten blir ei hjelp til å forstå personane.

I *Song for Eirabu* heng forholdet til naturen mykje saman med forholdet til det guddommelege. I nypaganistiske retningar er det gjerne eit fokus på at mennesket må søkje naturen i seg. Eit viktig element i Eirabu er mennesket sin posisjon i naturen.

Den tredje delen omhandlar samfunnet og korleis det er bygd opp. Hendingane i fantastisk litteratur utspelar seg ofte i eit middelaldersamfunn. Saman med landskapet kan ein òg sjå samfunnet som eit slags *mindscape*. Det middelaldersamfunnet me møter i fantasy er eit føydalsamfunn der ein har maktgrupperingar som kjempar mot kvarandre. Det er til dømes keisarar, kongar og høvdingar på den eine sida og kloster og liknande på den andre. I *Song for Eirabu* finn me særleg éi sentral motsetning når det gjeld synet på korleis verda bør styrast, me har kongedømet i Syrren på den eine sida og herduegane på den andre.

Den siste innfallsvinkelen blir å sjå reisa til Berghitte som ei mogningshistorie. Som sagt minner reisestrukturen (dvs. reisa dei unge legg ut på) i fantastisk litteratur om reisestrukturen i undereventyra. Og det finst fleire døme på forskarar og analytikarar som har sett slike reiser som bilete på ein veg til vaksenlivet. Det interessante her blir å sjå korleis reisene artar seg i forhold til dei elementa som er diskuterte ovanfor (det guddommelege, naturen og samfunnet).

Ofte har tradisjonelt maskuline verdiar som t.d. styrke og trongen etter å erobre vore framtrekande i fantastisk litteratur. Men det finst også tydelege alternative verdiar i fantasy, ikkje minst hos kvinnelege forfattarar som skriv det Esten Sorken kallar *feministisk fantasy*. Dette handlar om å søkje attende til førkristne tankeførestillingar og etablere eit perspektiv som er meir samansett og problematiserande enn dei tradisjonelle mannlege

helteforteljingane. Det er dette vi finn hos Marion Zimmer Bradley, som har skrivne ein av dei mest populære fantasyromanane nokosinne, nemleg *Mists of Avalon*. Sorken hevdar at Bradley utfordrar klisjeen i fantastisk litteratur med ein meir kompleks og problematiserande måte å fortelje på. Målet for reisa er ikkje her å forlate heimstaden for å ta over makta, men å endre samfunnet og utvikle seg sjølv (Sorken 2008).

I *Song for Eirabu* er kvinna og det kvinnelege i sentrum. Dette er noko eg kjem til å reflektere over i kvar av dei fire delane av oppgåva. Vektlegginga av det kvinnelege her er ikkje til å unngå. Dei tre hovudpersonane er jo jenter, og ved sida av hovudpersonane har me fleire kvinnelege identitetar som er sterkt til stades, t.d. prestinnene i klosteret (Vuori og Lintuin), læremeisteren til Ragna (Okar), minnemora (Sefia), tussemøyene (Var, Verande og Skal), gudinna Herjan (Jolnir i mannskikkelse), solgudinna Brighid og kjærleiksgudinna Freyja.

4 Analyse

4.1 Handling, komposisjon og forteljemåte

Song for Eirabu er ei forteljing om kongerike i krig, tre systre og ein spådom om verdas ende. Dei tre unge systrene Ragna, Berghitte og Runa er avla fram av den eldste volva og den eldste av gudane (Bor), for å oppfylle lagnaden om verda sin ende. Men dei er fødde av Kjellaug (dotter til volva Àma), og er oppvaksne på Saksetunet.

Førestillinga om verdas undergang, ragnarok, spela ei viktig rolle i norrøn mytologi. Etter verdas undergang skal ei ny verd stige opp frå havet, og ein ny generasjon gudar skal styre. Det overlever eit menneskepar, og dei skal fornye slektene. Denne tanken om skaping, undergang og nyskaping er til stades i Eirabu. Dei tre søstrene er avla fram slik at det skal gå som den gamle spådomen om verdas undergang seier. Men i forteljinga finst samtidig eit håp om ei ny verd, som kan vidareføre det som har vore på ein annan måte. Håpet om ei ny verd er representert ved ungdommens livskraft som styrer lagnaden inn i eit nytt spor. Håpet kjem fram gjennom ulike aktørar rundt jentene: «Ikkje enno, Saksedotter. Men du er esla til meir, og kva du skal bli, veit eg ikkje» (I, 44). «Du, Ragna, skal lære mykje, mykje meir. Du har gåver i deg sjølv som ventar på at du forstår dei» (I, 56).

Gjennom dei tre heilage skattar som herduegane, formidlarar mellom gudane og menneska, har laga, skal jentene endre verdsordninga. Dei er dei viktigaste brikkene i eit puslespel som skal leggjast. Men dei er ikkje utan vidare villige til å vere dei brikkene, og iallfall har dei egne meiningar om kor dei skal bli plasserte og kva for funksjon dei skal ha. Her blir lagnad sett opp mot fri vilje, og det er fleire krefter som verkar i spelet kring jentene. Både tussemøyer, minnemødre, vargar, gudar, herduegar, klosterkvinner og fyrstar prøvar på kvar sin måte å påverke jentene alt dei kan for at dei skal gå lagnaden i møte. Handlinga går mot ein krig mellom to kongedøme, eitt i nord og eitt i sør. Verda skal stå til den eine kongen drep den andre. Dette må vere av guden Llyr sine ætlingar. Dei to eldste systrene får ei viktig rolle i kvart sitt kongedøme. Berghitte som kona til keisar Tjølv og herskerinne i sør-riket Syrren, og Ragna som blotgydje og kjærasten til kongssonen Utyrme i Blåinn i nord.

Ragna og Berghitte er oppvaksne på Saksetunet saman med mor Kjellaug, far Sakse og minstebror og bytebarn Kjerald. Heile familien har heile tida visst om at Ragna og Berghitte ein dag vil bli henta. Det finst ei spesiell meining med deira eksistens. Dei har gåver som ingen andre har, og desse gåvene skal brukast for å redde verda frå å gå under. Dette tærer sjølvsgat veldig på Kjellaug og Sakse, og det går utover forholdet til døtrene deira. Ragna og Berghitte veit at noko anna ventar dei, men dei veit ikkje kva. Jentene kan nesten

ikkje vente med å kome seg frå Saksetunet. Frå dei var småe har dei leika at nokon kjem og tek dei med «til eit liv større og annleis og betre enn dette» (I, 24).

Ved sida av Ragna og Berghitte finst ei syster til, ho heiter Runa. Runa er oppvaksen hjå herduegane. Herduegane er eit slags berg-folk i Eirabu som tek inn byteborn frå menneske i berget og lærer dei opp i vitskap og innsikt. Dei har god kontakt med dei yngre gudane. Runa er eit byteborn, og skal vere bindeleddet mellom gudar og menneske. Til skilnad frå Ragna og Berghitte, anar Runa ingenting. Ho har aldri vorte fortalt at noko ventar på ho der ute, at ho ganske snart må forlate berget. Runa vart som spedbarn teken frå Kjellaug og Sakse av herduegane, i byte mot Kjerald. Kjerald er Kjellaug sin store trøyst på Saksetunet, fordi ho veit at ingen kjem til å kome og ta han frå ho: «Den minste er allereie tatt. Jentene har aldri vore mine, eg får knapt låne dei før dei er borte frå meg. Men guten er min. Han skal *ikkje* i skogen» (I, 203). Runa veit ikkje kor ho kjem frå, og anar ingenting om familien sin som held til på Saksetunet. Ho veit berre at ho ser annleis ut enn dei andre. Men dette vel ho å ikkje å tenke noko særleg på.

Det som driv forteljinga vidare, er jentene sitt forhold til dei spesielle evnene sine. Dei må finne ut kva rolle dei skjulte kreftene har i livet deira, og dei må lære seg sjølv å kjenne på nytt. Spørsmålet for jentene er kva slags krefter dette er, og om dei er påverkelege på nokon måte.

Ragna er sverdberaren, *sentis gobedi*. Ho får det heilage sverdet Rieban av far sin Sakse. Saman med Rieban skal ho vere ei viktig brikke i å berge verda frå å gå under. Forholdet mellom jentene og læremeistrane deira er eit viktig motiv i boka. Ragna går i lære hjå blotgydja Okar i Fagerheim. Her lærer Ragna å blote, altså ofre til gudane for å få noko attende. Ragna reiser også ut i krig og blotar dei ho drep til krigsgudinna Herjan. Her kallar ho på gudane for fyrste gong då ho krev livet til Utyrme attende. Men Ragna føler at Okar ikkje gjev ho tilstrekkeleg informasjon om oppgåva ho har føre seg, derfor legg ho ut på reise i nordre del av Eirabu for å finne svar.

Berghitte er kroneberaren, *nemeton gobedi*. Ho reiser over havet, til Syrren, og blir keisarinne og får med dette (Bors)krona som sagndronninga Eletiel ein gong hadde. Frå dagen ho tek på seg krona endrar ho seg. Ho blir no styrt av ein av dei eldste gudane, Bor. Berghitte går i lære i klosteret hjå ypparsteprestinne Lintuin og prestinne Vuori. Ein dag reiser ho frå Syrren. Målet er å finne Tjølv, som har reist ut i kamp, for å hjelpe han.

Runa er den heilage gáva, *noibo dano*. Ho blir bindeleddet mellom menneske og gudar ved at ho får smidd i seg solkraft og får hjartet til læremeistaren sin, herduegen Donno Roka. Runa har egentleg gått i lære heile livet, men har aldri visst at ho er meint for noko større.

Men etter å ha smidd i seg solkraft og fått hjartet til Donno Roka reiser ho til Durnakvild for å møte søstrene sine ved grava der Àma ligg.

Tofte har valt å fortelje i tredjeperson, og forteljinga vekslar mellom aural og personal framstilling. Me får innblikk i kva ulike personer tenkjer og føler. I store delar av romanverket vekslar kapitla mellom handlingstrådane som er knytte til Ragna, Berghitte og, etter kvart, Runa. Kvar syster har på eit vis ei rekke «eigne» kapittel, der ho har synsvinkelen, og desse kapitla vekslar stadig med dei andre systrene sine. På denne måten speglar komposisjonen at dei tre systrene er dei sentrale karakterane i forteljinga, og står i sentrum i handlingsutviklinga. Det er dei som skal tolke omgjevnadane og ta lærdom av det dei sansar, og gjennom innsynet i perspektiva deira, følgjer lesaren erkjenningutviklinga.

Interessant er det at så mange unge menneske spelar viktige roller i Eirabu-romanane. Ved sidan av dei tre unge systrene blir me kjende med fleire ungdommar. Me har Aun frå Mode, Aila og Tjølv i Syrren og Utyrme og Hjermund i Fagerheim. Fokuset på dei unge i boka gjer noko med heilskapsinntrykket av forteljinga. Det understrekar at det nye, det fruktbare og nysgjerrige er viktige menneskelege eigenskapar. Det unge og framveksande livet korresponderer godt med kosmologien her, der vi høyrer om at ei gammal verd skal døy og ei ny verd komme til.

Særleg viktige mønster i handlinga er Ragna, Berghitte og Runa sine reiser borte frå heimen. Desse reisene er lange og omfattande. Som eg har vore inne på fleire gonger (jf. kap. 2.1), er reiser og prøvingar på reiser eitt av dei typiske sjangertrekka innanfor fantasy. Systrene møter ulike folk og skapningar, går gjennom ulike landskap og støyter på ulike miljø. Reisene skjer parallelt i forteljinga, særleg reisene til Ragna og Berghitte, Ragna reiser i nord, Berghitte i sør. Parallelt med reisene deira skjer òg ting andre stadar i verda.

For å får eit inntrykk av dei sentrale mønstra i handlingsutviklinga set eg opp ein oversikt over sentrale fasar i historia som spenner over dei to binda i romanverket, med vekt på kva som skjer med systrene:

1. Prolog (førhistoria til forteljinga) →

- Eletiel og volva Àma (Prolog)

2. Fyrste utreise: Avskjed med barndomsheimen:

- Fyrst blir Ragna henta, til kongsgarden Fagerheim (Bok I, kap. 1). Idet ho skal reise får ho det magiske sverdet Rieban frå faren Sakse. Sverdet skal ho bruke i oppgåva si som blotgydje.

- Noko seinare kjem dei og hentar Berghitte (Bok I, kap. 44). Berghitte er lova bort til Kong Jorol i Syrren. Her skal ho vere keisarinne og herske over folket.

3. Møte med nye omgjevnader:

- Ragna i Fagerheim (Bok I, kap. 1, 4)
- Berghitte i Syrren (Bok I, kap. 63).

4. Innviing til oppgåvene:

- Ragna deltek i sitt fyrste blot ved vårjamndøgn (Bok I, kap. 14)
- Berghitte giftar seg med kong Tjølvi (Jorol vart myrda), blir krona til keisarinne av Syrren og tek på seg Borskrona (Bok I, kap. 76,78,82)

5. Andre utreise: Krig:

Frå fleire hald i boka reiser dei ut i krig:

- Tjølvi om bord på keisarskipet i Syrren (Bok I, kap. 93)
- Ragna og Utyrme om bord på skip frå Fagerheim (Bok I, kap. 99)

6. Jentene i sine nye roller:

Jentene byrjar å kjenne på evnene sine:

- Berghitte kjenner sterkt nærværet av Bor
- Ragna kjenner nærværet til gudane.

Jentene grip inn i politikk og krigshandlingar:

- Ragna reiser ut i krig og blotar til Herjan (Bok I, kap. 110). I slaget på Vigrid dør Utyrme, som ho har med seg, men Ragna kallar på Herjan og krevjar livet hans attende (Bok I, kap. 115). Det får ho.
- Berghitte tek oppgåva som keisarinne seriøst og kallar inn til rådsmøte i Syrren (Bok II, kap. 23).

7. Runa:

- Runa blir presentert. Ho får nå vite kven ho er og kvar ho kjem frå (Bok II, kap. 1 og 7).

8. Tredje utreise:

- Ragna reiser ut i verda for å finne lagnaden sin. Ho får følgje av Utyrme og Torgrim (Bok II, kap 15) .
- Berghitte reiser for å finne Tjølvi, ho vil ta styring over hirda hans (Bok II, kap. 38).

- Runa blir utvist frå berget og må prøve å klare seg sjølv (Bok II, kap.35).

9. Naturkreftar trugar jentene:

- Ragna blir mishandla av skogen (Bok II, kap. 64)
- Runa er brent og utturka av sola i vandringa si på fjellet (Bok II, kap. 45)
- Berghitte er også solbrent og utsulta under reisa si i Syrren (Bok II, kap. 55).

10. Jentene får hjelp:

- Runa blir funnen av Sakse, som tek ho med seg inn att i berget til herduegane (Bok II, kap. 66).
- Ragna får hjelp av vargane til å frakte ho til minnemora (Bok II, kap. 89).
- Berghitte får hjelp av folket i sør (Bok II, kap.55).

11. Nærvær av gudar:

- Runa i guderåd hjå herduegane (Bok II, kap 91)
- Berghitte og keisarskipet angrip herduegane, og gudane påverkar kampen (Bok II, kap. 95)
- Ragna finn svar hjå minnemora (Bok II, kap. 105)

12. Avslutning: Mot blotskjelda Durnakvild

- Alle tre systrene møtest ved blotskjelda, her skal det heile avgjerast (Bok II, kap. 128).

Forteljinga er delt inn i sju delar: *Gjøtid, Vindtid, Lystid, Hestetid, Krevetid, Dømmetid og vargtid, Songtid*. Me følgjer årstidene syklus, berre at dei er namngitt på andre måtar. Som Ann Swinfen seier (1984: 76), er slike samsvar med naturlovar og naturrytme eitt av dei gjennomgåande realistiske trekka som gjerne er til stades i fantasy, for å skape den indre konsistensen forteljinga treng for å vere truverdig.

Innimellom får me soger fortalt frå tidlegare tider. Sogene blir fortalde av personar som har høg status. Dei er med på å skape den språklege stilen i boka. Ofte er det eit visst preg av høgstil og poesi over replikkar og forteljestemme. Her er eit døme frå boka der Lodve fortel Berghitte om Kong Jorol:

«Den som skin lysast der», sa han og peikte mest rett opp, «er Eletiel. Når mørket fell på, vil du sjå ho der. Stjerna som skin klarast, er steinen i keisarinnekrona ho bar [...] «Korleis er han, kongen av Syrren?» [...] Kveldshimmelen over dei var no mørkare, og stjerna opna auga overalt (I, 319-320).

Dette dømet viser kva Svensen meiner når ho poengterer det kunstnariske formatet i fantastisk litteratur, og kva funksjon det har: at språket er karakterisert av ei sterk emosjonell utstråling (2003: 39). Det er ikkje vanskeleg, å sjå for seg dei to som står i baugen på båten under klår stjernehimel. Den gamle mimrar og den unge er lydhør overfor det livet som ventar. Blikket løftar seg mot stjernehimelen og det «evige». Svensen seier òg at fantastikken kan gjere tydeleg og tilsløre på ei og same tid (2003: 39). I sitatet ovanfor ser ein korleis naturskildringa forsterkar det som blir sagt, samstundes som stjernehimelen er noko eksotisk, noko langt borte. Totalt sett gjer denne stilen at me får inntrykk av noko opphøgd og eksistensielt, og stemninga og det visuelle har mykje å seie for opplevinga av romanen.

Sogene har også ei informerande oppgåve. Gjennom sogene blir lesaren kjend med historia til Eirabu. Sjølv om sogene er forskjellige frå plass til plass og frå person til person, er dei med på å skape eit fullstendig bilde litt etter litt. Dei har også ein viktig funksjon for jentene, t.d. i bok I, 137: «Forteljninga om Hjalte og Sigurd», der Ragna og mennene i Fagerheim tek imot råd gjennom tolking av ei soge fortalt av Okar.

Språket, forteljestemma og sogene er med og skaper stilen i forteljninga. I forhold til realistisk litteratur, er forteljestemma særleg viktig i fantasylitteratur, fordi her ikkje finst noka røyndomsreferanse å knyte fantasien til. Forteljestemma og perspektivet til forteljaren blir slik vår trygge grunn i ei framand verd. For Le Guin er den stilen forteljestemma fører oss inn i dermed noko altomfattande: «Style is how you as a writer see and speak. It is how you see: your vision, your understanding of the world, your voice» (1989: 81). Ho seier også at stilen er sjølve boka (1989: 80). Lesarane har berre forfattarane sine visjonar av verda, ein blir som lesar teke med i ei verd som ingen har prata i før: «every word counts» (1989: 81). Dette er spegla i Eirabu-verket ved at dei vaksne heller seier for lite enn for mykje: «Ho venta på at Okar skulle fortelje meir, seie kva som var venta av henne no. Men den gamle la berre nye pinnar på bålet og nynna lågt» (I, 53). Det er respekt for ordet og det som blir sagt her, og gamle Okar svarar gjerne i kodar eller med nye spørsmål: «Sjølv om Okar svarte på alt ho spurte om, syntest Ragna ho forsto like lite» (II, 56).

4.2 Eirabu-verda som samfunn, landskap og *mindscape*

I *Here Be Dragons. Exploring Fantasy Maps and Settings* har Stefan Ekman studert engelsk fantastisk litteratur frå 1970 til 2000, med natur og miljø som innfallsvinkel i analysen. Ekman peikar på at omgivingane har fått lite fokus i fantastisk litteratur, og hevdar at «[S]etting is as important as character and plot» (2013: 2). Dette grunnir han med at forfattaren i fantastisk litteratur står friare enn i realistisk litteratur i forhold til korleis omgivingane skal formast: «Fantasy uniters are free to make up» (2013: 5). Dette gjeld både i korleis samfunnet er bygd opp, korleis naturen ser ut og korleis verda i det heile fungerer (2013: 2-5). Ei viktig side ved dette er at settingen på ein særleg måte får tematisk relevans i fantastisk litteratur. Settingen er ofte gjennomtrengd av kraft eller liv, og samspelet mellom den og personane er sentralt for å forstå aktørane i forteljinga. Her er ikkje noka moderne oppsplitting i forholdet mellom individ og miljø: «The division between people and their environment can be bridged» (2013: 3).

Maria Nikolajeva ser også dette sambandet mellom samfunn og miljø og menneska, som Ekman peikar på. Ho brukar omgrepet *mindscape* for å uttrykke dette (sjå kap. 3.1). Det handlar altså om at ein kan sjå det ytre som uttrykk for det indre. Dette gjer seg gjeldande i både korleis naturen ser ut og korleis samfunnet er bygd opp.

På denne bakgrunnen kan det vere eit poeng å sjå nærmare på settingen i Eirabu. Kvifor har forfattaren valt dette samfunnet, landskapet og miljøet?

Ifølgje forfattaren sjølv er Eirabu ei verd prega av jernalderen, som i Norden omfattar perioden frå om lag 500 f. Kr. til om lag 1000 e.Kr. Det vil seie norrøn tid, før innføringa av kristendommen. Her er altså ein annan tankegang og ein annan religion enn den vi er fortrulege med i dag, og dermed eit slikt arkaisk og eksotisk univers som er så typisk for fantasy litteraturen. Som nemnt i kapittel 3.1, peikar Haugen (1998: 44) på at slike tilbakevendingar til mellomalder eller førhistorisk tid i fantasy har å gjere med eit ønske om å skape ei verd der meininga eksisterte uavhengig av det enkelte individ. Ein sentral dimensjon i forteljinga er nettopp lagnad kontra fri vilje. Spørsmålet er om ein skal gjere som lagnaden seier, eller om ein kan gå andre vegar. Åsfrid Svensen nemner ein annan grunn til at ein legg handlinga så langt attende i tid. Mellomalderen og førhistorisk tid tilbyr eit «enklare» og meir stilisert samfunn. Dei store livspørsmåla blir tydelegare her. Dette gjer at det er lettare å fokusere på meir primære faktorar i livet. Gjennom kontrastane til vår verd kan ein også setje eit nytt ljøs på vårt moderne samfunn (1991: 417).

Kim Selling skriv i *Fantastic Neomedievalism «The Image of the Middle Ages in popular Fantasy»* (2004) om bruken av middelalder-setting i fantasylitteratur. For det første peikar ho på at dette attendehoppet i tid er eit typisk litterært trekk i fantasy i både England og USA i dag, og at det ligg ein slags anti-moderne fascinasjon for det arkaiske i det: «The antimodern impetus behind this image of the Middle Age as a Golden Age is exploited vigorously in the rhetoric of modern fantasy» (214). Denne gjenskapinga av eldre tid representerer blant anna eit kall til å vende attende til naturen. Dette kallet kjenner me att frå tidlegare epokar som romantikken og gotikken, der dei protesterte mot opplysningstida sin kjærleik til vitenskap og rasjonalisme. Verdiane som enkeltheit, ånd og kjensler vart populære i denne protesten. Ein ser altså eit ynskje om å søkje attende til ein enklare og meir opphavleg livstilstand, enn den kulturen som moderniteten har ført med seg. I dag ser ein att desse verdiane i blant anna New Age-rørsla. Eit fellestrekk blant retningane innanfor samlenemninga New Age, er at dei dyrkar naturen, og at ein framhevar eit forvaltaransvar overfor den (Uldal og Winje 2007: 203). Ein god del fantasylitteratur er altså influert av denne religiøse tendensen, og Selling er ein av dei som peikar på denne samanhengen (2008: 638). Dette kjem eg attende til i kapitla om mytologi og natur.

Opplysningstida såg på middelalderen som eit kaotisk og barbarisk samfunn, med krigar, maktkampar og drap. Men fantasylitteraturen er meir prega av den fascinasjonen for middelalderen som kom med romantikken. Som dei klassiske romantiske forfattarane vender fantasyforfattarar seg i dag til middelaldermotiv for å gi form til problemstillingar som har med vår eiga tid å gjere. Selling meiner til dømes at spenninga mellom dei motstridande samfunnslaga i middelalderen, kan sjåast som uttrykk for spenninga i den kontinuerlege diskusjonen mellom fornuft og irrasjonalitet i dagens samfunn. Fantasylitteratur utforskar moglegheitene i middelaldermotiva og fyller eit behov for irrasjonelle og intuitive former for kunnskap (214).

I *Song for Eirabu* finst eit føydalsamfunn. Her er to regiment, slik som i middelalderen. Det er kongemakta på den eine sida og den religiøse makta på den andre. Men dei står fram som dei er gjensidig avhengig av kvarandre. Kongemakta er representert ved mannlege skikkelsar (Kong Jorol og keisar Tjølvi i Syrren, Kong Brage av Blåinn, Kong Kvitvarg, Høvding Lodve, Høvding Tormod, Høvding Leiv), medan dei høgste skikkelsane innan den religiøse makta er representert ved kvinner (Blotgydja Okar i Fagerheim, minnemora Sefia, klosterkvinnene, ypparsteprestinne Lintuin, prestinne Vuori i Syrren, tussemøyene Var, Verande og Skal). Dei religiøse representantane fungerer som rådgjevarar for dei kongelege: «Okar såg fast på Brage. `Det finst anna råd enn kamp`» (I, 251). I

situasjonen der denne replikken fell, er høvdingane i Blåinn samla for å diskutere kva dei skal gjere med kongemakta i Syrren. Skal dei leggje seg under den eller skal dei kjempe?

Høvdingane og kongen av Blåinn støttar seg på Okar i åtgjeringa. Dei sett sin lit til ho. Okar har ikkje trua på krig og drap, og tyr heller til ei fredshandling: «`Me kan sende Jorol ei brud`, sa ho» (I, 251). Og med dette blir Berghitte sendt til Syrren i håp om å skape fred med kong Jorol.

Okar veit at Berghitte blir vel motteken i Syrren, fordi prestinnene vil godta Berghitte si slektsknytning til gudeverda. Ved at Jorol giftar seg med Berghitte blir han den første keisaren i Syrren på tusen år: «`Prestinnene i klosteret ved Eldberget vil vere klar over dette`, sa Okar» (I, 261). Det er prestinnene som må godta Berghitte, og såleis er det dei som gjev kongen makt. Viss Berghitte blir dronning, blir ho dronning over både det kvite palasset og klosteret. Berghitte blir altså brukt for å skape fred og utnytta for å gje kong Jorol enda meir makt.

Men i Syrren er det ikkje berre kongen som er interessert i meir makt, det går også føre seg ein maktkamp inne i klosteret, mellom Vuori og Lintuin: «Vuori var ypparsteprestinne, eldstemor av Keisarhuset, klosterets andre hus. Ho skulle ha vore mor av Orakelhuset no, klosterets første hus» (I, 302). Det har vorte kluss i rekkene her. Da Jorol var konge, sende han Vuori bort. Han ville berre få råd av Lintuin. Vuori har budd i klosteret i fleire titals år, og har etter kvart fått ei nedlatande holdning til dei vanlege menneska i gata: «Menneska der nede i byen, ute i gatene, brukte for mykje tid og krefter på å komme seg gjennom byen og livet og sine eigne dagar. Dei ville aldri kunne løfte seg» (I, 304-305). Inne i klosteret lever dei nettopp for å få ei betre kontakt med det åndelege. Klosteret gjev dermed Syrren ein åndeleg dimensjon, her har kvinnene via livet sitt til det religiøse. Men forskjellen frå resten av Eirabu er at her er dei religiøse samla i eit hus, isolert frå omverda. Er det ikkje plass til dei i nede i byen saman med dei andre? Er det ikkje miljø her for religiøs aktivitet?

Øvste prestinna i orakelhuset, Lintuin har eit tett samarbeid med guden Bor, og dette har fått negative følger for forholda i klosteret. Bor misbrukar makta og påverkinga Lintuin har på kongen og folket: «Eg treng deg i mødrerådet. Du må gjere deg klar til å tene meg blant menneska som fryktar meg mest [...] du må opne klosteret for henne (Berghitte), for bruda. Mitt eige blod. Ho nærmar seg» (I, 332). Lintuin lyttar berre til Bor, som igjen påverkar kongen: «Lintuin var vona hans. Ei von om makt som var til å ta og kjenne på» (I, 419)

Samarbeidet mellom regimenta går betre i Blåinn enn det gjer i Syrren. Okar og høvdingane har større grad respekt for kvarandre, og dei spelar på lag for å oppnå fred.

Forholdet mellom klosteret og palasset i Syrren har ikkje denne balansen, og sambandet løyser seg meir og meir opp utover i forteljinga.

Men det finst motsetningar ute blant folk i Syrren når det gjeld synet på korleis samfunnet bør styrast. Ein kveld Berghitte er ute og går seg ein tur utanfor palasset, finn ho ambivalente holdningar til styresettet. Ho snik seg inn på ein bar nede ved hamna, og ettersom ho kjem i snakk med folket utover kvelden, skjønar ho at folk er ikkje nøgde med korleis Syrren blir styrt «Ja, der oppe i det kvite palasset sitt vel idiotane og er stolte av nidingsverket sitt» (II, 106). Berghitte høyrer om eit anna Syrren her enn det ho har høyrte tidlegare frå andre. Etter at kong Jorol kom til makta, vart lange tradisjonar brotne, og det finst ikkje noko byråd lenger. Det vil seie at det er kongen eine og åleine som tek alle avgjerder, utan innflytelse frå folket. Kongen tok land frå landeigarane og truga med hirda om dei ikkje samarbeidde. Dette har ført til motløyse og likesæle: «Det stolte syrrenske riket går i oppløysing frå botnen av, i mjød og brennevin, i strupt handel og fortvila menn utan framtid» (II, 111).

Landskapet i Eirabu viser fram store variasjonar og kontrastar mellom «verdsdelane». Korleis kartet og landskapet ser ut er eit viktig virkemiddel i fantastisk litteratur, i og med at ein kan lese det som eit «kart over psykiske og moralske landskap som ligg latent i vår menneskelege natur» (Svensen 2003: 44). Tofte legg mykje vekt på å beskrive dei fysiske omgivnadane: «Bak trehusa på brygga reiste byen seg, høg og kvit. Først såg det ut som fjellet bak brygga var glatt og kantete. Så skjønna ho at det var hus» (I, 364). Sitatet beskriv korleis Berghitte ser Mekarra og Syrren for første gong. Gjennom Berghitte ser me at denne plassen er noko annleis enn der ho kjem frå, fjella er erstatta med store hus, og vegane her er ikkje stig eller grusvei, men brustein. Naturen er ikkje så sterkt til stades her som i heimtraktene. Det er noko ved denne plassen som gjer at den skil seg frå resten av Eirabu. Her er ikkje vakre naturskildringar, men heller eit yrande byliv. Av desse kontrastane kan lesaren få ein peikepinn på kva verdisyn som finst her, i alle fall at det skil seg frå heimstaden til Berghitte. Men kanskje den klaraste peikepinnen her på at me møter eit annleis verdisett, er at Syrren ligg i sør. Skiljet mellom nord og sør er ikkje uvanleg i fantastisk litteratur, t.d. ligg Mordor i *Ringenes Herre* i sør. Sør og aust blir slik assosiert med vondskap og kaos. Medan nord og vest i større grad blir assosiert med orden og det gode.



Kart henta frå innsidepermane i Song for Eirabu

Person- og stadsgalleri

Undrelandet

Volva Àma- Mor til Kjellaug, som blei sett inn i henne i klosteret i Syrren – og slik hadde Bor som far.

Minnemora (død)

Barneborn til minnemora-

Sakse- bytebarn hos herduegane, smed og sverdmeister, seinare til Saksetunet.

Sefia- ny minnemora. Kan forvandle seg til gås.

Lintuin- prestinne i eldberget.

Okar- blotgydje i Fagerheim, kan også skape seg om til fugl.

Blåinn

Øya Durnakvild

Der romanen byrjar og sluttar

Myra, blotkjelda

Der volva Àma kviler. Her blir romanverket avslutta.

Saksetunet

Sakse og kona Kjellaug

Borna: Ragna, Berghitte, Runa

Bytebarn (levert av ulvane) : Kjerald

Fagerheim

Kong Brage og kona Rønnaug

Borna: Hjermund og Utyrme

Okar: blotgydje på Fagerheim, syster til Sakse

Klokkevåg

Høvding Tormod og kona Gerd (syster til Brage)

Kuven

Høvding Leiv

Reppen

Høvding Lodve

***Austbotn (Ligg Mellom Nord-Eirula
og Bláinn)***

Gullborga Gimle

Tussemøyane Var, Verande og Skal. Dei er «eldre enn gudane». Ein slags lagnadsgudinner. Vever «lagnadsveven» og verkar inn på kva som skjer i verda. overvaker verdsutviklinga, slik som også herduegane gjer det. Dei vernar om lagnaden og vil hindre dei som sett seg opp mot den.

Mode

Syrrenarane drep alle mannfolka på Mode. Dei sparar ein, Aun, som seinare drep Kong Jorol.

Durinn

Her bur herduegane. Dei er ei slags mellomstilling mellom menneske og gudar. Dei lever i berget kring Eirabu, men hovudsetet ligg i berget ved Kapp Von, Durinn. Herduegane er dei lærde i Eirabu. Dei tek inn byteborn frå menneska, og lærer dei opp i vitskap og innsikt. Dei er også stadig i kontakt med dei yngre gudane, og diverse verjer og formidlarar mellom herduegar og gudar. Herduegerådet følgjer verdsutviklinga og legg planar om moglege tiltak. Lagar dei tre heilage skattane: krona, sverdet og gåva.

Fyrst Donno Roka- leiar i eldsterådet. Styrer fram til herduegesamfunnet går under.

Byteborn- sendt ut i verda av Runa da herduegesamfunnet går under.

Klosteret i Ere

Klosterkvinner som tilber kvinnelege gudeskikkelsar frå fjern fortid.

Brighid- søster til Horndraken, blir solgud.
Breo Saighit- dotter av Jolnir/Herjan og Ea (herduegfyrstinne).
Gjenskapt i Berghitte.

Yllarheim

Grava til ulvemora (mor til kvitvargane). Vargane samlast her av og til. Elles er det ingen som har våga seg inn hit på fleire hundre år.

Syrren

Det kvite palasset,

Mekarra

Kong Jorol- skulle gifte seg med Berghitte, men blir drepen av Aun frå Mode.

Tjølv- sonen til Jorol. Blir ny konge etter Jorol og giftar seg med Berghitte. Saman blir dei keisar og keisarinne.

Aila- dotter til Jorol. Avstengd i eit rom i palasset.

Eimunn- tenar (lærer opp Berghitte).

Klosteret ved

Eldberget

Lintuin- eldstemor og ypparsteprestinne, den fremste i berget.

Bur i Orakelhuset

Vuori- prestinne.

Gudeverda

Dei eldre gudane:

Horndraken- den første guddomsmakta

Brighid- Horndrakens søster. Blir solguden.

Barna til Horndraken:

Bor- i berget.

Tyr- i himmelen.

Llyr- i havet.

Desse tre vart bundne av dei yngre gudane, med hjelp av herduegane.

Dei yngre gudane:

Jolnir (Herjan i kvinneskapnad)- fekk i si tid kunnskap, av volva

Àma, om verdas framtid og undergang.

Herjan- krigsgudinna.

Freyja- kjærleiksgudinna.

Einride- styrer over vêr og vind.

Brigantia- krigsgudinne i Syrren.

Freyjr- fruktbarheitsgud.

Ull- den som lækjer.

På det gjengitte kartet (jf. s. 47), som finst på innsidepermane i begge Eirabu-bøkene, ser me at Syrren ligg heilt nedst i sør og Yllarheim, den forbodne skogen i aust. Yllarheim er plassen ingen krigar tør å ri gjennom. Her er leiet til mor til kvitvargane, dotter av Llyr, og plassen der kvitvargane samlast av og til. I nord og nordvest ligg Blåinn, Durnakvild, Undrelandet, Durinn. Sjølv om det er motsette kreftar i sving også her, kviler noko meir fredfullt over desse plassane.

Me har altså eit skilje mellom nord og sør, aust og vest i Eirabu, men skiljet er likevel ikkje så tydeleg som t.d. i *Ringenes herre*. Det finst både fiendar og vennlege folk og skapningar over det heile. Alle i Syrren er t.d. ikkje vonde. På same tid finst det også dunkle plassar i nord, t.d. Durnakvild, der Àma kviler, og Gullborga, der tussemøyene held til. I kapittel 3.2, var eg inne på at Tofte skildrar eit mindre dualistisk verdsbilete enn t.d. Tolkien og Lewis. Det vil seie at det er færre klare skiljelinjer her, og dette ser ein også på kartet. Tofte viser altså med geografien at ho kompliserer forholda. Denne kompleksiteten er ein raud tråd i heile forteljinga, og eg vil kome attende til det fleire gongar i analysen.

Men attende til dei ulike stadane i Eirabu. Interessant er det å sjå korleis landskapet opnar eller lukkar for menneskeleg utvikling. Til Syrren må ein bruke båt for å kome til og frå. Det vil seie at det er litt vanskeleg å kome seg hit, og det krev ein innsats. For hovudpersonane ligg det langt unna, og ser ein på kartet, er det store blanke/tome område her. Her er ikkje tett skog og vegetasjon som i nordlege Eirabu, men fleire område med slettelandskap. Jung såg på det opne havet som det umedvitne, det same kan ein gjere med andre store opne område. Berghitte er altså på veg inn i noko som er ukjent, men som ligg latent i sinnet, klart til å utforskast.

I det føydalsamfunnet som me møter i Syrren, ser me at bønder og tenestefolk held til kring Nehamn. Nehamn ligg heilt nedst ved hamna, medan slottet ligg høgare oppe. Nærast palasset bur dei rikaste slektene, lenger nede bur kjøpmenn. Så har me Eldberget der klosterkvinnene held til nedst i klosteret og eldstemor i orakelhuset øvst. Klassesamfunnet og skiljet mellom høgt og lågt er fysisk til stades i plasseringa av menneska. Det er trappetrinn på trappetrinn som ein må gå oppover for å kome til Orakelhuset, der ypparsteprestinne Lintuin held til: «Dei hadde traska og gått i ei æve [...] smale gater mellom murhus [...] Vidare, mot foten av eit mørkt fjell, og så oppover [...] Stjernehimmlen over dei verka nær [...] steintrapper som snirkla seg oppover og oppover» (I, 374-375). Berghitte er på veg opp mot læremeisteren sin, himmlen er nær, og ein får mest inntrykk av at det er ein heilag plass; ein plass mellom jorda og himmlen, eit bindeledd mellom menneske og gudar.

Dit Ragna kjem er det noko annleis. Ragna er kjent på Fagerheim og områda omkring. Ho er kjent i skogane, og kan mest alle skogsstiane i blinde. Det ligg nær å tenkje her at skogen heime blir eit bilete på det klare medvitet hennar, medan det opne og ukjende landskapet representerer den delen i psyken som ikkje er utforska enda. Det er nok også grunnen til at Ragna ikkje finn svara ho leitar etter her, men må ut i verda. Etter slaget på Vigrid reiser Ragna ut i verda for å finne ut kva som er lagnaden hennar.

Etter slaget til sjøs søker dei skadde og overlevande i land på Vigrid. Ragna er framleis usikker på lagnaden sin, slaget ga ho ingen svar. Det einaste ho gjorde var å få liv att i ein som eigentleg ikkje skulle vere der i det heile. No er det opne slettelandskapet som ventar: «Framfor dei låg Vigrid, valsletta dei aldri rakk inn til før slaget kom over dei til sjøs. Ragna løfta blikket og forsto at ho aldri hadde sett opnare land før, det var som havet sjølv, og sletta strekte seg mot himmel der framme» (II, 40). Den opne store sletta blir her eit symbol på noko fruktbart. Moglegheitene som ligg framfor ho er mange og store. Me skjønar at det er noko meir som ventar ho, nærast ei heil verd. Sletta blir stilt i kontrast til den tette skogen Ragna har vokse opp i. Samstundes som Ragna kjende seg trygg i skogen, kan dei tette trea der oppfattast som eit bilete på eit avgrensa innestengt tilvære.

Runa sin busituasjon kan ein nærmast sjå som eit uttrykk for isolasjon frå samfunnet. Ho er som nemnt eit bytebarn, og frakta inn i herduegberget i Durinn. Her er fullt av gangar, nærmast ein labyrint: «ho sprang forbi rislande vatn og opningar mot nye gangar, nye salar, nye holer og avlukke, sprang gjennom opne, lyse hallar med veldige faklar og mørke passasjar med få kjerter» (II, 68). Dette hender rett etter at Runa får vite kven ho eigentleg er. Labyrinten speglar forvirringa og panikken hennar. Den er kjent som eit forvirrande nettverk som det er lett å gå seg bort i. Alt er på ein måte flytande og her finst ingen faste punkt. Dette stemmer samstundes godt med herduegane sin måte å forholde seg til røyndommen på, og Donno Roka sin måte å forholde seg til Runa på. Det finst ingen sikre svar eller trygge vegar å gå, men det åndelege er viktig her. Det viktigaste for herduegane er kunnskap og respekt for alt liv. Dette er verdiar ein treng å ta vare på. Til skilnad frå dei to andre systrene er Runa inne i berget og under jorda, og det kan tolkast som at me gjennom henne kjem nær det indre, kanskje ei indre beskyttande kjerne i tilværet.

4.3 Eirabu-mytologien

I Eirabu-bøkene har Kristine Tofte bygt opp sitt eige originale mytiske univers. Det er eit mangfaldig system som består av gudeskapningar, forskjellige formidlarfigurar mellom gudar og menneske, og ei stor mytisk forteljing; ein kosmologi, som representerer ei førestilling om mektige livs- og dødskrefter som verkar i naturen og i alt liv.

Mytisk litteratur tek som dei opphavlege mytane opp grunnleggjande, eksistensielle tema og søkjer å gje form til eit meiningsfult univers (Haugen 1998: 45). Som Marit Jerstad peikar på, er det i mytisk litteratur snakk om ei utforsking av overmenneskelege krefter i verda, og dette utfordrar lesaren til å lytte med noko anna enn berre fornufta (2002: 58). Denne andre delen av seg, som Jerstad skriv om her (sjå sitat kap.3.3) og nødvendigheita av å leggje frå seg den delen av hjernen som krevjar ein kronologisk orden, kan ein kople til det Le Guin kallar grunnleggjande menneskelege modus (1989: 61-62): «Myte er ein modus der ein brukar estetiske, kjenslemessige og intuitive sansar for å forstå og tolke omverda». Mytemodusen eller myteuttrykket står særleg i kontrast til vitskap, og korleis ein der tolkar verda gjennom rasjonalitet. I litteraturen kallar Haugen denne mytemodusen, for eit *kunstnarisk uttrykk, ein poetisk bestrebelse* (1998: 44). I det følgjande skal eg sjå på korleis dette kunstnariske uttrykket kjem fram i *Song for Eirabu*.

Mykje av Toftes mytestoff byggjer på norrøn mytologi, og fleire namn er henta herifrå. Dette skal eg ikkje gå så detaljert inn på, men iallfall er det klart at Voluspå er ein viktig bakgrunn for den mytiske forteljinga. Forfattaren skriv i bloggen sin, *Haustljós*: «Soga om Eirabu er tufta på Voluspå, og det sykliske, norrøne verdsbiletet» (Tofte 2009). Eit syklisk verdsbilete vil seie at verda ein gong vil gå under og deretter bli skapa på nytt. Det inneber også ofte at det ein gjer i dette livet vil påverke det neste. Som Uldal og Winje (2007: 201) poengterer, tolka folk i norrøn tid livet sitt i forhold til gudane og deira vilje. Ein var av den oppfatning at det var dei som rådde over vêr og vind, krig og kjærleik, og ikkje minst lagnaden. Det gjaldt å ha eit godt samarbeid med gudane for å lukkast i livet. Lagnad mot fri vilje er eit sentralt tema i *Song for Eirabu*. Lagnaden blir her eit uttrykk for den eksisterande meininga som finst i universet Eirabu. Det er spelereglane som menneska skal føye seg etter, her er det ikkje meininga at ein skal gå eigne vegar.

Voluspå finn vi i *Den Eldre Edda*, og diktet er som sagt viktig for handlinga i Eirabu. Det er det kvadet som Odin fekk servert av ei volve. Volve er eit norrønt ord for spåkvinne. Ordet kjem av *volr* som tyder stav. Med denne staven dreiv spåkvinna med magi. Volva hadde kunnskapar som ikkje eingong gudane satt inne med. På norrønt kalla ein den magiske

krafta for *seid*. Seid vart gjort på den måten at volva gjekk inn i ein transe tilstand ved hjelp av ein bestemt song. Denne songen vart sunge av hjelparar. I transeekstasen reiv volva seg laus frå sjela, og med dette kunne ho gjere skade på andre, men også få evne til å sjå inn i framtida (Steinsland 1999: 31-33).

I prologen til den første Eirabu-boka, *Slaget på Vigrid*, blir me presenterte for det me skjønner er ei volve: «Djupt nede i mørk mold som ein gong var ei myr, låg ei kvinne, svart av elde. Ho var kledd i ullkjole og kappe med bronsenål, og på føtene var leivningane av mjuke kalveskinnsko. Dei nakne armene låg falda kring ein seidstav av ask» (I, 9). Me får vite at ho ligg i Gamlemyra på øya Durnakvild i Blåinn, og der har ho kvilt i 950 år. Det siste som skjedde før ho la seg ned, var det store skjelvet som menneska rekna tida si etter. Volva Ama ber i seg spådommen om verdas ende, dette har ho gjort i verda før, og dette kjem ho til å gjere i verda etter. Denne spådommen, om det som ein i norrøn mytologi kallar Ragnarok, gjev ho frå seg når ho kjenner at tida er omme. Spådommen, som har ei lyrisk form, finn ein att i tittelen *Song for Eirabu*. Denne songen, eller lyriske spådommen, svarer eit godt stykke på veg til innhaldet i *Voluspå*.

For 950 år sidan var volva Àma blitt vekt av Guden Jolnir. Jolnir hadde med seg den eldste seidstaven som han ville bytte mot spådommen. Spådommen var at når denne verdas tid er forbi skal katastrofekreftene i dei gamle gudane Bor, Tyr og Lyr sleppast laus. Kaoskreftene representerer her krefter frå naturen. Bor representerer kreftene i berget, Lyr kreftene i havet og Tyr kreftene i himmelen. Jolnir var nysgjerrig på framtida, men han likte ikkje det han hørte. Han valte derfor å ikkje seie noko om dei orda han hadde fått servert.

950 år etter møtet med Guden Jolnir vaknar volva Àma. Og det er denne oppstoda som sett handlinga i Eirabu-verket i gang. Ho er ikkje nøgd når ho kjem opp av myra: «Ho hørte ikkje orda sine hos folket til minnemødrene. Kvifor visste dei ikkje? Gudekvalpen måtte ha tagd» (I, 13). Dette må ho gjere noko med: «Ho kunne ikkje la seg søkke i myra igjen og la desse unge gudane tru dei kunne rå med sin eigen lagnad» (I, 14). No vil volva sjølv gjere sitt til å få ende på verda, slik at det kan gå som songen sa:

Ny verd
Ser ho atter
Volva Àma,
Jord or havet
Atter grønkledd
Fossar fell, flyg ørn over

Som på fjellfisken veider

Tuntre Svanatrygg kan velje

Brorsøner, søsterdøtrer

Saman bygge ny verd

Der gudar inkje over rår (II, 598)

Med prologen blir lesarane tekne med langt attende i tid. Forfattaren tek oss med så langt attende at skiljet mellom tru og vitskap ikkje er etablert enda. Det vil seie at mytologien kjem til å spele ei viktig rolle for handlinga. Denne attendegangen i tid er éin av måtane forfattaren vel å skape ei truverdig sekundærverd på. Ann Swinfen (1984: 75-100) peikar som eg før har nemnt nettopp på; at sekundærverda må ha ein fast basis i primærverda for at lesarane skal kunne kjenne sympati med personane. Ved at Tofte tek utgangspunkt i noko som minner om norrøn tid, er denne føresetnaden lagd for lesaren. Dei fleste har ei eller anna oppfatning av korleis samfunnet, miljøet, religionen m.m. var på den tida. Slik blir det enklare å setje lesaren inn i handlinga og førebu han på eit livsmiljø der gudane har ei viktig rolle.

I Eirabu finst altså ei større transcendent ordning. Og dette bind forteljinga opp til det mytiske. Her eksisterer både ei materiell verd og ei åndeleg metafysisk verd side om side. Men krefter frå den metafysiske verda er støtt og stadig i verksemd i den materielle verda. Menneska kommuniserer ikkje berre *om* gudane, men *med* dei. Det guddommelege er ein del av kvardagen. Vanlege menneske i Eirabu lever i ei religiøst gjennomsyra verd, har religiøse høgtider, fortel myter og tilber gudestøtter. Lesaren blir altså her med inn i ein førkristen mentalitet, der menneska har eit tett samband med fleire gudar.

Ved sida av dei tre gamle gudane Bor, Tyr og Llyr, har me i Eirabu-universet yngre gudar som Freyja, Jolnir (Herjan i kvinneskapnad), Ull, Einride, Brigantia. Gudane representerer det heilage og evige, samtidig som nokre av dei står fram som individuelle figurar. Freyja og Herjan er krefter som Ragna kan sjå og prate med, men likevel er det noko magisk ved dei: «Eit gylle lys i den nattsvarte skogen frå ei grønkledd kvinne [...] Kvinna løfta hovudet. Såg på henne. Glatt hud over kinnbeina, honning i blikket» (II, 333). Dette er frå ein episode i boka der Ragna ser seg nøydd til å kalle på kjærleiksgudinna Freyja for å redde kjærasten sin, Utyrme. I slaget på Vigrid viser Herjan seg for ho. Men ingen andre kan sjå ho, berre Ragna: «Kvinna var naken, høgare enn Ragna, høg som ein mann, og på same tid smalbygd og sterk [...] huda flaut gyllen over musklar og bein [...] det lukta friskt blod av henne» (I, 533-534). Andre gudar smeltar i større grad saman med naturen og representerer ei

kosmisk kraft; Bor i berget, Llyr i havet, Tyr i himmelen og Brigid som er sola.

Eirabu-mytologien opererer altså med eit guddommeleg plan som er polyteistisk. Tofte tek med dette lesarane attende til førestillingar frå ein førkristen tidsalder, der gudane er symbol for meir allmenne ting som fruktbarheit, kjærleik, krig, ver og vind. Dei står altså for primære faktorar i naturen. Det vil seie at det er desse faktorane som er viktige for å kunne finne seg sjølv, det er om å gjere å vere i balanse med desse.

I Eirabu er det ikkje berre volva Áma og gudane som veit om planen som er nedfelt i verdsordninga. Den er kjend av fleire skapningar med særleg innsikt. Det er skapningar som vargar, herduegar, minnemødre, tussemøyer og prestinner. Dette okkulte som dei representerer blir mindre og mindre mystisk etter kvart som jentene blir kjende med dei utover i romanen. Det skjulte kjem meir og meir fram i ljuset, og fungerer som ei drivkraft gjennom heile forteljinga. Det interessante her er å sjå korleis heile universet heng saman, og korleis dei alle inngår i ein større orden.

Me ser frå alle hald at figurane i Eirabu har eit forhold til ein større guddommeleg vilje. Tussemøyene er dei som spinn lagnaden. Dei bur i gullborga. Borga og eignedomen er heilag, sjølv ikkje hesten kan ete gras her (II, 276). Men hjå tussemøyene får ein òg eit inntrykk av at lagnadsveven kan endrast. Den har vorte broten i tidlegare tider, og alle trådar for framtida er ikkje festa: «Og nyleg har veven vår lidd nye skadar. Du og sverdet ditt skar eit hol i det nydelege arbeidet vårt. Men søster di bøter skaden» (II, 300). Sjølv om Ragna og Berghitte er på to heilt ulike plassar i verda, kan Berghitte bøte skaden til Ragna. Geografisk avstand har ikkje noko å seie for verdsordninga, den er kjenneteikna av samband og samarbeid. Om nokon valdar skade ein plass, kan han rettast på av nokon andre ein annan plass. Kva den einskilde aktøren gjer er ikkje det viktigaste, så lengje «laget» vinn til slutt. Det same gjeld for naturen, geografisk avstand har heller ikkje noko å seie her. Om ein valdar skade på naturen éin stad, kan ein måtte bøte på dette ein heilt annan stad. Utyrme synest det er rart at Ragna fekk så hard medfart av skogen: «`Me har ikkje skadd skogen [...] `Me har trassa viljen til Tussemøyene, men skogen har me ikkje rørt´ [...] `Me har vørndad for alt levande, me skader ikkje noko´ heldt han fram» (II, 330). Ragna likte ikkje at han laug: «Dei hadde drepe menn, dei hadde jakta. Dei hadde hakka laus greiner og kvist, brunne bål. Dei hadde visst ringeakt for alt levande. Menn, dyr og tre. Berre ikkje her på Nå» (II, 330). Dette kan minne om eit holistisk verdsbilete, trua på at alt heng saman på ein eller annan måte. Derfor kan ein sjå Eirabu som ein åndeleg heilskap, og ikkje fleire frittstående delar. Denne samanhengen stadfestar den metafysiske dimensjonen ved tilværet, altså at verda er bygd opp

av meir enn berre materialistiske verdiar. På ein måte kan ein sjå Eirabu-universet som eit lag der dei kjenner til kvarandre og veit om styrker og svakheiter hos kvarandre.

Men det finst også motstridande krefter i Eirabu, og ingen veit heilt korleis det skal ende. På den eine sida har me herduegane som har trekt seg unna verda ved å gøyme seg i berget. Dei tek inn byteborn frå menneska ved å lære dei opp i kunnskap og i å ha respekt for alt liv. Donno Roka, herduegfyrsten, meiner at den minste ting i verda er fullkommen og har noko her å gjere. Dette er den viktigaste kunnskapen Runa treng for å kunne styre verda vidare, resten må ho finne ut av sjølv: «Me har lært deg alt me kunne, Runa [...] Men eg kan ikkje fortelje deg det som er nødvendig. Den vegen må du sjølv finne» (II, 77). På den andre sida har me styresettet i Syrren og klosteret i Ege som instruerer Berghitte i kva ho skal gjere. Her høyrer me lite om respekten for alt liv. Her går det meir i makt og pengar, og krig og drap som følgje av dette. Spørsmålet blir om det er mogleg å frigjere seg frå dette laget/spelet for å fremje andre verdiar enn dei som blir representerte i det styresettet som fremjar krig, makt og drap.

Sjølv om gudane er nedfelte under same verdsorden, har dei ulike måtar å forholda seg til lagnaden på og gå fram på. Me ser at dei har ulike måtar å vere på, akkurat som me menneske har. Det er interessant å sjå korleis dei både ser forskjellige ut og ter seg forskjellig. Tolkien har vore inne på dette fenomenet:

Gudene kan nok hente sine farver og sin skjønnhet fra naturens veldige prakt, men det var mennesket som skaffet dem disse, og trakk dem ut fra solen og månen og skyene; personligheten sin får de rett fra mennesket; den avskygning eller de glimt av det guddommelige som finnes hos dem, mottar de gjennom mennesket fra den usynlige verden, fra det overnaturlige (Tolkien 1995: 40).

Med bakgrunn i det Tolkien seier her, om at personlegdommen til gudane er henta rett frå menneska, kan vi nærme oss verdisett og mentalitet i dei ulike kulturane i Eirabu. Nokre plassar dyrkar dei éin gud, andre plassar dyrkar dei andre. I Syrren, til dømes, dyrkar dei guden Bor. Bor er ein av dei tre eldste gudane som vart bundne i den førre verda, men han har eit sterkt ynskje om å kome attende. Han står fram som ei negativ kraft, og forsterkar med dette det negative ved det sørlege Eirula, Syrren. Bor er bunden i berget, nærare sagt i eldberget innanfor klosteret i Syrren. Bor er ein maktsjuk gud, og ofrar andre for at han skal kome opp og fram. Han tek bustad i Berghitte, gjennom keisarinnekrona, og fortel ho kva ho skal gjere, tenkje og føle: «*Borsbarn mitt kjæraste barn, du held ut menneskeyngelen, du held*

ut alt [...] Du veit at det berre varar til verda er di [...] hald deg aleine. Eg er alt du elskar» (II, 397). Bor representerer på ein måte ei vond side som ligg latent i Berghitte, og kanskje i alle menneske. Heilt frå byrjinga av forteljinga har me fått innsyn i mindre positive sider ved Berghitte, som når ho let sinnet sitt gå utover stakkars uskuldige Kjerald: «Berghitte gjekk tett på han og greip det stygge ansiktet hans mellom hendene. Ho kneip godt til kinna hans, så smilet blei ein geip» (I, 220). Berghitte er sint fordi Ragna har vorte henta, medan ho sjølv sitt att på Saksetunet enda.

Gudinna Freyja står på den andre sida for kjærleik. Når Ragna kallar på ho medan Utyrme held på å døy for andre gong, er det nett som ho kallar på kjærleiken. Ho kallar på ei kraft som ho treng for å halde fram på reisa. Det er berre at krafta er personifisert i gudinna Freyja. Krafta blir meir tydeleg ved at ho får ein kropp og eit ansikt, til og med taleevne får ho. Freyja (kjærleiken) står fram som ei mektig kraft, og denne krafta er ikkje berre vennleg innstilt til Ragna: «Freyjas stemme sokk, ho lydde som skogen, som bulderet, som smellande røter langt borte, tett på [...] `Eg veit kven du er,´ sa Freyja lågt [...] `Og nå ligg du hjelpelaus i mitt fang´» (II, 335). Freyja er sint fordi Ragna krigar og drep: «Du drep, blotgydje. Du skadar og du drep. Og du kallar på gudar når du drep» (II, 335). Freyja «spelar» ikkje på nokon sitt lag, nettopp fordi ho er sjølv kjærleiken, ho er overindividuell. Og kjærleiken står ikkje for drap og uvenskap.

Interessant er det her at dei tre eldste gudane er tre maskuline krefter (Bor, Tyr og Llyr). Dette er krefter som ikkje får lov til å vere i denne verda, dei er pressa bort. Herduegane batt dei fast for lengje sidan, og slik har dei vore fastbundne i ei æve. Som tidlegare nemnt argumenterer Esten Sorken i si hovudfagsoppgåve for at «[F]eministisk fantasy og nypaganisme overlapper med hensyn til verdier, menneskesyn og virkelighetsforståelse» (2007: 82). Men korleis er det eigentleg med det feminine aspektet i Eirabu? I slutten av forteljinga, Eirabu, ser ein at feminine krefter representert ved kvinner har ei sentral rolle. Slutten endar med at dei tre systrene møtest ved Durnakvild, der Àma kviler. Men det er fleire til stades, fleire som vil vere med å bestemme korleis det heile skal ende. Minnemora Sefia vart med Ragna hit, og lurte til seg sverdet Rieban. Ho er avhengig av dette magiske hjelpemiddelet for å kunne påverke lagnaden. Sefia kommanderer Okar, Embre og Frøydis til å hindre Ragna i å møte Berghitte ved myra. Sefia lit ikkje på at Ragna kjem til å drepe syster si, slik som spådomen seier: «For lagnad er val, Ragna. Og eg vel for deg, for dykk alle [...] No frir eg Bor, no frir eg Tyr og Llyr [...] lysande brann bryt ned alt som finst» (II, 577). Men når Berghitte kjem til myra nektar ho å ta på seg krona: «Kva enn eg har gjort som var vondt, så var det med krona på. Eg vil ikkje la han rå over meg igjen. Eg vil ikkje gi han makt igjen.

Han er vond» (II, 577). Men Ragna kjem seg forbi kvinnene som prøvar å hindre ho. Ho rir den trufaste følgesveinen sin, Hovvarpne, og hoppar over kvinnene og bort til Berghitte og Sefia. Det oppstår ein voldsom kamp, og Hovvarpne blir drepen. Men plutselig kjem den tredje systera, Runa: «Kring jenta tredje høge, lyse skapnader fram. Freyja, glødande grøn. Jolnir, lysande som gyllen honning. Endå fleire, ein regnboge av lys. Ho såg dei var gudar» (II, 582). Idet Ragna ser dei, mistar ho fokuset på Sefia, og Sefia nyttar augneblenken og tvingar Ragna i kne. Ragna veit at gudane ikkje kan hjelpe ho no, sidan ho ikkje har blota. Men då kjem kvitvargen i siste sekund, og bit minnemora over nakken: «Sefias skrik steig med vinden og stilna» (II, 583).

Denne verda er no til ende: «Men det er framleis eit val. Det me gjer i denne verda, gir gjenklang i den neste» (II, 584). Runa tvingar systrene til å reise seg. Runa vil ofre seg for Ragna og Berghitte. Ho kommanderer Berghitte til å ta på seg krona «Berre slik kan du ta makta frå han» (II, 584). Til Ragna seier ho: «Du har det fullkomne sverdet, du skal blote meg» (II, 585). Runa er den beste gåva gudane kan få, fordi ho er knutepunktet mellom gudar, verger, tusser, menneske og «alle makter større enn verda» (II, 585). Då Berghitte tek på seg krona høyrer ho ei kvinnerøyst frå himmelen:

«Eg er Ho, alle tings mor,» sa ho. «Eg er elskarinne og herse for alle grunnemna, det første lyset i denne verda. Eg er keisarinne for dei døde, eg er dronning for gudar, eg er styrande grunnsetning for denne verda, eg er kjelde til alt liv, første årsak til alt som veks og andar og døyr. Eg er Brigid, eg sameinar volveblod og minneblod, gudeblod og kvinneblod. Eg står fram for dykk som målskvinne for gudane, den første gudinna. Ved vergers og gudars krone står eg framfor dykk som Brigandu. Den som kan svare for gudar. Den som kan ta imot, og den som kan gi. Eg aleine gir kropp til alle gudar, alle gudinner, i denne forma, som Berghitte» (II, 586).

Det er altså denne «moderkrafta» eller kvinnekrafta som sigrar, når forteljinga har kome til endes. Elles har dei, gjennom å blota Runa, brote all kontakt med gudeverda. Når alt er over, er Ragna i tvil om dei eigentleg har lagt eit godt grunnlag for den neste verda. Då seier Berghitte: «All gudemakt eg har sett, har vore drap og drap. La oss ha von om at søster vår var det siste» (II, 588). Her blir dei maskuline kreftene forbunde med makt og drap, og desse er ikkje velkomne i den nye verda. Det at me har ein kvinneleg helt (Ragna) og at feminine verdiar (kopla til Brigid) er dei som står att til slutt, gjer det nært å kople forteljinga til feministisk fantasytradisjon. Men her finst eit *men*. Utyrme er gut, Hovvarpne er hingst,

Donno Roka er mann (eller ei slags blanding mellom mann og kvinne). Kva skulle Ragna gjort utan Utyrme og hesten Hovvarpne? Kva skulle Runa gjort utan Donno Roka? Og korleis skulle det gått om ikkje Kong Kvitvarg kom og redda jentene i siste sekund? Desse mannlege skikkelsane har altså sentrale roller som hjelparar. Det kvinnelege kunne ikkje sigra utan dei mannlege hjelparane. Det er heller ikkje berre gode verdiar som er knytte til kvinner. Negative verdiar som makt, svik og herskarsjuke er også godt representert hos kvinner i Eirabu (Sefia, Vuori, Ulvemora, tussemøyene). Det negative ved desse kvinnene kjem fram i fleire samanhengar i forteljinga. Kong Kvitvarg, son til ulvemora, seier til dømes: «Kvar einaste kvitvarg var avla av ulvemora sin kjærleik til seg sjølv. Ho var seg sjølv nok, og venleiken hennar fekk månen til å skjule ansiktet sitt» (I, 455). Minnemora Sefia er den som kjempar imot dei tre jentene på slutten. Dette gjer ho fordi ho vil vere den som får sjå den nye verda, utan å tenkje på følgjene det får for resten av Eirabu. Ho står på denne måten fram som ein egoistisk person. Sefia og ulvemora er døme på to kvinner som misbrukar makta si, og alt dei treng er kjærleiken til seg sjølv.

Blant menneska er det i størst grad menn som styrer (Brage, Lodve, Leiv, Jorol, Tjølv). Som eg har skrive om tidlegare i oppgåva, er det stor skilnad mellom samfunnet i Blåinn og samfunnet i Syrren. Ein av skilnadene ser ut til å gå på kor flinke kongane er til å ta imot råd. Her kjem me inn på det kvinnelege igjen, fordi kvinnene fungerer som hjelparar. Kong Brage av Blåinn ser verdien og er avhengig av kvinnene rundt seg. Han nyttar seg av Okar som rådgjevar, og er lydhør overfor kona si Rønnaug. På den andre sida har me Kong Jorol, som har valt å teke avstand frå rådgiving, samstundes som han har forgifta kona si, og held dottera si i fangenskap.

Personar som står fram som vonde skapningar, kan altså vere representerte ved både kvinner og menn. Men det interessante er at i den transcendentе verda (kvitvargar, gudar, herduegar, tussemøyer, minnefolket) er det kvinnene som er ved makta, som ei slags omvendt spegling av menneskeverda, der dei med størst makt er menn. Det som ser ut til å gå att over heile planet, er at det mannlege ikkje greier seg utan det kvinnelege og omvendt. I denne samheng er det særst interessant å sjå på korleis det er inne i berget hjå herduegane, den mest harmoniske plassen i heile Eirabu. Herduegane er styrte av Donno Roka, herduegfyrrsten. Donno Roka kan sjåast på som ei slags samansmelting av noko mannleg og noko kvinneleg, slik dette er framstilt i Eirabu. Han er omtalt som ein mannsfigur i forteljinga, men likevel liknar han ikkje på dei andre karane i Eirabu. Han er ikkje stor, sterk, brautande og driv med jakt. Han er liten og sped, og audmjuk overfor alt som veks: «Håret var samla bak, og frå hendene glitra gull og kostelege juvelar [...] Røysta hans djup og mild» (II, 34-35).

Herduegane blir angripne av Berghitte og syrrenarane og går under, men verdiane deira lever vidare gjennom Runa som fekk Donno Rokas Hjerte. Runa er nettopp den heilage gåva som ofra seg på slutten. Ragna drap ho med sverdet Rieban, men det var på grunn av verdiane og kreftene ho fekk smidd i seg frå Donno Roka, at ho kunne gjere dette. Idet Runa døydde gjekk desse verdiane vidare til Brigid, som då, gjennom Berghitte, skal leve vidare i den neste verda. Grepet Tofte har gjort, ved å gi både kvinner og menn maktposisjonar, gjer at ein ser at det er sjølv *makta* som er den faktiske destruktive krafta, og ikkje personane som har den.

4.4 Forholdet til naturen

Som nemnt i kapittel 3.1 kan landskapet i den sekundære verda ha spesielle funksjonar: ein kan sjå den sekundære verda som eit kart over psykiske og moralske forhold (Svensen 2003: 42). Me såg også i kapittel 3.3 at det overnaturlege i mytisk litteratur er noko annleis enn det overnaturlege i heroisk fantasy litteratur. I *Song for Eirabu* er ikkje det overnaturlege knytt til ein storstilt heroisk kamp mellom gode og vonde makter. Det handlar meir om å skape ein mytologi som gir form til dei yttarste ting; liv, død, skaping og undergang. Og det handlar om korleis menneske strevar med å forstå seg sjølv og dei rammene som er gitt for livet, i ein setting som har eit symbolsk preg.

Det overnaturlege, eller mytiske i Eirabu er nær knytt til naturen sine krefter. Naturen blir magisk fordi han er gjennomsyra av det guddommelege. I kapittel 3.3 kopla eg denne tanken om naturen som ei magisk kraft til nyreligiøse retningar. Esten Sorken fann i si masteravhandling, der han analyserte tre fantasyromanar, ei kopling mellom feministisk fantasy og nypaganisme. Han peikar på korleis naturen blir framstilt som heilag i dei bøkene han analyserer, og at dette er kopla til ei slags økologisk tenking; «et sterkere fokus på naturen, og det å opprettholde en naturlig balanse» (2007: 98).

I universet Eirabu er menneska avhengige av å leve i samspel med naturen. Naturen er framtrekande og handlekraftig. Kosmologien her representerer ei førestilling om mektige livs og dødskrefter som verkar i naturen og i alt liv. Kim Selling peikar på at dette er eit gjennomgåande trekk i fantasy: «Nature or the land in fantasy is always implicitly understood as being alive and meaningful in some way [...] The land or world thus becomes like a character, intimately connected to the action of the story» (2008: 637). Vidare seier Selling at fantasy-naturen er gjennomsyra av symbolsk innhald som reflekterer emosjonelle og moralske

utfordringar i forteljinga: «Nature in fantasy is imbued with symbolic content, reflecting the emotional or moral charge of the story» (2008: 637).

Naturen heng igjen saman med korleis samfunnet blir styrt. Naturen vil trivast der aktørane styrer samfunnet på ein tilfredsstillande måte. I Syrren er tilsynelatande mykje av naturen borte. Her er skildring av ein by der mest alt er kvitt og reint. Livet og det frodige finst også her, men det er bortgøymt, akkurat som at det har trekt seg unna: «Husa her, du ser berre dei høge, kvite murane [...] Og inst i kvart av dei store, gamle husa ligg hagar» (II, 79). Dette tyder på at her er lite grobotn for at alt liv skal kunne leve og utvikle seg. Men det har, som omskrive tidlegare i analysen, ikkje alltid vore slik i Syrren. Det var da Kong Jorol og faren Aret førde Syrren inn i ei stordomstid «med rådevelde over alle større hamner på Sindras nordkalott» (II, 80), at sambandet med naturen blei svekt.

Berghitte trivst ikkje korkje inne i palasset eller i klosteret. Ho er ikkje særleg nøgd då ho vaknar første morgonen inne i klosteret: «To steinbenker og fire kvitkalka vegger [...] Kalka vegger, mange tunge, einsarta dører på begge sider» (I, 374). Kvinnene i klosteret er heller ikkje så imøtekomande: «Men det var noko i denne stilla, noko fiendtleg, noko avskyeleg» (I, 386). Dei kvite, reine veggane passar til stillheita og tausheita elles i klosteret. Det er som om kvinnene her berre er skinn og bein, utan meiningar, utan liv eller mimikk: «Kvitkledde kvinner med kalde, stive fingrar hadde kledd henne i ein tynn kjole» (I, 405). Dei pratar ikkje til Berghitte, dei er på ein måte programmerte maskiner som berre går der og gjer det dei må. Dette kvite, stive og kalde som blir skildra her gir assosiasjonar til noko livlaust og ufruktbart. På same måte er det inne i palasset: «Den store salen var kjølig [...] det blanke marmorgolv et låg i dim skugge [...] alt var hogge i same kvite marmor» (I, 283). Kong Jorol vil ha alt i kvitt, men sjølv kan han kle seg i glødande fargar: «Jorol strekte fram føtene og såg på oklene sine. Han hadde late seg klede i raud silke» (I, 283). Han brukar fargane til å få størst mogleg fokus på seg sjølv, det er berre han som skal bli sett og høyrd.

Men den kvelden Berghitte tek seg ein tur ut av palasset og ned til hamna, kjem eit anna inntrykk av Syrren: «Lukta av sjø, av tjærebreidd treverk, tang og fisk. Det var så godt, alt saman. Ho kjende seg frisk, som om ho hadde vore sjuk lenge og endeleg hadde komme seg» (II, 102). Denne delen av Syrren vekkjer noko fint i Berghitte. Det vekkjer minner og ei roleg og tilfredsstillande kjensle. Her får me plutselig skildringar av luktar og kjensler, nær kopla til naturen. Her møter ho også eit yrande folkeliv, blant anna ei kvinne med ein rungande latter: «Berghitte kunne ikkje hugse sist ho høyrde nokon le slik. Høgt, fritt og frå heile bringa [...] Håret hennar fløynde fritt, utan fletter» (II, 103). Det er ein stor kontrast her mellom folka inne i palasset og folka nede ved hamna: «Fjesa gylne, freknete, ikkje likbleike

som Tjølvi og Aila. Det var levande folk, ikkje ottefulle attergangarar, som tenestefolka i palasset og klosterkvinnene i matsalen» (II, 103).

På dei lange reisene til dei tre søstrene får vi så ei rekke døme på korleis naturen er levande på ein særleg måte i Eirabu, korleis her er magiske krefter i den som påverkar menneskelivet. Særleg tydeleg er det på Ragnas lange reise. Ho står stadig i kontakt med naturen. Når ho ikkje går lagnaden i møte slår naturen som omgir Tussemøyene (dei som spinn lagnaden) attende på ho, og ho blir skadd i skogen på Nå. Det blir tull i veven deira, om det ikkje blir gjort slik som det er spådd. Derfor vil dei ta Utyrme, sidan han eigentleg skulle vore død etter lagnaden. Men dette godtek ikkje Ragna, og ho tek med seg Utyrme og rømmer frå Gullborga til Tussemøyane. Dette sett dei særst liten pris på, og svarar med eit angrep av naturens eigne krefter, i; skogen. Men det er ikkje slik at naturen berre fungerer som reiskap for den opphavlege lagnadsplanen, for ein finn også fleire døme på at Ragna får hjelp av naturen. Dette ser ein til dømes når Ragna får hjelp av vinden for å klare å rive laus Utyrme frå grepet til Tussemøyene: «Eit hardt vindkast slo mot ryggen hennar, uventa brått, vêret slo om frå dødstillastil ein storm som kom ingen stader frå, alle stader frå [...] 'Bli med meg,' sa ho. 'Eg reiser ikkje utan deg'». (II, 307). Vinden er der både for å gi Ragna ekstra krefter, og for å forstyrre Tussemøyene. Idet Tussemøyene slepp grepet kring Utyrme, løya vinden «like brått som han hadde kome» (II, 309). Somme gonger finn ein altså også teikn på medgang frå naturkreftene.

Gjennom forteljinga ser ein at naturen sin årstidssyklus heng saman med handlingsutviklinga. Etter slaget på Vigrid går ikkje årstida slik som ho skal. Det sluttar heilt å regne og sola står høgt på himmelen kvar einaste dag. Dette kan ein sjå som eit virkemiddel som viser korleis naturen og menneska går i eitt med og verkar på kvarandre. Resultatet av slaget på Vigrid vart ikkje slik lagnaden tilsa. To kongssøner skulle møte kvarandre, og ein skulle døy. Med dette skulle verda gå under. Men dette skjedde ikkje fordi Ragna kravde livet til Utyrme attende. Me ser derfor at naturen sine krefter svarar med ei tørketid.

Elles finst fleire døme her på korleis naturen verkar i alt liv. Sjølv sagt er livsvilkåra deira mykje meir avhengig av naturen enn i eit moderne samfunn. Dette fører mennesket tettare på naturen. Men det finst eit økologisk aspekt i romanen. Dette aspektet forsterkar attendevendinga til naturen. Som eg skreiv om i kapittel 3.3, er nettopp dette forholdet til naturen eit viktig aspekt innan dei fleste nypaganistiske retningar. Eit stort fokus på naturskildringar er ein ting, men denne kontakten med dyr og alle former for liv er viktig her. Dei tre jentene i Eirabu må kunne vere i kontakt med naturen for at dei skal forstå verda. Runa er den som, etter å ha gått i lære hjå herduegane, har forstått dette: «gjennom å forstå og

dermed elske kvar minste ting i verda oppnår me meir enn ved å trakte etter eiga makt» (II, 76). Vidare seier ho at ein mørk veg finst i oss alle: «bort frå sambandet som finst mellom alt levande» (II, 76). Og denne vegen fører til einsemd. Ein blir rett og slett ikkje utvikla som person om ein ikkje ser seg sjølv som del av ein større livssamanheng.

Gjennom heile forteljinga blir naturen besjela. På Ragna si reise blir naturen kring skildra. Skog, tre, fjell og hav åndar: «Nonn flaut brun og taus forbi. Det var som skogen trekte seg bort frå henne» (II, 258). Ragna føler seg ikkje velkomen i denne skogen, og dette får lesarane bekrefte ved at skogen fysisk trekkjer seg frå ho. Eller kanskje er det berre i hovudet til Ragna at det verkar som skogen vik, kanskje er det ho som ønskjer skogen bort, og gjev tankane sine liv. Uansett får ein inntrykk av at ho, Utyrme og Torgrim ikkje er dei einaste som ånder her. Torgrim si erfaring med skogen lettar heller ikkje akkurat stemninga: «Eg har vore over Nonn før. Det er noko der inne, på Nå [...] Eit nærvær av noko, ei kjensle av å bli sedd» (II, 257). Men seinare ser me at Torgrim fører Ragna og Utyrme i ei felle, han fører dei til Tussemøyane. Tussemøyane er berre interesserte i å imøtekomme lagnaden, og vil derfor ta Utyrme fordi han har ikkje rett til liv. Om ein tenkjer attende på episoden kvelden før dei rir inn i Nonn, var det kanskje noko skogen ville fortelje Ragna. Kanskje han veik unna for å prøve å vise ho at ho burde ta den andre vegen. Ein kan altså vise til fleire hendingar der naturen er på deira side, som ei hjelpande hand; ei medgangskraft, som når Utyrme reddar Ragna ut av skogen på Nå: «Trea trekte seg til sides, røter og greiner bukta og snodde seg til kvar si side. Ein smal sti opna seg for han [...] Rett over dei lyste månen raud som kjærleik. Skogen veik til side» (II, 345). Månen som lyser raud for kjærleik, er kanskje ei forsterking på at det er kjærleiken mellom Ragna og Utyrme som skogen vil hjelpe og dyrke fram. Skogen på Nå viser seg altså å både vere fiendtleg og god; både motarbeidande og medarbeidande. Her igjen, viser Tofte korleis ho kompliserer forholda. Skogen Nå er ikkje einsidig vond eller god.

Det ser ut til at både Ragna og Berghitte har evna til å persipere røyndommen gjennom det åndelege. Dei åndelege energiane kan på denne måten påverke dei materielle, og blir derfor to sider av same sak. Her ligg mykje av magien i denne fantasy-romanen, ein magi som gjennomsyrrer heile universet. Og kanskje det er derfor nettopp at ungentene fekk ansvaret for å redde verda og føre ho vidare, fordi dei har evna til å sjå, kjenne og respektere alt liv.

I forteljinga finst også fleire skapningar som er knytt til eit magisk naturforhold. Me har t.d. systrene Lintuin, Sefia og Okar (oppvaksne hjå minnefolket) som kan skape seg om frå menneske til fugl. Kim Selling kallar slike figurar for «shapeshifters», og meiner dei peikar på det uklåre i menneskas forhold til den ville, kaotiske og farlege naturen (Selling

2008: 638). Ei episode i forteljinga handlar om Lintuin, som etter ynskje frå Berghitte, skapar seg om til fugl for å fly med eit bodskap til Keisar Tjølv. Her er det interessant, at ho er noko skeptisk til å gjere dette fordi det er så lenge sidan ho har gjort det. Ho har på ein måte teke avstand frå denne delen av seg sjølv, etter at ho flytta inn i klosteret: «Det var så lenge sidan ho hadde vore på vengene, hadde ikkje nytta seg av fylgja på så mange, mange år. Hadde gløymt korleis ho mista tid, mista tankar» (II, 349-350).

I motsetning til Lintuin, lever systera Okar i eit tettare samband med naturen. Ho er i større kontakt med fuglen i seg enn det Lintuin er. I det heile er ho i større grad kontakt med naturen. Ho nyttar seg av ville vekstar, dyrkar urter og te som ho brukar som drikke og medisin: «Ragna kikka opp på stokkane som gjekk tvers over rommet. Tørre blomar og plantekvistar hang tett i tett» (I, 51). Okar kler òg opp Ragna i skinn frå topp til tå: «`Ragna treng ikkje stakk og linskjorte`,» sa Okar. `Ho skal ikkje gjere seg til for verken kvinnfolk eller mannfolk [...] ho skal gjere seg fri`» (I, 70-71). Ved å kle seg i slike klede blir ho annleis enn dei andre damene og jentene på tunet. Med kleda tek ho avstand frå dei normale retningslinjene til damene elles i Blåinn. Okar legg vekt på at dette er ein friare måte å kle seg på, her kan ho bevege seg godt og hoppe og sprette. Ragna blir kledd opp i dyra sine «klede», nærare naturleg kledd enn dette kjem ein ikkje. Elles står blotet som eit sentralt knutepunkt mellom Okar og naturen. Ved å blote har ho makt over liv og død. Her kjem tankegangen om verda sin syklus attende, altså at noko må døy for at noko nytt kjem til. Døden er ikkje noko endeleg her, den blir i staden sett på som noko fruktbart. Essensen i naturen er nettopp balansen mellom liv og død. Blotet er framstilt som ei dramatisk og grotesk døme på liv og død i forteljinga:

Etter kvart dingla mange kadaver i tuntreet [...] Til sist kom Lodves menn med ein hest og ein ulukkeleg mann. `Trælen er til *Herjan*`, sa Lodve til Okar [...] Trælen blei ståande å vente mellom Lodves menn og fekk sjå korleis Okar flådde hesten og parterte dyret [...] `Så var det du, ein sterk og prektig mann,` sa ho og smilte til trælen. Han løfta haka utan å svare, og møtte blikket hennar utan frykt. `Godt, sa ho`. `Herjan liker fryktlause menn. Du kjem til å få det betre enn du nokosinne har drøymt om` (I, 123-124).

Samtidig som det er groteske skildringar her, ser me òg respekt for det som skal døy. Okar kjem med gode ord til trælen og seier at han får det betre dit han kjem. Temaet døden blir altså normalisert her. Verda Eirabu er nettopp bygd på ideen om at verda går under og står

opp att. Det er ein slags naturleg syklus mellom liv og død, og vi får stadig denne peikepinnen på at ingenting er udødeleg, samstundes som at ingenting er endeleg. Døden er ikkje enden på livet, men heller starten på eit nytt.

På slutten av forteljinga bryt Ragna, Berghitte og Runa sambandet med gudane. Med dette forsvinn magien i verda; dei udødelege vesena blir plutsleg normale: «Ho snudde seg, såg vargen lunte over halm og pors og forsvinne mellom trea, ein grå ulv no, berre. Berghitte løfta varsamt av seg krona, kasta den frå seg. Gullet var matt» (II, 587). Magien i forteljinga er på denne måten knytt til noko negativt, nær ei tvangstrøye som bind ein til evig liv. Når kontakta blir brote, blir vesena frie frå dette. Men dette gjeld ikkje heile magien i forteljinga. Ein har ved fleire anledningar sett at det finst positive krefter i naturen, og det avsluttande biletet der solgudinna Brigid taler, viser særleg ein slags positiv magi i universet; som ei slags livshelsing frå naturen.

Magien som finst i forteljinga er altså knytt til både positive og negative krefter. Magien som fanst i Borskrona, kan ein sjå på som ein negativ verdi, sidan krona både tradisjonelt og i Eirabu symboliserer makt, egoisme og grådighet. Eirabu-forteljinga endar med at denne hemmande trugande krafta blir borte, i og med at krona mistar gløden. Det same skjer med sverdet Rieban, som til endes står att berre som vanleg stål. Slik sett er magien som er knytte til gåvene til Ragna og Berghitte, ikkje levedyktige i ei ny verd. Jentene har fått kjent og erfart på kroppen korleis maktene i sverdet og krona har vore. Samstundes som det har vore ein forferdeleg kamp, har dei nok også lært mykje. Ragna har gjennom forteljinga drepe menneske, dyr og hogd i skog. Alt dette har ho gjort med Rieban i handa. Ho har rett og slett kjempa mot naturen, mot døden og mot livet. Ho har med Rieban som hjelp trossa magien i naturen. Slik sett finst ei spenning her mellom magien i naturen og magien i dei to magiske hjelpemidla. Magien i naturen er samla i det siste magiske hjelpemiddelet, gåva, og gjennom ho er det livshelsinga frå naturen som står att til slutt.

4.5 Eirabu og nypaganisme

Samspelet med naturen er altså viktig i *Song for Eirabu*. Som me har sett i kapittel 2.3, meiner nokre forskarar (Selling, Sorken) at denne nære koplinga mellom natur og menneske i fantasy litteratur ofte kan sjåast i samanheng med nyreligiøsitet eller alternative religiøse retningar. I Eirabu spelar nettopp eit slikt nyreligiøst inspirert forhold mellom naturen og det

transcendente, ei viktig rolle, som me har sett i kapittel 3.4. Det å ha eit medvite forhold til og respektere naturen, som blir framført som verdiar i romanen, kan sjåast i ein slik samanheng.

Esten Sorken meiner at fokuset på verdien av det naturlege, og respekten for alt liv, er særleg tydeleg i den feministiske fantasytradisjonen (2007: 82). Vidare peikar han på «forbindelsen mellom den feministiske fantasyen og et fremvoksende nypaganistisk miljø» (2007: 82). Om ein førestiller seg feminine verdiar (i allfall slik dei tradisjonelt har blitt framstilte i delar av feminismen) som intuitive, naturlege og emosjonelle, så meiner eg at *Song for Eirabu* også kan plasserast i kategorien feministisk fantasy. På slutten av forteljinga (omtalt i kapittel 3.3) ser ein at dei maskuline gudekreftene Bor, Tyr og Llyr ikkje er ønska i den nye verda. Tradisjonelt sett er viktige maskuline verdiar styrke og trong til makt, og dette har i *Eirabu* ført til «drap, drap og atter drap», som Berghitte seier (II, 588). Teknologi blir også ofte sett på som ein maskulin eigenskap. Sorken refererer til fantasyforskaren Charlotte Spivack, som stiller seg spørsmålet om fantasy i seg sjølv er ein feminin sjanger (sidan slik litteratur har ei tilbakeskodane og anti-moderne preg). Uansett liknar den tradisjonelle tankegangen i fantasy på tankegangen i New Age med tanke på korleis denne retninga forhold seg til det moderne. Både fantasy og New Age framstår som ei motsetning til materialistiske verdiar, der ein meiner at røyndommen berre er det ein kan undersøkje med vitenskaplege metodar. Over har me sett korleis teksta peikar på menneska sitt forhold til naturen. Me har sett korleis naturen står fram som noko uhandgripeleg, og ikkje minst viktig for forståinga av røyndommen. Uhandgripeleg, fordi det krefter som er vanskelege for menneska å styre over. Samstundes er naturen viktig i forståinga av røyndommen i den grad at han må inkluderast. Ved sida av forholdet til naturen har ein òg her eit forhold til det åndelege som synest vere inspirert av nyreligiøse førestillingar som me kjenner i dag. Naturen og det åndelege blir i denne samanheng mykje av det same, fordi dette heng tett saman i nypaganistiske retningar. Som Selling nemner (2008: 638), går den sentrale drivkrafta i desse retningane ut på å ta opp kontakta med naturen, for å endre mennesket si haldning til den naturlege verda.

Ser ein på det omtalte forholdet til naturen og på fleire norrøn-inspirerte element i boka, opnar det seg altså ei moglegheit for at Tofte har late seg inspirere av den nyheidenske retninga som går under fellesnemninga nypaganisme. I motsetnad til kristendommen opererer ikkje nyheidendommen med det guddommelege som noko usynleg. Guddommen er meir fysisk til stades, gjennomsyrrer heile samfunnet, og alle har eit forhold til éin eller fleire gudar alt ettersom kor dei kjem frå og kva situasjon dei er i. Tidleg i *Eirabu*-forteljinga får Ragna vere med å helse på gudestøttene i Fagerheim. Her er det elles berre blotgydja Okar som har tilgang. Gjennom skildringa av dette møtet skjønner me at det er eit slags gjensidig forhold

mellom menneska og gudane. Når Okar skal presentere gudane seier ho: «Det er mange gudar som høyrer Bláinn til, men desse sju har garden her dyrka frendskap med i lang tid» (I, 104). I nyheidendommen er det også slik at ein står fritt med tanke på korleis ein forstår gudane, og dette ser me spegla i framstillinga av Ragnas møte med guddommen. Blant dei sju er det særleg òi gudinne Ragna legg merke til, og det er krigsgudinna Herjan. Herjan vekkjer noko i ho: «Ragna syntest det var noko ved henne. Ho var uredd, på eit vis, som om ho ville tåle at nokon gjorde noko annleis» (I, 107). Men Okar kjenner ikkje det same for Herjan som det Ragna gjer: «Det kunne sjå ut som Okar ikkje likte denne gudinna» (I, 107). Herjan står for noko som er viktig for Ragna. Ragna er jo nettopp ei som gjer «noko annleis». Ho er, som dei rundt ho seier, esla til noko meir. Herjan appellerer med dette til både eigenskapane til Ragna og til kjenslene hennar.

Utover i forteljinga blir Herjan eit styrkjande følgje for Ragna. Til dømes ser ein i slaget på Vigrid at Ragna hentar uana krefter frå Herjan. Forholdet speglar korleis dei i nypaganismen førestiller seg at ein guddom kan «forstås som symboler for ulike menneskelige kvaliteter eller holdningar» (Uldal og Winje 2007: 260). På denne måten symboliserer Herjan ei drivkraft i Ragna, ei drivkraft til å kunne sjå seg sjølv og sine eigenskapar tydelegare.

Eit døme på eit kanskje meir destruktivt gud-menneske-samband i Eirabu, er forholdet mellom Berghitte og Bor. Dette skal eg gå nærare inn på under kapittelet om individuasjon; I dette forholdet ser ein korleis ein gud opptrer som ein autoritær figur. Og denne autoritære figuren, Bor, blir ikkje særleg positivt framstilt i forteljinga. Samtidig er det interessant at Berghitte blir tiltrekt av Bor, medan Ragna blir tiltrekt av Herjan. Dette skjer fordi gudane svarar til noko i jentene. På denne måten blir gudane representantar for noko personleg.

Ved sida av at personane kan tolke gudane forskjellig innanfor nypaganismen, kan også trua vere forskjellig. I staden for felles tru finst ein felles praksis (Uldal og Winje 2007: 264). I *Song for Eirabu* ser ein praksisar lånt frå Wicca-rørsla. Innanfor Wicca finst eit fokus på årstider. Året følgjer eit krinslaup i åtte markeringar. Dette kan overførast til boka med tanke på korleis ho er bygd opp. Handlinga går over eitt år, og er inndelt i åtte tider; Gjøtid, vindtid, lystid, hestetid, krevetid, dømmetid, vargtid og songtid. Den hornede guden (som i *Song for Eirabu* blir kalla Horndraken) representerer vår og vind. Horndraken er den første guddomsmakta i den første skapinga, og han er himmelkvelven. Dei åtte markeringane i Wicca feirar den hornede guden sin død og oppstode.

I Wicca har gudinne og dei feminine verdiane høgare verdi enn dei maskuline. I Eirabu har me horndraken si syster, Brighid, som er solgudinna. I og med at sola gir energien

til alt liv, er dei feminine kreftene også i høgsetet her. Men dei feminine kreftene er i ubalanse, nesten som om dei er sinte (jf. soltørken), og verkar slik sett på dei maskuline (havet-Llyr og himmelen-Tyr) slik at det blir avvik i årstida. Ein ser her korleis naturen blir personifisert og er med i lagnadstrua.

Gjennom klosteret og orakelhuset, med prestinner som har preg av nonner, får me noko som minner om ein kristen motsats inn. Slike klosterinstitusjonar finst rett nok også i andre religionar, slik som i buddhismen, jf. buddhistklostra. Dei første store klostra i Noreg kom alt på 1000-talet, og var ein plass der ein kunne vie livet sitt fullt og heilt til Gud og den kristne fellesskapen. Slik ligg klosterinstitusjon i Noreg tett opp til den epoken (jernalderen, vikingtida) som Eirabu hentar mykje av settingen sin ifrå.

I forteljinga om Eirabu er ikkje Syrren-klosteret beskrive som ein hyggeleg plass å vere. Alt er beskrive som kvitt, kvitt og atter kvitt, som eit tilvære utan farger og kontakt med den livgjevande naturen. Det er også paradoksalt nok fokus på dei materielle tinga, og på motsetnader mellom klosterkvinnene. Går ein ut frå fantasy litteraturen sin måte å bruke omgjevnadane til å skildre det indre i menneska, kan ein i Syrren tolke klostertilstanden som eit uttrykk for ei destruktiv form for åndelegheit i menneskelivet, ein tilstand der det sant åndelege har stivna i ytre former og maktutøving. Det stive og einsarta ved omgjevnadane signaliserer også at her ikkje er opningar for fleire tolkingar av tilværet, eller fleire tolkingar av det åndelege.

Men klostersituasjonen er ikkje berre framstilt negativt i forteljinga. I Ere-klosteret er nemleg stemninga heilt annleis. Her blir me presenterte for venleik, planter og fargar. Her frå ei episode i boka der Sakse er på vitjing i klosteret: «Tårnmuren var overgrodd av nyperoser og klunger [...] Han stakk hovudet opp over kanten. Eit femkanta rom der oppe, små bitar av tjukt, farga glas sette saman til vindauge i lukene heile vegggen rundt» (II, 169-170). I glassbitane ser Sakse ulike landskap (hav, fjell, grønne bakkar) og ulike gudinner. Ei av gudinnene han ser er hans eiga Berghitte, eller Breo Saighit, som klosterkvinnene kallar ho: «Biletet viser Breo Saighit, gudinna Ere-folket her har trudd seg til og stolt på i uminnelege tider [...] Breo Saighit er den lysande vona om frendskap og samla ætter» (II, 171). Me ser altså at i klosteret i Syrren og i klosteret i Ere tilber dei ulike gudar. I Syrren tilber dei guden Bor, og i Ere tilber dei gudinna Breo Saighit. Klosterkvinnene i Ere syng klagesong til Breo Saighit kvar dag, for å markere at ho vart sviken av ein mann: «Bres sveik henne. Der Breo Saighit baud på fred, søkte han makt. Smedane blei drepne og son hennar døydde» (II, 171). Den maskuline verdien, makt, blir i Ere sett på som ei motsetning til liv og fred. Tidlegare har me sett maktsjuka herje både i det syrrenske palasset og i det syrrenske klosteret.

Klosterkvinnene i Ere tek avstand frå dette. På denne måten kjem nypaganistiske tankar og verdiar fram gjennom klosterkvinnene i Ere. I nypaganistiske retningar tek dei nettopp avstand frå ein einseitig veg og ei materialistisk haldning til tilværet, som kan føre til maktkampar. I Ere finst ikkje høge flotte bygningar: «Tårnet var ikkje høgt eller prengande» (II, 169). Og dei ulike fargeglasbitane er eit bilete på mangfald. Her er ikkje alt berre kvitt.

Gjennom Berghitte får lesarane innblikk i tilværet i Syrren-klosteret og korleis omgivnadane, stemminga og kvinnene forhold seg til ho: «Berghitte fann seg ein plass ytst på den næraste benken, og umerkeleg trekte kvinnene seg bort frå henne» (I, 385-386). Ho trivst ikkje i klosteret her.

Etter angrepet mot herduegane blir Berghitte og syrrenarane teke av havet. Berghitte overlever og vaknar opp att i klosteret i Ere: «Stemmene langt borte var kvinnestemmer. Ikkje klosteret ved Eldberget, ikkje dei harde, skrattande lydane i Mekarra. Milde, mjuke røyster kring henne, som song» (II, 495). Denne situasjonen viser at Berghitte har ei større kjensle av velvære i Ere-klosteret. Berghitte si velvære blir som ei stadfesting på at dei i dette klosteret dyrkar levedyktige verdiar, i motsetning til Syrren.

Tidlegare var eg inne på ypparsteprestinna Lintuin, og den blandinga ho er mellom fugl og menneske. Miljøet i Syrren-klosteret har døyvd denne eigenskapen hennar. I følgje nypaganistiske retningar er det nettopp dette dei bryt mot, å undertrykkje det naturlege (her representert som fugl) i mennesket. Lintuins situasjon styrkjer inntrykket av klosteret i Syrren som ein forsteina institusjon, som har lukka seg inne og mista kontakten med den levande åndelege dimensjonen i livet. Då fuglen Lintuin kjem flygande attende til klosteret, finn ho ikkje att menneskekroppen sin. Det viser seg at Vuori har funne kroppen og er nær ved å øydeleggje han. Men Lintuin blir redda av Berghitte i siste sekund. Ho finn fuglen og skjønar kva som er i ferd med å skje. Det heile endar med at Vuori blir halshogd på Berghittes ordre. Lintuin, som altså er ei samansmelting av dyr og menneske, overlever, og klosteret beheld dermed denne dimensjonen innanfor sine veggjar. Slik sigrar ei form for samansmelting med naturen også her til slutt, og ber von om ei betre framtid.

Tofte fortel som vi har sett med utgangspunkt i eit verdsbilete som har vorte erstatta for lenge sidan. Denne urgamle røyndommen er basert på at verda må sjåast i ein mytisk samanheng. Det dreier seg om å finne ei heilskapleg, guddommeleg meining stilt overfor; verdas skaping og undergang, livet og døden, kva slags krefter som finst i verda og menneskets plass i forhold til dei. Ei slik mytisk verds- og livsforståing dannar også kjernen i ulike nyreligiøse retningar.

Ei viktig side ved den nyreligiøse dimensjonen i Eirabu, er som eg har vore inne på at ulike personar har ulike forhold til gudane og religionen. Ein sentral tanke i nypaganismen er nettopp dette med å ta avstand frå universelle leiarskikkelsar og autoritative tekster. I Eirabu blir ikkje dei unge jentene fortalt kva dei skal tru eller korleis dei skal finne ut av ting. Dette er i takt med den individualistiske tankegangen ein finn i nypaganismen, der det er opp til kvar enkelt korleis ein vil tolke omverda.

Gjennom heile analysen har me sett korleis Tofte kompliserer livsforholda. Ho arbeider ikkje med enkle motsetningar; heller ikkje i forhold til det guddommelege. I nypaganismen tek dei òg avstand frå eit forenklar, dualistisk verdsbilete. Ting er ikkje anten slik eller slik, godt eller vondt. Det finst ikkje nokon plass i Eirabu som ein til dømes kan samanlikne med Mordor i *Ringenes Herre*. Palasset og klosteret i Syrren har nok ein meir negativ energi over seg enn andre stadar, men på slutten av forteljinga, der Berghitte ikkje vil gi Bor makt fordi han er vond, minner Sefia oss på at ingen person er einsidig vond eller god: «Han er ikkje vond [...] Han er berre større enn du fattar [...] Han har vore bunden så lenge, lidd så lenge. Dei batt han, herduegane, og måtte døy for å fri han. Ikkje tru han ikkje elska dei» (II, 577-578).

4.6 Ei erkjenningsreise

Så langt i analysen har eg teke for meg Eirabu som univers, korleis naturen verkar i alt liv og lever i takt med personane som bur der, og korleis samfunnet fungerer. Eg har også skrive om mytologien i forteljinga, korleis Eirabu er bygd på ei historie langt attende i tid, og korleis det transcendentе kjem til syne. Den siste delen av analysen går nærare inn på hovudpersonane i forteljinga. Ifølgje Torgeir Haugen er personane i mytisk-eventyrleg litteratur ikkje først og fremst enkeltindivid, men dei er symbol på noko større (1998: 45). Eg meiner denne tanken også kan gjerast gjeldande for Eirabu-verket. Dermed blir det viktig å sjå kva jentene, i den store samanheng, symboliserer eller personifiserer. På mange måtar har analysen heile vegen hatt eitt slikt biletleig perspektiv, i og med at eg har sett det ytre som spegling av noko indre, bakanforliggjande, og med dette mellom anna fått fram kva verdiar som er fruktbare i Eirabu-verda. Men det er uansett dei tre jentene som er hovudaktørane i boka, og som hovudspaninga knyter seg til. Derfor er det særleg viktig å gå djupare inn på korleis dei med sine individuelle liv ber bod om større, allmenne trekk i menneskelivet.

I analysen av dei tre jentenes liv vil eg igjen byggje på tanken om den ytre verda som eit bilete av den indre psyken, som *mindscapes*, slik at skapningar, personar og motiv kan tolkast som delar av psyken. Såleis kan lange reiser over store avstandar sjåast både som ytre handling og som ei reise i det indre i mennesket.

Som omtalt i kapittel 3.2 er reisemotivet eit karakteristisk trekk i eventyr. Nikolajeva trekkjer fleire linjer mellom eventyr og heroisk fantasilitteratur, og éi av dei linjene er nettopp reisemotivet. Men målet med reisa er ulikt. I eventyr er målet oftast ekteskap (Nikolajeva 2002: 75-77), medan i fantasy er målet å oppnå åndeleg mogning. Både Ragna, Runa og Berghitte gjer omfattande reiser i Eirabu, og her ser vi nettopp at det skjer ei mogning av jentene gjennom forteljinga.

Jung samanliknar mennesket si utvikling med ei reise. Han ser reisa som ein psykisk prosess, nærare sagt individuasjonsprosess, der ein blir meir og meir kjend med seg sjølv. Jung såg altså same mekanismen i handlingsgangen i eventyra, som han såg i mennesket si psyke (2000: 12-25). Vidare i dette kapittelet skal eg, ved hjelp av den jungianske forståinga av individuasjonsprosessen, sjå den ytre handlingsgangen i *Song for Eirabu* som ein projeksjon av Berghitte sine indre psykiske prosessar. Eg vel ut Berghitte særskilt, fordi ho på ein merkeleg måte synest å samle noko allment i seg, også gjennom relasjonen ho har med søstrene. Analysen av Berghitte inneber å sjå prøvane og personane som ho møter, som symbol på allmennmenneskelege krefter. Ein slik samanheng er, ifølgje Ursula Le Guin, tydeleg i mytisk-eventyrleg litteratur fordi denne litteraturen er allmenn og tidlaus (1989: 28). Det same poenget finn vi hos Åsfrid Svensen, som peikar på at me i mytisk-eventyrleg litteratur blir førte inn i ei førestillingsverd der ein ikkje er oppteken av kvardagslege ting, men av noko djupare symbolsk (1994: 9).

I kapittel 2.4 omtala eg arketypteorien til Jung. Arketypane er eit viktig verkty i analysen av reisene i Eirabu. Dette fordi dei, ifølgje Jung, er noko allment, uavhengig av det enkelte individ. Dei er spor eller mønster i psyken vår, den *kollektive* psyke vel og merke, som gjer det mogleg å kommunisere med våre umedvitne sider (1972: 17-18). Den kollektive psyken eller det kollektive umedvitne er resultat av historia sine erfaringar og ting som er fortrenge ned i det umedvitne. Nettopp derfor er det så viktig å arbeide med desse psykiske energiane. For om ein ikkje klarer å forsone seg med den kollektive psyken, blir ein ifølgje Jung ikkje fullt utvikla som person (1963: 105).

Ifølgje Kaj Berseth Nilsen (1994: 123) skildrar heltemyten «en tidløs innsikt i hva det vil si å utvikles som menneske». Historia om dei tre søstrene kan sjåast som ein heltemyte.

Kva for indre psykologiske krefter må Berghitte kjempe mot og med for å bli eit heilt og harmonisk individ?

Ved hjelp av Jungs teori om individuasjonsprosessen kan ein altså lese den ytre handlingsgangen i ei forteljing som ein projeksjon av helten sine indre psykiske prosessar. Lat oss derfor sjå nærare på individuasjonsprosessen. Torsten Rönnestrand (1992) skriv i ein artikkel om barne- og ungdomslitteratur i jungiansk perspektiv, om kva for delar individuasjonsprosessen består av, og kva arketypar som er særleg viktige her. Han seier at grunnmønsteret i prosessen er pendlinga mellom det medvitne og det umedvitne, mellom splitting og heilskap. Vidare deler han inn prosessen i tre fasar: *barndommens omedvetenhet* → *frigjørelse frå det omedvetna, manifesterad i en intellektualistisk medvetenhet* → *en återförening med det omedvetna*. Resultatet er ein syntese der det umedvitne og det medvitne blir foreina (1992: 75-76). I fase to er sjela splitta i to motsatsar: tanke og kjensle, der tanken er medvit og kjenslene er det umedvitne. I den siste fasen stig arketyperiske førestillingar fram frå det umedvitne i form av fantasiar, draumar og projeksjonar. Blant arketypane som kjem til syne her, er særleg skuggen, anima, og sjølvet viktig (sst. 76). Sjå kapittel 2.4 for utgreiing om desse arketypane.

I *Song for Eirabu* blir me kjende med tre jenter, som er systrer og nokolunde i same alder. Dei står midt mellom barndommen og vaksenlivet, og dei legg alle ut på ei slags erkjenningsreise. Det er altså tre jenter her, og tre reiser, men på grunn av handlinga, særleg byrjinga og slutten, vel eg å sjå Berghitte som «prosjektet» i forteljinga, og Runa og Ragna som personifiserte delar av psyken til Berghitte. Det er Berghitte som heilt frå starten av står fram som den utilfredse, rastlause og umogne jenta, det er ho som held på å gå til grunne under vekten av sin egen skugge (Bor), og det er ho som treng å finne vegen fram att til seg sjølv.

Ragna; animus

I *Eirabu*-forteljinga kan ein sjå mønster i både Ragna og Berghitte sine individuasjonsprosessar. Ein kan sjå dei som sjølvstendige heltar som legg ut på kvar sine reiser og blir hjelparar for kvarandre. Dei møter begge to krefter i sitt indre som dei ikkje har forstått tidlegare, og dei gjennomgår ei utvikling. Men ein kan òg sjå dei som eitt individ, der dei er kvarandre sine anima og animus. Utifrå skildringane av Berghitte og Ragna i byrjinga av forteljinga, kan ein sjå Berghitte som anima og Ragna som animus. Berghitte står først og fremst fram med tradisjonelle feminine sider (vakker, langt fyldig hår, oppteken av utsjånaden og ein draum om giftarmål/dronningstatus). Ragna står på si side fram med tradisjonelle

maskuline eigenskapar (dristig, sterk, god med sverd, ein draum om å bli drakedrepar). Dette kjem særleg fram gjennom ein leik dei har leika frå dei var småe:

«Du, Ragna Saksedotter, må forlate heimen din og folket ditt for å redde Eirabu frå den fælslege draken!» Somme gonger var det truande drakar, andre gonger troll og tussefolk som ville overta jorda og gardane. Berghitte ville hentast av flest mogleg. Utanfor Saksetunet låg ei mosegrodd steinur, og kvar einaste stein var staskledde menn i grønt, mens ein staseleg kong Ragna lokka Berghitte med rikdom og audmjuke tenarar. Kong Ragna bad på sine kne. Berre den uendeleg fagre Berghitte ville komme og styre landet for han! (I, 23).

Begge får oppfylt draumane sine og legg ut på ei reise, men eg har altså valt å sjå nærare på Berghitte si reise. Ragna kan tolkast som Berghitte sitt maskuline motstykke, hennar animus. Ragna representerer altså dei fortrengde mannlege eigenskapane til Berghitte, noko som ho må finne attende til for å bli eit heilt sjølv. Ragna er den av jentene som har vorte mest sett som den ho *er* heime på Saksetunet. Med ei fråverande mor, har det vorte dei mannlege tinga som har vore i fokus, til dømes det å ha gode rørsler med sverdet. Berghitte har gjennom oppveksten følt seg svak i forhold til Ragna. Ho har på mange måtar gått i Ragna sin skugge gjennom heile barndommen.

Jentene har vore saman heile livet, det har heile tida vore dei to mot resten, både heime på Saksetunet og borte på Fagerheim. Men den dagen dei blir henta må begge reise kvar til sitt, Ragna i nord og Berghitte i sør. Berghitte i Syrren er ei anna jente enn Berghitte heime på Saksetunet. Når ho kjem bort frå Ragna, merkar ho at ho må byrje å ta ansvar for sitt eige liv og sine eigne handlingar. Under Berghitte sitt opphald i Syrren ser me fleire episodar der ho tek i bruk og kjem i kontakt med dei meir, tradisjonelt sett, maskuline sidene sine (tenke logisk, hevde fysisk styrke og intellekt). Som keisarinne av Syrren brukar ho mykje av tida si på å setje seg inn i politikk, kart og historie: «Berghitte satt i skrivestova si med skutelsveinen heile dagen. Først bøygd over papir og kart» (II, 79). Her får ho teke i bruk og utvikle sitt intellekt og sine logiske tankar på ein måte som ho ikkje har gjort tidlegare.

Draumen til Berghitte gjekk ut på å kle seg i vakre kjolar og te seg som ei dronning, men episoden der ho blir med karane ut på jakt, viser noko anna enn ei stivpynta dronning. Her er ho ute etter å hevde seg fysisk og vise styrke. Dette gjer ho ikkje akkurat på ein beskjeden måte. Til jaktkarane ropar ho: «Så, små frøkner [...] Den lyse sommarnatta blir snart morgon, og oppe i fjellet ventar dyr utolmodig på døden!» (II, 145). Jakta endar med at

Berghitte skyt både hjort og rovdyr, til karane si store forbausning. Her viser Berghitte fleire sider av seg sjølv, og dette gjer ho nesten i trass for å setje seg i respekt. Rett før ho skyt den gule syrrenske katta, tenkjer ho: «Sjølv etter hjorten fekk ho ikkje vørndnad frå dei. Framleis såg dei henne ikkje som jeger, stolte ikkje på at ho ville klare dette» (II, 148). Ho skyt den gule katta og får stor anerkjenning for dette. Ei slik vaknande erkjenning av eigne maskuline sider hos ei jente, tyder ifølgje Jung på at utviklinga går i riktig retning; animus held på å bli ein integrert del av ho. Den omtalte episoden med Berghitte kan ein også samanlikne med ei slik prøve som helten må gjennom fleire av i eventyra.

Herduegane og Runa; det kollektivt umedvitne

Herduegane kan sjåast som det samla kollektivt umedvitne i forteljinga om Eirabu. Dei er løynde for samfunnet. Dei lever under jorda, inne i berget. Det ser ut til å vere eit mønster i litteraturen å plassere det kollektivt umedvitne på slike forlatne og bortgøymde stadar: «[F]öreteelser som anses symbolisera det omedvetna: vattnet, havet, djupet [...], marken og jorden» (Rönnestrand 1992: 103). Namnet Berghitte gjev assosiasjonar til berget, og at herduegane bur inne i berget, er også ei kopling mellom herduegane og Berghitte, som ei tid oppheld seg i klosterberget. Ved sida av dette står herduegane òg for verdiar som er viktige for Eirabu, særleg respekten for alt liv. Berre gjennom å respektere alt liv, kan ein lukkast i verda. Denne grunnleggjande verdien, fell godt saman med tankegangen i nypaganistiske retningar, som eg tidlegare i analysen har sett som den mytisk-religiøse bakgrunnen i forteljinga. Jung kallar for øvrig nettopp den kollektive psyken for mytologi (1972: 18).

Songen er viktig for herduegane. Det første møtet me får med songen er gjennom Kjerald. Kjerald syng til Kjellaug for å trøyste ho; dette har han gjort heilt sidan han var liten baby. Songen er nok ei medfødt gåve herduegane har, i og med at Kjerald syng sjølv om han ikkje er i berget og har høyrte dei andre syngje. Det er noko magisk ved songen: «snart begynte denne låge lyden å vekse i han, som om han kom frå djupet av eit berg langt borte, og ikkje frå hans eigen kropp» (I, 194). Herdueg-songen er eit kunstnarleg uttrykk med ei særleg kraft i Eirabu-universet, fordi han står i samband med dei kosmiske kreftene og verdslagnaden – «Song for Eirabu». Som kunst-uttrykk peikar han òg mot noko allment menneskeleg. Jung meinte at kunst kan røre ved noko djupare i oss. I *Psychologi and literature* skriv han at kunst kan formidle noko viktig frå det kollektivt umedvitne (1972: 84). Kunsten, her musikken, er altså ei hjelp til å forbinde den umedvitne og medvitne delen av psyken. Og dette sambandet er nok ikkje Berghitte klar for i første del av forteljinga, sidan ho avskyr songen så sterkt:

«Ikkje berre sit og smil. Eg veit du kan lage andre lydar enn den evinnelege kattejamringa di. Snakk til meg!» (I, 220).

Byting-motivet er også interessant i denne samanhengen. Ein kan sjå byteborna som misjonærar for det kollektivt umedvitne, i og med at ein i Eirabu synest å har nokre av dei alle stadar. På denne måten blir det ikkje ei vond handling frå herduegane, at dei tek borna til andre og byter dei med herduegeborn. Dei har ein tanke bak dette, og dei meiner det berre godt.

Runa er nettopp eit byteborn. Ho vart avskild frå søstera Berghitte då ho var eit lite spedbarn. Det vil seie at Berghitte ikkje har vore i kontakt med denne delen av seg sjølv, altså det Runa representerer, i det heile tatt. Men ho veit at ho har ei syster til der ute. Berghitte ser ikkje Runa før mot slutten. Første gongen dei to ser kvarandre er når Berghitte kommanderer Syrren-hirda til å angripe Kapp Von (der herduegane bur): «I stammen på det veldige skipet såg ho seg sjølv. Kledd i raud silke, med ei krone på hovudet. Så såg Runa havet reise seg bak skipet, der søster hennar sto» (II, 460). Berghitte ser også Runa på same speglende vis: «Ho opna munnen, sin eigen, ropte til henne. Såg munnen i sitt eige ansikt der framme forme ord» (II, 461). Interessant her er at rett før møtet mellom dei to, ser me ei anna side av Berghitte. Ho kjenner plutselig anger over kva ho har gjort: «No døyr dei der inne, tenkte ho. Og eg veit ikkje eingong korleis dei ser ut. `Eg vil inn` », kviskra ho» (II, 455-456). Da viser Runa seg for Berghitte, og dette kan tolkast som eit teikn på at Berghitte nærmar seg slutten på individuasjonsprosessen. Ho er i ferd med å ta avstand frå dei grusomme handlingane sine.

På slutten av forteljinga, der Runa smeltar Donno Roka sitt hjarte inn i seg og ofrar seg for at verda skal stå, får me bekrefta kva funksjon ho har for Berghitte si mogning. Her står ho saman med sitt umedvitne alter ego (Runa), som ved å ofre seg både reddar verda i det ytre dramaet, og blir ein integrert del av Berghitte i det indre dramaet. Med dette blir Berghitte fornya, ho blir eit heilt menneske, det medvitne og det umedvitne smelta saman i ein syntese. Men lat oss sjå nærare på Berghitte sin individuasjonsprosess frå start til slutt.

Berghitte sin individuasjonsprosess

I det første møtet med jentene får ein inntrykk av at det er Ragna som er den vaksne og tek ansvar i heimen, det er ho som står opp tidleg, det er ho som stryk varsamt på Berghitte og det er ho som hysjar på Berghitte når ho bråkar. Ragna er den som, i Berghitte sine auge, kan alt: «Ho hadde ikkje vilja gå ut i vatnet med dei, men Ragna hadde sumt der ute, for Ragna kunne alt» (I, 40). Berghitte er avhengig av Ragna og er den som treng å bli vaksen. Den dagen Ragna blir henta oppstår ei krise i livet til Berghitte.

Frå jentene var småe har dei leika ein leik som går ut på at dei skal redde verda. Leiken går ut på at nokon kjem for å hente dei. Berghitte skal bli dronning og styre landet, og Ragna skal redde Eirabu «frå den fælslege draken» (I, 23). Sjølv om dei heile tida har visst at nokon kjem for å hente dei, har dei ikkje visst kva oppgåver dei skulle få. Utover i forteljinga ser me at oppgåvene dei får stemmer ganske bra med leiken dei har leika frå dei var småe. Leiken er biletet på den umedvitne barndommen, den første fasen i individuasjonsprosessen. Her er alt styrt av kjensler og lyster, og dei har ikkje så mange medvitne tankar om det dei gjer. Ragna er den første som blir henta, og det er når ho reiser, at me kjem nærare inn på kva Berghitte tenkjer: «Berghitte hadde ingen no, når ho var borte. Ho ville vekse seg stoltare [...] No var framtida komen til dei. Berghitte førebudde seg på sitt» (I, 27). Berghitte veit godt at ho blir henta, for når ho var sju år gamal møtte ho ein stor kvit ulv som fortalte ho det. I samtalen med ulven kjem det fram at ho ikkje kjenner seg ønska heime, og at far hennar likar Ragna mykje betre enn Berghitte. I denne samtalen kjem også draumane hennar om framtida fram:

«Eg vil vere den vakraste dronninga i verda, med fine kjolar og mange folk til å gjere alt mogleg for meg» [...] Når ho blei den vakraste dronninga i eit mektig rike, langt borte. Når ho skulle stå høgt over alle, løfte armane og rope ut til alt folket at dronning Berghitte elska dei og gav dei mat, at dronning Berghitte ville la alle dei slemme døy. Dronning Berghitte skulle bestemme over alt folket, og om dei ikkje gjorde rett mot henne, skulle ho ta dei, alle saman, og knuse dei mot fjellet og mose dei til menneskegraut og la havet vaske dei bort slik at det var ingenting igjen etter dei (I, 44-45).

Her kjem dei negative psykiske energiane til Berghitte tydeleg fram. Eg kallar dei negative, fordi dei er stikk motsette av verdiane til herduegane, som jo representerer rikdomen i den kollektive psyken. Ein rikdom, fordi den kollektive psyken har ressursar til å utvikle eit moge og balansert menneske. Desse destruktive energiane i det individuelt umedvitne hjå Berghitte treng ho å arbeide med, det er krefter som ho må kjempe mot i resten av forteljinga. Det er skuggetankane i Berghitte, og seinare ser me at desse blir personifisert av guden Bor.

Ei stund etter at Ragna har vorte henta, kjem dei endeleg for å hente Berghitte. Ho ter seg som ei dronning allereie idet ho stig om bord på skipet: «Vårsola varma endeleg som ho skulle, men ho likna ei snødronning, med det kjølige smilet til mennene om bord» (I, 314). Frå Ragna sin ståstad skjønar me at denne reisa er veldig viktig for Berghitte: «Mens Hildunn

bar søstera hennar ut i det ukjente, var det som bringa opna seg i Ragna og ho kunne puste» (I, 316). Denne reisa minner også Ragna om den gongen Berghitte rømte frå heimen i trass, fordi ho var sint på dei andre. Det var den gongen ho møtte kvitvargen. Den gongen kjende Ragna det same som no, «Berghitte var på veg *dit*, fordi ho måtte reise. Ho måtte få reise aleine, utan vern og utan Ragna» (I, 316). Dei to episodane der Berghitte kjem seg bort frå det kjente, blir altså opplevd som noko positivt, så positivt at Ragna endeleg får puste. *Dit*, skrive i kursiv, kan i jungiansk samanheng tolkast som ein plass i hennar indre, ein plass som ho må konfrontere.

Berghitte legg ut på ei lang reise over havet for å kome fram til Syrren. Havreisa er eit arketypisk trekk i jungiansk psykologi. Havet blir her sett på som det umedvitne (Rönnestrand 1992: 103). Det representerer opne, ukjende og uhandterlege krefter. Berghitte gjer altså ei reise inn i det umedvitne. Vatnet har elles vore noko som ikkje Berghitte har meistra, berre Ragna kunne symje. Det ligg derfor nært å tolke vatnet som eit bilete på ein uutvikla del av Berghitte. På reisa seglar ho nettopp over havet; her er ho i kontakt med det umedvitne, men ho er enda berre på overflata, sidan ho reiser med skip. Ho er fortsatt berre i startfasen av individuasjonsprosessen, men ho har kome seg bort frå barndomsheimen, og med dette kome seg eit steg vidare frå barndommens umedvitne tilstand. Ho er nå på veg inn i den splitta fasen, der tankar og kjensler virrar om kvarandre. Dette er den andre delen av individuasjonsprosessen der det skjer ei frigjering frå det umedvitne, og ein koplar dette til det intellektuelle medvitet. Denne fasen er den største delen av Berghitte-forteljinga og omhandlar relasjonen mellom Berghitte og Bor, der Berghitte er tanken og Bor er kjensla. Bor trengjer inn i hjernen til Berghitte (via Borskrona), og i og med dette slit ho med han kvar dag.

Bor, skuggen

Jung såg skuggen som ei nødvendighet, ei kreativ kraft som me ikkje kunne ha vore utan (Nilsen 1994: 130). Berghitte sitt første møte med si kreative kraft er presentert gjennom ei viing til Tjølvs. Bryllaup er eit arketypisk trekk som Jung kalla for initiasjon, og symboliserer lausriving frå eit fellesskap og overgang til eit nytt. Denne arketypen handlar om forvandling og utvikling. Tjølvs tek jomfrudommen hennar over natta, og dette kan i jungiansk samanheng sjåast som symbolsk død og oppstode. Ho kan ikkje lenger sjåast på som ei ungjente; nå har ho blitt kvinne. Jung peikar også på at dette ofte er knytt til jordas element. Berghitte og Tjølvs elskov går nettopp føre seg inne i berget.

Idet Berghitte giftar seg med Tjølvs, krev folket at ho skal ta på seg keisarinnekrona (Borskrona). Idet ho tek på seg denne skjer det store forandringar med Berghitte: «Smerta stakk ned i henne, kvalmen steig opp, halsen snørte seg og ho var redd ho ikkje ville kunne puste om ho fekk krona på hovudet» (I, 437). Når ho får krona på hovudet kjem ho brått og brutalt i kontakt med sine amoralske sider, og dette vekkjer skam og ubehag. Den magiske krona blir altså eit bindeledd til skuggen hennar, Bor. Ein kan sjå krona som eit symbol på kjensler ho sjølv er bærer av: maktsjuka, grådighet og egosentrisme.

Ifølgje Astri Hognestad (2001) «bringer symbolet oss i kontakt med de dypere lag i oss, med følelser og krefter vi kanskje ikkje visste var der» (27). Gjennom symbola kan ein sjå samanhengar som det elles er vanskeleg å forstå. På slutten av forteljinga ser me nettopp at Berghitte ser sambandet mellom krona og alt det vonde som har skjedd: «Kva enn eg har gjort som var vondt, så var det med krona på. Eg vil ikkje gi han makt igjen. Han er vond» (II, 577). Men me ser også tidlegare i forteljinga at Berghitte prøvar å kjempe imot krona; ho vil ikkje ha ho på hovudet: «Ypparsteprestinna pressa krona ned, og keisarinna heldt mot» (I, 437-438). Her er ei tydeleg forvirring som uttrykkjer det Rönnestrand (1992) peika på; ei splitting mellom kjensle og tanke: «Ho kjente seg fylt av ein fråstøytande lengt. Ingenting trygt eller klart eller rett fanst» (I, 438). Krona er ein representant for kjenslene, og heile den andre delen av individuasjonsprosessen handlar om Berghitte si forvirring mellom tankar (persona) og kjensler (krona). Ho er midt oppi ei livskrise der ho ikkje har kontroll over eigne kjensler. Som Hognestad (2001: 29) seier, blir me i ei slik krise offer for noko inne i oss som er sterkare enn vår eigen vilje.

Men etter kvart som Berghitte tvingar krona på seg, blir ho meir og meir avhengig av ho: «Heile henne var krøkt saman kring dette eine, som ho ikkje kunne sleppe og ikkje ville bere. Keisarinnekrona» (I, 448). Her ser ein korleis det umedvitne trengjer seg på ho og ikkje vil la ho sleppe unna. Ho blir tvinga til å forhalde seg til seg sjølv.

Ein arketypisk situasjon er episoden der Berghitte vaknar andre morgonen sin saman med Tjølvs. Ho ser seg rundt i det staselege rommet og ser ein spegel i det eine hjørnet:

Berghitte nærma seg med undring [...] Så såg ho seg sjølv. Dronning Berghitte av Syrren. Ho såg forferdeleg ut. Stakken var rivna i basketaket med Tjølvs om natta, skjorta var så skrukkete som berre lin kunne vere, og flettene var flokete tjafsar over heile hovudet. Varsamt la ho frå seg krona ved føtene, kikka seg over skuldra for å sikre seg at Tjølvs sov, og kledde av seg. Stakken fall lydlaust i golvet, og skjorta trekte

ho over hovudet. Ho løyste flettene ei etter ei, treiv børsten og drog han gjennom håret heilt til han ikkje møtte motstand.

Berghitte såg på seg sjølv, naken og med håret fritt fløymande nedetter kroppen. Ho var vakker.

[...] Berghitte smilte til seg sjølv i spegelen, og sette keisarinnekrona på hovudet. Smerta small gjennom kroppen, ho krøkte seg og stønte mens krona fall i golvet (I, 449).

Denne episoden minner om scena i Snøkvit og dei sju dvergane, der hekse spør kven som er vakrast i landet, og til si store erging får svaret at; det er Snøkvit som er den vakraste i landet. Her ser ein korleis Berghitte er fanga i sitt eige sjølvbiletet. Som hekse i Snøkvit ser Berghitte seg sjølv som vakker. Ho er forelska i seg sjølv, og sitt eige spegelbiletet. Det er nært å knyte denne episoden til Narkissos i den greske mytologien. Narkissos var ein vakker yngling som var forbanna til å forelske seg i sitt eige spegelbiletet, og tok sin død av det. Idet Berghitte tek på seg krona framfor spegelen, smell ei smerte gjennom kroppen hennar. Her ser ein altså korleis krona slår attende på Berghittes sjølvbiletet: «Berghitte smilte til seg sjølv i spegelen, og sette keisarinnekrona på hovudet. Smerta small gjennom kroppen, ho krøkte seg og stønte mens krona fall i golvet» (I, 449). Idet Berghitte står og betraktar seg sjølv, avbryt krona dette ved å påføre ho smerte. Me er inne på det Hognestad poengterte: at symbolet kan hjelpe ein til å forstå samanhengar det elles hadde vore vanskeleg å forstå (2001: 27). Det er som krona (bindeleddet mellom det umedvitne og det medvitne) prøver å seie noko til Berghitte, gje ho ein varsel og få ho til å innsjå at ho må endre dette negative narsissistiske biletet.

I denne samanhengen er me inne på det som står under *persona* i kapittel 2.4. Gjennom spegelen er Berghitte i kontakt med sitt persona, altså sin ytre utsjånad og korleis andre ser ein. Frå fleire hald i boka er det nettopp det vakre biletet ein får av Berghitte, som ei skjønn og sta jente: «Ragna tenkte at ho aldri hadde sett noko vakrare enn si eiga søster» (I, 24), «Dei hadde auga festa på vogna bak, på jenta med gullhåret og dei blå auga» (I, 282), «`Du liknar ei dronning allereie`, kviskra taus» (I, 310), «Så følgde ho etter søstera ut i tunet, der ho fann henne med ryggen til, midt i ein beundrande krins av ungjenter» (I, 313). Her ser ein korleis ho har utvikla sin persona i samband med andre, og ein ser årsaken til sjølvbiletet hennar. Men om ein berre er i stand til å identifisere seg ut i frå sin persona, er ein ikkje i kontakt med sitt indre liv. Og i episoden med Berghitte framfor spegelen gjev krona ein kraftig reaksjon på korleis ho ser seg sjølv. Det er nett som om krona prøver å vekkje ho frå ein forhekse tilstand (jf. Narkissos som vart forhekse til å elske biletet av seg sjølv).

Så kjem spørsmålet; Kvifor ser Berghitte seg sjølv på denne måten? Ifølgje Jung har slike åtferdsmønster med oppveksten å gjere. Det handlar om ei kjensle av å ha blitt avvist, at ein ikkje har blitt elska og verdsett. Berghitte har aldri kjent seg elska av nokon andre enn Ragna: «Eg trur far min helst såg at eg ikkje var der. Og ingen av dei liker meg. Berre Ragna. Det går ikkje an å vere der» (I, 43). Dette biletet av ei ung og sårbar lita jente gjer at me får medkjensle med Berghitte, og me skjønner kvifor ho er slik som ho er. Ein annan sår episode som verkeleg riv lesarhjarta i stykke, er når Berghitte ser og misunner sonen til Brage, korleis faren trøystar sonen som har falle av hesten: «Ho hadde stått der med open munn og knapt fatta kva Brage dreiv med. Det hendte ho drøymde seg inn i dei armane. At ho vakna om morgonen, og ville ha slike store varme armar og ei slik mjuk røyst rundt seg» (I, 130). Berghitte har aldri fått bekrefta den ho er, aldri vore trøysta eller sett i det heile. Dette har vore ei vond bør heile livet hennar.

Astri Hognestad peikar på at om me ikkje blir bekrefta tilstrekkeleg på dei ulike utviklingstrinna, vil me utvikle ein bestemt måte å forhalde oss til andre på. Som til dømes å tilpasse seg andre sine forventingar, vere oppmerksam på kva andre treng, yte maksimalt overfor andre og setje eigne ynske til side. Og årsaka til dette er at me forsvarar oss mot at smerta, som er forårsaka av all avvising, skal kome attende og opp i overflata (2001: 29). Grunnen til at Berghitte er som ho er, har altså ei forklaring. Ho prøver berre å forsvare seg sjølv. Men den fortrenge smerta kan ikkje vere der i all æve, og det er nettopp dette krona prøvar å gjere noko med. Som Åsfrid Svenssen seier det «fiktive personer som opplever det fantastiske kastes ut i en erkjennelseskriser» (1991: 12). Frå Berghitte sin ståstad blir det opplevinga av krona (det fantastiske) som set i gang erkjenninga.

Etter kvart i forteljinga godtek Berghitte krona meir og meir:

Berghitte sto framfor spegelen i sovekammeret. Ei utsmykka ramme av gull kring ei raudkledd kvinne. På dei silkesnodde flettene kvilte eit meisterverk. For menneska eit smykke, venleik av metall og glitrande steinar. Eit teikn på makt og velde.

For henne var ikkje keisarinnekrona noko teikn, ikkje noko smykke.

Gullkransen på hovudet hennar kjendest levande, meir verkeleg enn spegelbiletet (II, 29).

Den smerta som krona gav ho har no vorte snudd til behag. Det kan ein tolke i den retning at Berghitte blir kjend med skuggesidene sine, og meir og meir slepp dei inn til seg. Det er ikkje før ein er klar over kva ein må kjempe mot, at ein først kan kjempe.

Tjølvs sjølv

Tjølvs kan tolkast som Berghitte sitt sjølv. Orda liknar på kvarandre i form; om ein byter bokstaven T med S, blir Tjølvs sjølv. Ifølgje Jung (2000) kan sjølv vise seg som kongelege personar. Berghitte sitt syn på Tjølvs, som sin konge, peikar mot at ho ser på han som noko åndeleg. Sjølv er nettopp ein overpersonleg realitet, og svarer til Gud i oss (Jung 2000: 12-13). Tjølvs og Berghitte er prega av same oppleving av å bli avvist i barndommen. Tjølvs har heller aldri vore godteken eller sett av far sin: «slik han sjølv måtte halde ut å bu i huset til far sin kvar einaste dag» (I, 337). Men trass i dette har Tjølvs ein annan måte å forhalde seg til folk rundt seg på, slik som illustrert i ein episode på kjøkenet saman med kokka: «`Du er då matmor mi,` sa Tjølvs og bøygde seg over henne og kyssa henne lett på det runde kinnet. Kokka lo» (I, 329). Tjølvs får andre til å le, og han trøystar også: «Tjølvs la armene rundt henne, og så strauk han henne over håret og kviskra. `Du skal ikkje vere redd, Aila. Du skal ikkje vere redd meir`» (I, 464). Evna Tjølvs har til å vise omhug for andre, viser at han ikkje har teke skade av far sin på same måte som Berghitte har teke skade av far sin. Han er eit førebilete for Berghitte, dømet på at det går an å bli eit heilt menneske sjølv om ein er råka av ein låk oppvekst.

Berghitte har eit ambivalent forhold til Tjølvs. Det er mykje lidenskap og kjensler i sving i dette forholdet, mest eit hat-og-elsk-forhold frå Berghitte si side. Nokre gongar kastar ho seg over han som ein mest ihelsvolten kattunge, andre gonger klarar ho ikkje sjå på han. Då Tjølvs reiser ut i krig mot nordeirularane, er Berghitte veldig redd for han. I ein samtale med Lintuin kjem det fram at ho kan redde han viss ho tek på seg krona: «Gå! Gå og gjer det einaste rette. Ta på deg keisarinnekrona no!» (I, 555). Ho må altså klare å kjempe mot sine eigne negative kjensler (krona) for å kunne redde seg sjølv (Tjølvs). Men på slutten av forteljinga, under angrepet på herduegane, dør Tjølvs. Det er Berghitte sjølv som kommanderer dei til å angripe, og dermed dør han. Dette som ytre sett verkar så katastrofalt, kan i jungiansk samanheng tvert om tolkast som eit positivt teikn på Berghittes utvikling. Hognestad peikar på det umedvitne som ei kraft som kjem og går: «Arbeidet med det ubevisste må aldri erstatte livet. Det kan bare foregå så lenge vi trenger det for å forstå bakgrunnen for og drivkraften i våre mønstre» (2001: 96-97). Ut frå det Hognestad seier her, kan ein tolke Tjølvs sin død som eit positivt teikn på Berghitte si utvikling. Det umedvitne skal jo aldri bli medvit fullt og heilt, noko av energien går alltid attende når eit arbeid er gjort. Slik vil det også trekkje oss mot nye hendingar når tida er inne for neste steg i utviklinga. Og me ser at det har skjedd ei utvikling når Berghitte vaknar opp att etter angrepet på herduegane:

«*Det er eg. Hennar eigen tanke, ikkje stemma. Ikkje hans stemme heller. Hennar eigen tanke: Det er eg. Stemma hans var ikkje i henne meir. Stemma hans er ikkje i meg meir. `Du fridde deg frå krona`*» (II, 495). I denne tankestraumen er det noko usikkert om ho er vaken eller om ho drøymmer. Det som skjer her speglar det Torsten Rönnestrand peika på, at i den siste utviklingsfasen stig arketypiske førestillingar (som i denne samanheng er sjølvst) fram frå det umedvitne i form av draumar og fantasiar (1992: 76).

Berghitte, eit heilt menneske

Overfor har eg altså teke for meg ei kort skildring av Berghitte sin individuasjonsprosess. Berghitte gjer ei ytre reise ut frå heimen sin, og personifiserer slik eit klassisk heltemotiv som er så typisk for eventyra og heroisk fantasy. Ved hjelp av ei jungiansk tolking har eg sett Berghitte si reise som ei indre utvikling. Ytre sett blir denne utviklinga dramatisk skildra, som så ofte i fantasy-litteraturen, for her er krigar, blod, drap og mystiske vesen ein del av sjangerinventaret. Berghitte har gått gjennom fleire prøvar, og indre sett har ho kjempa mot sine egne skuggar. På denne reisa har ho fått hard medfart. Ragna blir heilt forskrekka over korleis ho ser ut ved myra, i det siste møtet:

«Sjå henne!» Berghittes kvite hender greip om den skinande kransen. Ansiktet hennar var fordreidd, auga samanknipne [...] Med tynne, skjelvande armar heldt ho gullkransen over hovudet, blodige tjafsar av hår hang frå det strålende smedverket. Tynne strimer blod rann nedover ansiktet, draup på akslene. Skriket hennar var berre eit fugleungeskrik, knapt til å høyre for vinden kring dei. Bak henne såg Ragna nymånen stige over trea, tynn og bleik som Berghittes armar (II, 576).

Her får me eit frykteleg inntrykk av Berghitte. Skildringa viser at ho har vore gjennom harde tak. Det å utvikle seg som menneske, særleg i spennet mellom barndom og vaksenliv, er vanskeleg. Eirabu-forteljinga viser korleis ein i fantasy-litteratur kan tillate seg å intensivere og visualisere denne vanskelege overgangen med litterære verkemiddel.

I Syrren, som kan sjåast som ein uutvikla del av Berghittes indre, vart ho sett på fleire vanskelege prøver: giftarmål, svik, rådsmøte, jakt, drapsforsøk og krig. Dette er ein heilt annan kvardag enn den ho var van med heime på Saksetunet, der det mest dramatiske som skjedde var kranglane med faren. Men då ho var heime lengta ho etter å kome bort, ho lengta etter større utfordringar. I jungiansk perspektiv kan ein sjå denne lengten som eit kall frå det

umeditvitne, eit kall til å bli kjend med seg sjølv. På reisa møter ho både skuggesidene sine, egoet sitt, sjølvet og det kollektivt umeditvitne. Og ho kjem i kontakt med sine maskuline sider.

Slik som i eventyr kan den ytre forteljinga seiast å ende godt. Dei tre søstrene møtast, dei står imot lagnaden, og dei reddar verda. Ragna og Berghitte overlever, upåverka av gudar. Men Berghitte får ikkje ein prins og halve kongeriket. I staden oppnår ho åndeleg mogning og får med seg ein verdi som er viktig for framtida. Ved hjelp av arketypteorien til Jung, særleg teorien om individuasjonsprosessen, kan ein seie at handlinga har vore naudsynt for Berghitte si framtid og hennar utvikling som menneske. Ho har ved hjelp av denne reisa kome i kontakt med delar av seg sjølv som ho ikkje har vore i kontakt med før.

Song for Eirabu kan sjåast som ein universell heltemyte der Berghitte er ein av tre heltinner. Ho reddar folket og verda frå øydelegging og død og gjer ende på maktkampen som finst mellom gudar og menneske. Kaj Berseth Nilsen peikar på at helten, i religiøs forstand, får ein overmenneskeleg kvalitet (1994: 31). Den overmenneskelege kvaliteten får Berghitte gjennom Runa. Ho får ein dimensjon, ein verdi, i seg som ho skal føre vidare i den neste verda.

5 Oppsummering

Eg har i denne analysen sett på korleis *Song for Eirabu* fungerer som mytisk-eventyrlig litteratur. Dette har eg gjort med særleg fokus på korleis sekundærverda er bygd opp, og på livsutviklinga til dei tre søstrene som står i sentrum for handlinga.

Toftes sekundærverd Eirabu har som vi har sett basis i det norrøne verdsbiletet, mellom anna slik det er framstilt i Voluspå. Og den settingen vi møter, er forma etter nordisk jernalder, om lag slik vi kan tenkje oss han i vikingtida.

Den mytologiske ramma for det heile er knytt opp mot Voluspå. Også hos Tofte er her ei volve og ein spådom. Denne verda skal gå under, og ei ny skal oppstå, og i desse store prosessane står menneske i forhold til guddommelege makter. Samtidig konkretiserer og levandegjer Tofte det mytiske forelegget ved å plassere tre unge søstre – Ragna, Berghitte og Runa – i sentrum for handlinga. Dei er utsette av lagnaden til å få ein nøkkelrolle i den store verdsomveltinga. Det nære innsynet i tankane og kjenslene til desse unge jentene gir eit personleg nærvær i teksten som balanserer dei storstilte, abstrakte mytiske førestillingane. Den same verknaden har den detaljerte og gjennomgåande realistiske framstillinga av natur og folkeliv i dei ulike regionane i Eirabu.

Som i så mange fantasyromanar møter vi også i *Song for Eirabu* det vi kan kalle føydalsamfunn. Det er keisar-, konge- eller høvdingriker der herskarane styrer i truskapsalliansar med underordna stormenn. Eit slikt lagdelt system finn me også i dei religiøse institusjonane, slik som i klosteret i Syrren, der hierarkiet er spegla i sjølve bygningen. Ypparsteprestinna bur på toppen av klosteret, medan dei andre prestinnene og nonnene er rangert nedover i bygningen. Den sterkt lagdelte samfunnsordninga i Eirabu gir grobotn for sosial uro og opnar også for maktmisbruk. Dette ser me mange døme på i romanane, og keisarriket Syrren og klosteret der er kjerneområdet der denne problematikken spelar seg ut. *Song for Eirabu* viser oss noko om korleis akt kan korrumpere, og har slik spor av ein sosial og etisk tematikk.

Naturen er sterkt nærværande i *Song for Eirabu*. Vi møter ei verd der dei fleste menneske lever tett på naturen, i tradisjonelle bondesamfunn. Jentenes reiser fører dei også gjennom skiftande naturscenarium, som ofte er levande og intenst skildra av forfattaren. Måten naturen er framstilt og omtalt på i romanane peikar mot ei økologiske tenking, slik vi kjenner den frå vår eiga samtid. Ein kan ikkje unngå å inkludere eit økologiske perspektiv på det heile. Kvar minste ting har sin plass i den store livsheilskapen, og ein må vere audmjuk

overfor den samanhengen som finst mellom alt liv. Dei som særleg representerer visdom i Eirabu, bergfolket herduegane, er dei som tydelegast ber fram ei slik tenking. Dei er også bokstaveleg talt integrerte i naturen, gjennom at dei lever i berget.

Den heilskaplege økologiske tenkinga er samtidig uttrykk for ei vidare, religiøst prega tenking. I *Song for Eirabu* ser ein ei sterk interesse for det transcendent og det okkulte. Stikkordet her er mangfald og vekt på korleis det guddommelege kan tene mennesket. Eirabu-universet er sett opp mot eit mangfald av gudar, i stor grad forma etter norrøn mytologi. Søstrene som står i sentrum for handlinga har uunngåeleg eit forhold til gudane, men det er temmeleg ope korleis dei skal tolke dei. Norma her er ikkje underkasting under guddommen, heller ei søkjing etter noko som kan stimulere evner og krefter i ein sjølv. Dette ligg nær nyreligiøs tenking, til dømes slik vi finn det i nypaganistiske retningar, som wicca-rørsla. Nypaganisme er nettopp bygd opp av ideen om at det er opp til kvar enkelt å tolke gudane, slik sett blir det ein individualistisk religion. Når utviklinga i Eirabu går mot ei endeleg utvisking av dei fleste gudane, medan ei kvinneleg skapargudinne – solgudinna – blir ståande igjen, blir det ei stadfesting av ei slik myndig og «demokratisk» haldning til det guddommelege. Det biletet av det guddommelege som blir ståande har også preg av det økologiske idealet om å vende «tilbake til naturen» som vi kjenner frå nyreligiøse retningar.

I analysen har eg, gjennom tilknytning til jungiansk tenking, gjort eit forsøk på å vise korleis Tofte formidar ei innsikt i kva det vil seie å utvikle seg som menneske, og kva slags krefter i oss sjølv vi møter og kjempar med gjennom denne utviklinga. Eg har sett den eine av søstrene, Berghitte, som særleg interessant i eit slikt perspektiv. Gjennom handlinga kjem Berghitte meir og meir i kontakt med sine skjulte sider og ulike energi. Hennar veg til endring er symbolisert med ei lang reise, der ho gjennomgår fleire prøvingar og møter mytiske vesen. Guden Bor – som stadig melder seg som ein insisterande stemme i Berghitte – har eg tolka som skuggesidene hennar, som søker å bryte seg fram til medvitet. Ei bevisstgjerung i forhold til slike negativt retta energi er ifølgje Carl Gustav Jung naudsynt for at me skal klare å rive oss laus frå gamle mønstre og utvikle det potensialet som ligg i oss. På slutten av forteljinga blir me nettopp vitne til at Berghitte frigjer seg frå Bor, og framstår som eit nytt og mogna menneske.

Noko av det eg har lagt størst vekt på i heile analysen er korleis det åndelege står fram og korleis det blir tolka. I jungiansk forstand kan ein sjå det umedvitne som noko åndeleg, og i erkjenningsreisa til Berghitte ser ein altså dette gjennom guden Bor, som representerer det umedvitne hjå Berghitte. Det umedvitne i henne er altså personifisert av ein åndeleg figur, av

ein gud. Med dette blir den åndelege dimensjonen noko å legge merke til også i individuasjonsprosessen.

Berghitte sitt forhold til Bor viser korleis det Jung kalla arketypar gjer det mogleg å kommunisere med våre umedvitne sider. Samla sett symboliserer gudane i forteljinga eit overindividuell erfaringsplan som vi menneske må vere i kontakt med for å kunne utvikle ein personleg heilskap i løpet av livet. Dette er nok også ein av grunnane til at det er lagt til rette for at menneska tolkar gudane så ulikt i Eirabu. Me gjer jo alle våre erkjenningsreiser, men desse er på ingen måte like kvarandre. Derfor er ei universell tolking av ein arketype umogleg. Og tolkinga av ei erkjenningsreise til ein litterær figur vil mest sannsynleg også arte seg forskjellig utifrå kven som tolkar. Men det har vore veldig interessant å gjere eit forsøk på ei slik tolking av arketypane utifrå den samla livssituasjonen til Berghitte, og ei påvising av korleis dei verkar i individuasjonsprosessen hennar.

Som me har sett gjennom analysen, er *kvinnene* sterkt til stades i Eirabu. Og det er i hovudsak eit kvinneleg perspektiv me følgjer gjennom romanverket, i og med at me i lange periodar ser verda gjennom perspektivet til dei tre søstrene. Eit viktig moment er at det er kvinner som har nærmast kontakt med den *åndelege* røyndommen. Dei blir slik viktige brikker i eit samfunn som ser seg avhengig av gudane, og opptrer so gydjer og prestinner. Alle dei tre søstrene har også viktige relasjonar med det guddommelege. Eit interessant spørsmål i denne samanhengen er om Eirabu-verket inneheldt ei slags kvinneleg norm, slik som vi kan finne i ein del feministisk fantasy. Til det vil eg seie at det ikkje er eintydig framstilt i forteljinga kva verdier og eigenskapar som er representert ved menn, og kva verdier og eigenskapar som er representert ved kvinner. Det som likevel er klart, er at ein tydeleg negativt framstilt trong til maktbruk og øydelegging for å oppnå materialistiske verdier, i størst grad blir knytt til mannlege figurar og stemmer i Eirabu. Vi møter det i den omsynslause kong Jorol i Syrren og vidare i Borskrona, som er «talerøyr» for den maktsøkjande mannlege guden Bor. Og vidare ser vi i avslutninga av romanen at den opphøgde guddommen som blir ståande igjen som eit positivt livsprinsipp, er ein kvinneleg skapargud. Samtidig er det også interessant at her er ein slags vilje til utvisking av tradisjonelle normer for mannleg og kvinneleg i romanane. Det er talande at herduegfyersten Donno Roka, den visaste i heile Eirabu, framstår som ei samansmelting av noko mannleg og noko kvinneleg.

I analysen har eg vore oppteken av å vise korleis det mangfaldige universet Eirabu har ein *samanheng*, korleis mange einskiddelar er integret i ein større heilskap. Som i anna mytisk-eventyrleg litteratur må vi også her sjå på den nære samanhengen mellom det *indre* og

det *ytre*. Settingen speglar dei indre prosessane i personane. Det er konkret landskap, men også i høg grad *mindscape*. Dei lange reisene til søstrene er også reiser i sinnet, og det er noko allment menneskeleg over dette. Her utfordrar Eirabu-bøkene oss. Slik menneskelivet er komplisert, blir Eirabu som mytisk-eventyrleg *mindscape* over menneskelivet samansett og komplisert. Forteljinga om dei tre søstrene har noko dunkelt og mystisk over seg, heilt til siste slutt. Som i myteverdene ser vi berre noko av samanhengen. Men så er det også eit spørsmål om det finst ein endeleg samanheng, ei ferdig eksisterande meining. Ragna, Berghitte og Runa lever ikkje nødvendigvis i tråd med ei slik ferdiglaga meining. Dei følgjer ikkje lagnaden, men finn heller si eiga løysing. Dette er eit moderne trekk, som ifølgje Svensen er typisk for forfattarar av *vår* tids mytiske litteratur (1994: 9). Dei utforskar gamle mytemotiv og skriv dei inn i ein moderne livssamheng.

Som J.R.R. Tolkien seier, er vår evne til å fantasere ei drivkraft som i siste instans har med noko større, overmenneskeleg å gjere. I *Song for Eirabu* har me sett korleis det overmenneskelege (gudane, minnemødre, kvitvargane) representerer umedvitne sider hjå mennesket som me treng å finne ut av. Me har også sett korleis det overmenneskelege (herduegane) uttrykkjer livsviktige verdiar. Det fantastiske i forteljinga kan på denne måten vise mot naudsynte kollektive og individuelle haldningar. I denne samanhengen blir dei tre fantastiske motiva som er knytte til dei tre søstrene særleg interessante. Det er sverdet Rieban, det er Borskrona, og det er gudegåva frå herduegane, personifisert i Runa. Rieban er eit positivt uttrykk for Ragnas styrke og overlevingskraft, men også eit uhyggeleg uttrykk for maktbruk. Det får oss til å spørje om det er rett å drepe, om intensjonen er aldri så god. Borskrona har også denne koplinga til makt; den som har denne kan herske over andre og bruke dei for eigne føremål. Gåva, derimot, står i kontrast til dei to andre fantastiske elementa. Ho fører med seg liv, kunnskap, varme og fred. Og dette er det som blir ståande att til slutt i den store forteljinga om Eirabu.

Litteratur

Primærlitteratur

Tofte, Kristine. (2009). *Song for Eirabu*, Bok 1 *Slaget på Vigrid*. Oslo: Tiden Norsk Forlag

Tofte, Kristine. (2012). *Song for Eirabu*, Bok 2 *Vargtid*. Oslo: Tiden Norsk Forlag

Sekundærlitteratur

Claudi, Mads B. (2010). *Litterære grunnbegreper*. Bergen: Fagbokforlaget.

Claudi, Mads B. (2013). *Litteraturteori*. Bergen: Fagbokforlaget.

Ekman, Stefan. (2013). *Here be dragons: exploring fantasy maps and settings*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press.

Ewo, Jon. (2012). *Intervju med Kristine Tofte*. Henta frå: <http://jonewo.net/siste-nytt/intervju-med-kristine-tofte/> (19.11.2012).

Flatekval, Eli. (1999). *Forankring og fornying: nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

Førde, Kristin Engh. (2008). *Fantastisk feminisme* (intervju med Esten Aastad Sorken). Henta frå <http://forskning.no/kunst-og-litteratur-science-fiction-og-fantasy-religion-kjonn-og-samfunn-likestilling-seksualitet> (22.08.2008).

Haugen, Torgeir. (1998). *Transcendens, galskap og tomhet- teoretiske og historiske betraktninger om fantastisk litteratur*. I Torgeir Haugen: *Litterære skygger* (s. 17-72). Oslo: LNU: Cappelen akademisk forlag.

Hognestad, Astri. (1997). *Livskriser og kreativitet: et jungiansk perspektiv*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.

Hognestad, Astri (2001). *Broer til oss selv*. Oslo: Genesis Forlag.

Håland, Kjersti Wøien. *Ny norsk fantasy utfordrar spelereglane*. NRK. (13.03.2012) Henta frå: <http://www.nrk.no/kultur/bok/fantasy-for-var-tid-1.8032799>

Jackson, Rosemary. (1981). *Fantasy The literature of subversion*. London: Methuen & Co. Ltd.

Jerstad, Marit (2002). *Fortellerkunst, om eventyr, myter, mytiske bilder, historie og FORTELLERTEKNIKK*. Oslo: Mimir fortellerforlag.

Jung, Carl Gustav. (1963). *Det ubevisste*. Oslo: Cappelen.

Jung, Carl Gustav. (1972). *Analytisk psykologi*. Oslo: Cappelen.

Jung, Carl Gustav. (2000). *Symbolene og det ubevisste*. Oslo: Gyldendal.

Knirk. (06.07.2012). *Song for Eirabu: Slaget på Vigrid – Kristine Tofte*. Henta frå: <http://knirk.no/2012/07/song-for-eirabu-slaget-pa-vigrid-kristine-tofte/>

Krøger, Cathrine. (15.06.2009). *Blotgydjer i krig*. Henta frå: <http://www.dagbladet.no/kultur/2009/06/15/578526.html>

Krøger, Cathrine. (12.08.2012). *Boka hennes ble blogget til topps på bestselgerlista*. Dagbladet. Henta frå <http://tablet.dagbladet.no/2012/08/12/kultur/bok/litteratur/litteraturanmeldelser/anmeldelser/2799706/>

Le Guin, Ursula K. (1979). *The language of the night: essays on fantasy and science fiction*. New York: Putnam.

May Brit. (25.02.13). *Song for Eirabu: «Slaget på Vigrid» - Kristine Tofte*. Henta frå: <http://ikkebareibok.blogspot.no/2013/02/song-for-eirabu-slaget-pa-vigrid.html>

Myhre, Øyvind. (1979). *Magiske verdener: fantasilitteraturen fra Gilgamesj til Richard Adams*. Oslo: Cappelen.

Nikolajeva, Maria. (1988). *The magic code: the use of magical patterns in fantasy for children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

Nikolajeva, Maria. (2002). *Eventyr og fantastiske fortællinger: fra oldtid til postmodernisme*. I: Niels Dalgaard *På fantasiens vinger: om fantastisk litteratur for børn og unge*. København: Høst & Søn.

Nilsen, Kaj Berseth. Romøren, Rolf. Seip Tønnesen, Elise. Wiland, Sverre. (1994). *Veier til teksten*. Oslo: LNU og Cappelen akademisk forlag.

Omdal, Gerd Karin. (2010). *Grenseerfaringer*. Bergen: Fagbokforlaget.

Rönnerstrand, Torsten. (1992). *Barn- och ungdomslitteraturen ur jungianskt perspektiv*. I Nikolajeva, Maria (red). (1992) *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*. Stockholm: Printgraf.

Røssland, Ingelin. (30.08.2012). *Den nye store bølga?*. Henta frå: <http://ingelin.squarespace.com/blogg/tag/kristine-tofte>

Selling, Kim. (2004). "Fantastic Neomedialism" *The Image and the Middle Ages in Popular Fantasy*. I D. Ketterer *Flashes of the Fantastic*. Westport,CT: Greenwood Press.

Selling, Kim. (2008). *Fantasy Literature*. I *The Encyclopedia of Religion and Nature*. London: Bloomsburry Academic.

Solberg, Olav. (2007). *Inn i eventyret: norsk og europeisk forteljekunst*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

Song for Eirabu: Slaget på Vigrid - Kristine Tofte. Knirk (06.07.2012). Henta frå: <http://knirk.no/2012/07/song-for-eirabu-slaget-pa-vigrid-kristine-tofte/>

Sorken, Esten Aastad (2007). *Feministisk fantasy og nypaganisme*. (Mastergradsavhandling, Universitetet i Tromsø). Henta frå [http://www.researchgate.net/publication/33417666_Feministisk_fantasy_og_nypaganisme. E n studie av The Mists of Avalon og The Fifth Sacred Thing](http://www.researchgate.net/publication/33417666_Feministisk_fantasy_og_nypaganisme_E_n_studie_av_The_Mists_of_Avalon_og_The_Fifth_Sacred_Thing)

Steinsland, Gro. (1999). *Voluspå*. Oslo: Pax.

Svensen, Åsfrid. (1991). *Orden og kaos: virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur*. Oslo: Aschehoug.

Svensen, Åsfrid. (1994). *Virkelig uvirkelig. Fantastisk litteratur for barn og unge*. Oslo: Biblioteksentralen.

Svensen, Åsfrid. (2003). *Fantastisk litteratur for barn og unge- livsbilete og kjenseappell*. I: Per Olav Kaldestad og Karin Beate Vold (red.). *Årboka Litteratur for barn og unge* (2003). Oslo: Det Norske Samlaget.

Swinfen, Ann. (1984). *In defence of fantasy*. London: Routledge & Kegan Paul.

Todorov, Tzvetan. (1999). *Den fantastiske litteratur*. Aarhus: Klims forlag.

Tofte, Kristine. (19.03.2009). *Om Song for Eirabu*. Henta frå: <https://haustljøs.wordpress.com/om-song-for-eirabu/>

Tolkien, John Ronald Reuen. (1995). *Trær og blader*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.

Uldal, Geir og Winje, Geir. (2007). *Hekser og healere. Religion og spiritualitet i det moderne*. Kristiansand: Høyskoleforlaget

Samandrag: Myte og menneske. Mytisk setting og individuasjon i Kristine Toftes *Song for Eirabu* I-II.

Mari Iversen Kolden

Mastergradsoppgåve

Institutt for nordisk og mediefag

Universitetet i Agder, vår 2015.

I min analyse av Kristine Toftes *Song for Eirabu; Slaget på Vigrid* og *Vargtid* har eg sett nærare på setting og personframstilling i eit storstilt mytisk-eventyrleg romanverk.

Karakteristisk for mytisk-eventyrleg litteratur er at handlinga er lagt til eit sekundært univers – og dette finn vi også her, i det norrøninspirerte *Eirabu*. Eg har hatt fokus på korleis dette sekundære universet er framstilt i bøkene og korleis litterære figurar orienterer og utviklar seg i verda.

Det har vore viktig for meg å vise korleis *Eirabu*-universet har ein samanheng, korleis einiskiddelar er integrert i ein større heilskap. Og dette er spegla i hermeneutisk tilnærming som den overordna metoden i analysen. I analysen har eg tatt for meg samfunnet og landskapet i *Eirabu* som både konkret form og *mindscape*. Eg har gått inn på mytologien, på den rolla naturen spelar, og korleis forholdet til det religiøse synest å vere influert av nypaganisme. For å få eit nærvær i teksten som balanser dei abstrakte mytiske førestillingane, har eg hatt eit fokus på korleis dei tre jentene som er hovudpersonane, orienterer og utviklar seg i dette universet, deira individuasjon.

For å kunne gå nærare inn i dei ulike elementa, er analysen ein møteplass for fleire fagområde. I tillegg til litteraturvitskapen har eg henta inspirasjon frå psykologi og religionsvitskap. Innan psykologien har eg nytta meg av arketypteorien til Carl Gustav Jung. Innan religionsvitskapen har det vore naudsynt å relatere til nyreligiøse retningar, særleg nypaganisme.

Ved sida av at *Eirabu*-bøkene har ein engasjerande psykologisk og åndeleg/eksistensiell tematikk, er dei interessante ved at dei uttrykkjer eit økologisk medvit. Kvar minste ting i verda har sin plass i den store livsheilskapen, og ein må vere audmjuk overfor den samanhengen som finst mellom alt liv.

