

«Bege dig jag vet inte vart...»

En analyse av karakteren Noras
individuasjonsprosess i Maria Gripes roman
Agnes Cecilia – en sällsam historia

Ella Toft Lowum



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk,
litteraturvitenskap

Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2014

«Bege dig jag vet inte vart...»

En analyse av karakteren Noras
individuasjonsprosess i Maria Gripes roman
Agnes Cecilia – en sällsam historia

Ella Toft Lowum

© Ella Toft Lowum

2014

«Bege dig jag vet inte vart...». En analyse av karakteren Noras individuasjonsprosess i Maria Gripes roman *Agnes Cecilia – en sällsam historia*

Ella Toft Lowum

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

IV

«Vi borde vara mycket lyhördare än vi är för livets många sätt att uttrycka sig [...]. Vi får hemliga vinkar och signaler ideligen. Men vi måste upptäcka dem själva.»

- Dag i *Agnes Cecilia*

Sammendrag

Maria Gripe (1923–2007) var en av Sveriges mest verdsette forfattere av barne- og ungdomslitteratur. I denne avhandlingen undersøker jeg en av hennes ungdomsromaner: *Agnes Cecilia – en sällsam historia* (1981). Romanen tilhører de sentrale verkene og inngår i den nye vendingen i Gripes forfatterskap som starter med *Tordyveln flyger i skymningen* (1978) og fortsetter med den aktuelle romanen *Agnes Cecilia – en sällsam historia* samt den påfølgende skyggetetralogien. Bøkene har det til felles at de har mye mystikk og spenning samtidig som filosofiske, psykologiske og åndelige temaer er gjennomgående. *Agnes Cecilia – en sällsam historia* handler om 14-årige Nora som mistet foreldrene i en bilulykke da hun var liten og som nå har flyttet inn i et gammelt hus med sin fosterfamilie. I dette huset begynner uforklarlige ting å skje som kan knyttes til Noras slekt bakover i tid. Gjennom romanen følger leseren Noras søken på flere plan mot å finne et tryggere ståsted i seg selv og egen identitet.

Flere forskere har påpekt at Gripe var inspirert av Carl Gustav Jungs psykologi. Jeg mener det jungianske perspektivet hos Gripe virker spesielt relevant her. Det overordnede målet med analysen er derfor å se på hvilken måte det jungianske begrepet individuasjonsprosess kan belyse karakteren Noras utvikling. Ut fra dette tolkningsmønsteret kommer hun blant annet i kontakt med arketyperne skyggen, animus og Selvet. Arthur Schopenhauers filosofi uttrykkes eksplisitt i boka gjennom flere sitater, og hans teorier blir derfor også vesentlige, om enn på en annen måte enn Jungs. Mens Schopenhauers filosofi anvendes tematisk i teksten, hevder jeg at Jungs psykologi kan sees som et fordekt, implisitt mønster og organiseringsprinsipp. I analysen undersøker jeg denne implisitte strukturen og diskuterer symbolbruk som støtter opp under denne.

Gripes drøfting av eksistensielle temaer bidrar til at romanen også kan treffe voksne lesere. I kapittel 2 – Teoretiske innfallsvinkler, ser jeg derfor på mulige målgrupper. Her trekker jeg inn ulike definisjoner på ungdomslitteratur samt begrepene all-alder-litteratur og *crossover*. Jeg diskuterer også sjangertilhørighet med *time fantasy* som en sentral betegnelse. Videre settes Schopenhauers filosofi i forbindelse med Jungs psykologi – her er vilje og det kollektivt ubevisste viktige stikkord, samt synet på døden og reinkarnasjon. Hovedvekten i kapittelet legges imidlertid på jungiansk teori da denne brukes gjennomgående i den påfølgende analysen.

Jeg konkluderer med at jungiansk psykologi egner seg godt som analyseverktøy fordi den rommer både det åndelige og psykologiske tolkningsalternativet man finner i romanen.

Også individuasjonsprosessen er en relevant og fruktbar innfallsvinkel til å forstå karakteren Noras indre utvikling. Dette perspektivet står etter mitt syn ikke i motsetning til en mer realistisk tolkning, men komplementerer og utvider denne.

Takk!

I startfasen, da avhandlingen befant seg på idéstadiet og jeg var frustrert over manglende oversikt og vaklende kurs, sa Sten-Olof Ullström: «Fra kaos blir kosmos!» Dette utsagnet har vært med meg som et mantra gjennom hele prosessen og gjorde at jeg senket skuldrene da alt så tåkete ut. På et senere tidspunkt kom jeg over nettopp denne formuleringen også hos Jung, og jeg refererer til den i avhandlingen. En tilfeldighet? Eller kanskje – sett med jungianske øyne – et meningsfullt sammentreff? Uansett, tusen takk Sten-Olof for svært engasjert veiledning, tett oppfølging og tilbakemelding underveis.

En stor takk også til venner og familie for støtte og oppmuntring.

En ekstra takk til Ole for interesse og entusiasme for prosjektet. Hege, for mange gode kaffepauser og problemløsning. Mamma, for å ha lest svensk litteratur og drøftet den med meg. Bjørn, for å ha fikset og fraktet det gamle skrivebordet slik at jeg fikk en perfekt arbeidsplass. Og Bente, for uvurderlig støtte og gode råd på veien.

Sist, men ikke minst, takk til Gripe og Jung, som har vært mine litterære følgesvenner denne våren og som har gjort arbeidet med masteroppgaven gledesynt, spennende og lærerikt.

Innhold

Kapittel 1 - Innledning.....	1
Problemstilling og tidligere forskning	2
Jungiansk psykologi som litteraturvitenskapelig metode	3
Romanens handlingsforløp	4
Oppgavens oppbygning	5
Kapittel 2 – Teoretiske innfallsvinkler	7
For barn, ungdom eller voksne?	7
Fantastisk eller realistisk litteratur?.....	10
Jungiansk psykologi	13
Det kollektivt ubevisste og arketypisk symbolikk	14
Individuasjonen	15
Skyggen.....	16
Anima og animus.....	18
Selvet	19
Synkronisitet	19
Schopenhauers filosofi.....	20
Schopenhauer og Jung	22
Reinkarnasjon og avdøde sjeler.....	22
Drøftelse av jungiansk psykologi som litteraturvitenskapelig metode.....	23
Kapittel 3 – Noras individuasjon.....	26
Familiereelasjoner	26
«Tiden rör sig naturligtvis inte bara åt ett håll»	27
Individuasjonen starter.....	28
Betydningsfullt sammentreff.....	29
Skyggen Tetti – Agnes Cecilia.....	30
Animus Dag	32
En magisk dukke	34
Talismaner.....	35
Skyggefuglene	37
Besjelet hus	40
Reinkarnert ånd?.....	41

<i>Runda rummet</i> og evighetens lys.....	42
Musikken og viljen	44
Navnesøstre og retrospektiv teknikk	45
Selvets vise kvinner: Hedvig og Hulda.....	46
Livsløgner.....	47
Kapittel 4 – Avsluttende diskusjon og sammenfatning	49
Rasjonelt og åndelig	49
Individuasjonens mål	51
Eksplisitte og implisitte referanser	51
«Oändligt mycket mer att säga!».....	52
Litteratur	53
Vedlegg	58
Slektsoversikt	58

Kapittel 1 - Innledning

Maria Gripe (1923–2007) var en svensk barne- og ungdomsbokforfatter som til sammen skrev 38 bøker, oversatt til 29 språk. For disse mottok hun en rekke priser og utmerkelser, deriblant den internasjonalt anerkjente H. C. Andersen-medaljen (Gripe, 2011). Flere av bøkene hennes er filmatisert eller produsert for TV og radio. Romanen jeg skal analysere, *Agnes Cecilia – en sällsam historia*¹, utkom første gang i 1981² og er et sentralt verk i Gripes forfatterskap. I en avstemning i 1998 ble denne ungdomsboka, sammen med andre store verk av blant annet Strindberg, Lagerlöf og Lindgren, regnet med blant århundrets mest betydelsesfulle svenske bøker («Århundredets svenska bok utsedd», 1998). I 1991 regisserte Anders Grönros filmen *Agnes Cecilia* som høstet flere priser både i Sverige og internasjonalt («De beste svenske», 1992; «Regipris til Sverige», 1992).

Fra å skrive «stillsamma, insiktsfulla barnskildringar» (Fransson, 1988, s. 13), begynte Gripe med *Tordyveln flyger i skymningen*³ (1978) å skrive ungdomsbøker med mye spenning og mystikk; noe hun førte videre i den aktuelle *Agnes Cecilia* og den påfølgende skyggetetralogien⁴. Gripe forklarer vendingen med at «[ä]ldre barn behöver spänning, det sökte jag själv i en viss ålder. Jag bestämde mig för att börja skriva de böcker jag själv skulle ha velat ha som barn. Utan att ge avkall på kvalité och på alla tankar jag vill ha med» (1988, s. 13). Hun hevder videre at under de «ytre», skrekkromantiske effektene, har hun lag på lag med psykologiske og eksistensielle problemstillinger for å få fram flertydigheten i tilværelsen. Gjennom å skrive om kompleks religiøs, filosofisk eller psykologisk tematikk på en engasjerende måte, har Gripe nådd ut til et bredt spekter av lesere – både barn, ungdom og voksne (Fransson, 1988, s. 12; Plesner, 1983).

Gripes posisjon som en av de store, svenske forfatterne av barne- og ungdomslitteratur stadfestes av et nylig utkommet temanummer av *Opsis* viet hennes forfatterskap. Redaktør Birgitta Fransson begrunner valget av tema slik:

Vi tyckte bara att det är så sorgligt att ett så stort och rikt författarskap verkar vara på väg att glömmas bort. Och så synd om alla barn som inte får tillgång till hennes fantastiska världar, språk och tankar. Och vuxna också för den delen. För Maria Gripes böcker har inte åldersgränser på det sättet, de har mycket att ge även vuxna läsare (Fransson, 2014, s. 3).

¹ Heretter brukes forkortelsen *Agnes Cecilia*.

² (Gripe, 1981). Jeg anvender en pocketutgave fra 2011 (Gripe, 2011).

³ Heretter brukes forkortelsen *Tordyveln* (Gripe, 1978).

⁴ *Skuggan över stenbänken* (Gripe, 1982), *...och de vita skuggorna i skogen* (Gripe, 1984), *Skuggornas barn* (Gripe, 1986), *Skugg-gömmen* (Gripe, 1988).

Videre skriver Fransson at hun håper temanummeret kan bidra til fornyet interesse og lesning av Gripes bøker, og inspirere til videre forskning. *Opsis'* temanummer utkom etter at jeg var godt i gang med skrivingen av denne avhandlingen og bekrefter det inntrykket jeg hadde da jeg bestemte meg for problemstilling: at det er behov for mer forskning på Gripes forfatterskap. Gripes bøker utgis i stadig nye opplag – det er pocketutgaven som jeg anvender av *Agnes Cecilia* et eksempel på (Gripe, 2011). Denne forlagssatsningen viser at bøkene fortsatt er populære og blir kjøpt og lest – noe som gjør det enda mer aktuelt å studere forfatterskapet hennes.

Problemstilling og tidligere forskning

Gripe hadde som sagt en stor interesse for religion og psykologi, og da spesielt for jungiansk psykologi (Fagerström, 1977, s. 113–118). Gripes mann, Harald, var også svært opptatt av Carl Gustav Jung, og familien hadde Jungs samlede verker hjemme i bokhylla (Lidström, 1994, s. 20). Jeg mener å se tydelige spor etter Gripes interesse for det jungianske i *Agnes Cecilia*, og har derfor valgt å analysere romanen ut fra denne problemstillingen:

På hvilken måte kan karakteren Noras utvikling i Agnes Cecilia tolkes i lys av jungiansk psykologi og, mer spesifikt, begrepet individuasjonsprosess?

Som nevnt tidligere tar Gripes forfatterskap en ny vending med *Tordyveln*, *Agnes Cecilia* og skyggeserien – og *Agnes Cecilia* er derfor en sentral del av hennes senere forfatterskap. I mitt studium fant jeg imidlertid ut at mye av den nyere forskningen har konsentrert seg om skyggetetralogien. Mest relevant for min avhandling er Carina Lidströms doktoravhandling fra 1994: *Sökande, spegling metamorfos – Tre vägar genom Maria Gripes skuggserie* (Lidström, 1994), samt Anne D. Molvens masteroppgave i nordisk litteratur om Berta-skikkelsens utvikling (Molven, 2006). Begge disse anvender jungiansk psykologi som en av flere teorier i analysen av skyggeserien. Lidström bruker Jungs psykologi i tilknytning til det alkymistiske perspektivet, mens Molven har dannelse som overordnet struktur og inkluderer jungiansk teori om arketyper og individuasjon.

Når det gjelder tidligere forskning på *Agnes Cecilia*, er Ying Toijer-Nilssons bok *Skuggornas förtrogna – om Maria Gripe* en tematisk gjennomgang av hele Gripes forfatterskap, men boka inneholder kun et kort kapittel om *Agnes Cecilia* (Toijer-Nilsson, 2000). Fire svenske C- og D-uppsatser, altså studentoppgaver omtrent på bachelornivå, omhandler romanen, men ingen går dypt inn i problematikken jeg belyser (Bjärbo, 2002; Egardt, 2001; Lundkvist, 2004; Sand, 2002). Også en svensk magisteroppgave og en norsk hovedoppgave fra Høgskolen i Oslo, tar for seg overføringen av *Agnes Cecilia* til andre

medier, men de berører heller ikke min problemstilling (Böhm, 2005; Brendryen, 1995). Romanen analyseres i en norsk mellomfagsoppgave fra 1989, men denne har jeg ikke fått tilgang på da den er gått tapt på Nasjonalbiblioteket.⁵ Imidlertid er svenske Gudrun Fagerströms doktoravhandling fra 1977, *Maria Gripe – hennes verk och hennes läsare* (Fagerström, 1977), et viktig forskningsarbeid som jeg refererer til utover i avhandlingen, selv om den utkom før *Agnes Cecilia* ble skrevet. Videre er det flere artikler, deriblant Karin Danielssons «Maria Gripes romantik» (Danielsson, 1985) og enkelte kapitler i bøker, herunder en lengre sekvens i kapittel 5 i Maria Nikolajevas *Barnbokens byggklossar* (Nikolajeva, 2004), som omhandler *Agnes Cecilia*, og disse vil jeg komme tilbake til, men det er altså ikke tidligere skrevet noen inngående monografi over romanen på høyere nivå. Dette forskningsshullet vil jeg gjerne bidra til å fylle.

Av problemstillingen kommer det fram at min innfallsvinkel til romanen først og fremst er jungiansk psykologi, og flere av de overfor nevnte, deriblant Toijer-Nilsson, Lidström og Danielsson, skriver om Jung som en viktig inspirasjonskilde for Gripe. De refererer alle til Fagerströms doktoravhandling der det gjennom intervju og brevutveksling dokumenteres hvilket forhold Gripe har til jungiansk psykologi (Fagerström, 1977, s. 113–118). Lidström og Molven anvender som sagt noe jungiansk teori i forbindelse med skyggeserien, og Danielsson og Toijer-Nilsson berører denne innfallsvinkelen til *Agnes Cecilia*, men ingen har tidligere brukt jungiansk psykologi som hovedperspektiv i analysen av *Agnes Cecilia* slik jeg tenker å gjøre. Utover i avhandlingen kommer jeg nærmere inn på noen av disse spesifikke referansene, og Fagerströms forskningsarbeid blir et viktig utgangspunkt da det legger grunnlaget for de etterfølgende analysene.

Jungiansk psykologi som litteraturvitenskapelig metode

Innen jungiansk psykologi er det lang tradisjon for å analysere eventyr og myter. Spesielt har den sveitsiske, jungianske analytiker og tidligere Jung-medarbeider Marie-Louise von Franz gjort seg bemerket med et utall bøker om emnet, deriblant *Eventyrfortolkning – en introduktion* (Franz, 1989) som utkom første gang på engelsk i 1970. I norsk sammenheng har den jungianske terapeuten Astri Hognestad skrevet flere bøker om drømmer, myter og eventyr, blant annet *Den gåtefulle kraften i drømmer og eventyr* (Hognestad, 2008). Skikkelser og figurer i folkeeventyr og myter blir i den jungianske tradisjonen analysert som symboler på arketyper i det kollektivt ubevisste, og tolkes som en del av psykologiske,

⁵ Oppgaven er skrevet av Hilchen Sundby: «En analyse av Maria Gripes: *Agnes Cecilia – en sällsam historia*» (1989), mellomfagsoppgave, Universitetet i Oslo.

fellesmenneskelige modningsprosesser. Imidlertid er det innen de humanistiske vitenskapene også tradisjon for å anvende jungiansk teori på andre skjønnlitterære sjangre, noe antologien *Jungian Literary Criticism* er et eksempel på (Sugg, 1992). Videre har jeg funnet en god del faglitteratur og jungianske analyser av litterære verk på svensk, noe som muligens skyldes at de i Sverige har lengre tradisjon for å anvende Jungs teorier enn de andre nordiske landene. I Stockholm er det også opprettet en stiftelse, Svenska C. G. Jungstiftelsen, som forsker på og holder seminarer om analytisk psykologi («Jungstiftelsen», 2014).

I artikkelen «Barn- og ungdomslitteraturen ur jungiansk perspektiv» redegjør svenske Torsten Rönnerstrand for hvordan forskere har tatt i bruk jungiansk metode i litterære studier, deriblant i studier av barne- og ungdomslitteratur (Rönnerstrand, 1992). Rönnerstrand synes at forfatteren Sven Fagerbergs analyse av *Sagan om prins Hatt under jorden* utmerker seg i så henseende. Av dem han nevner, har jeg funnet professor i religionspsykologi Owe Wikströms analyse av Dostojevskij's *Forbrytelse og straff* interessant for mitt studium (Wikström, 1982). Wikström tar utgangspunkt i hovedpersonen Raskolnikovs individuasjonsprosess, og tittelordlyden, *Den klivnes väg mot helhet*, henspiller på denne prosessen. Rönnerstrand gjør også selv en analyse av mummipappas individuasjonsprosess i Tove Janssons *Pappan och havet*. Jeg har lest Wikströms og Rönnerstrands studier som inspirasjon til min individuasjonsanalyse av Nora i *Agnes Cecilia*. Analysen av mummipappa finnes også i *Arketyperna och litteraturen – om arketypbegreppet i litteratur och litteraturanalys* (Rönnerstrand, 1993). I denne boka går Rönnerstrand videre med en del av tankene fra artikkelen, og analyserer flere litterære verk.

Det er også verdt å merke seg forskjellen mellom tekster som er skrevet før og etter Jungs arketypteori ble allment kjent. I jungianske analyser av folkeeventyr tolkes de arketyperiske symbolene som spontane manifestasjoner av det kollektivt ubevisste. Med postjungianske tekster, som *Agnes Cecilia*, tar man utgangspunkt i at forfatteren kan være innforstått med de jungianske teoriene og at arketyperiske mønstre og symboler dermed kan brukes som et bevisst grep i teksten. Som tidligere påpekt var Gripe opptatt av Jung, og det er derfor sannsynlig at hun bevisst har anvendt hans teorier i romanen.

Romanens handlingsforløp

Romanen har 29 kapitler og en personorientert tredjepersonsforteller med synsvinkelen gjennomgående hos den 14, snart 15-årige Nora, døpt Eleonora. Romanen starter med at Nora er alene i leiligheten i det gamle huset som hun og fosterfamilien flyttet til for ett års tid siden. Noras foreldre døde i en bilulykke da hun var liten, antakeligvis 2-3 år, og nå bor hun

sammen med slektninger på farssiden: faster Karin, som bare er noen år eldre enn Noras far, mannen hennes, Anders, sønnen Dag, som er noen måneder eldre enn Nora, og hunden Ludde. Slekten holdt i mange år skjult for Nora sannheten om foreldrene – Nora ble fortalt at foreldrene var på en reise og at det var uvisst når de kom tilbake. Først da hun skulle begynne på skolen, fikk hun vite hva som egentlig hadde skjedd.

I det gamle huset begynner mystiske ting å skje som bare Nora opplever. Hun mottar merkelige telefonoppringninger, en bok ramler gjentakende ganger ut av bokhylla og hun hører at noen går utenfor rommet hennes, men kan ikke se noen. Det viser seg at noen – muligens både en avdød sjel, Cecilia, og en synsk gammel dame, Hedvig – prøver å kontakte henne; det er noe som ligger skjult i familiens fortid som Nora trenger å finne ut av. Etter mye nøling begynner hun å nøste i de løse trådene; blant annet drar hun på oppfordring fra en anonym kvinne (Hedvig) til en butikk i Stockholm der hun får utlevert en pakke med en dukke. Dag er en viktig støttespiller underveis, og oppklaringen til slutt gjør at Nora finner mer ut av hvem hun er – sin egen identitet.

Oppgavens oppbygning

Jeg har valgt å bygge opp oppgaven med en teoridel før jeg kommer til selve analysen av romanen. I kapittel 2 – Teoretiske innfallsvinkler, begynner jeg med å plassere romanen i det litterære landskapet; her diskuterer jeg først målgruppe og trekker inn ulike definisjoner av ungdomslitteratur. Begreper som all-alder- og *crossover*-litteratur knyttes til diskusjonen. Videre undersøker jeg sjangertilhørighet med Ann Swinfens begrep *time fantasy* som vesentlig. Deretter kommer jeg inn på jungiansk psykologi og redegjør for de begrepene som er mest relevante for analysen, deriblant det kollektivt ubevisste, arketyperne, individuasjonen og synkronisitet. Her støtter jeg meg på et utvalg av Jungs egne tekster samt annen jungiansk teori, samtidig som jeg også ser på Gripes forhold til denne psykologiske retningen. I tillegg redegjør jeg kort for Arthur Schopenhauers filosofi – da denne kommer eksplisitt til uttrykk i romanen gjennom sitater, og diskuterer hvordan hans tanker kan knyttes til Jungs teorier. Sentrale stikkord i den forbindelse er viljen, Selvet⁶ og det kollektivt ubevisste, samt synet på døden og reinkarnasjon. Til slutt drøfter jeg jungiansk psykologi som litteraturvitenskapelig metode. Her kommer jeg inn på argumenter for og imot og hvordan jeg stiller meg til å anvende jungiansk teori i det videre arbeidet med romanen. I kapittel 3 analyserer og drøfter jeg romanen hovedsakelig ut fra jungiansk psykologi med individuasjonsprosessen som

⁶ Astri Hognestad skriver Selvet med stor forbokstav for å understreke den jungianske betydningen av ordet (Hognestad, 2008, s. 33), noe jeg også kommer til å gjøre i det videre.

overordnet struktur. Jeg trekker også inn Schopenhauers filosofi der det er relevant, samt annen komplementerende teori og forskning. Helt til slutt, i kapittel 4, diskuterer og sammenfatter jeg funnene i analysen og konkluderer ut fra spørsmålet i problemstillingen.

Kapittel 2 – Teoretiske innfallsvinkler

Eksistensielle og filosofiske problemstillinger går igjen i Maria Gripes forfatterskap, og i teksten «Pelles nye kläder – och kejsarens» (1964) skriver hun om viktigheten av å se barn som likeverdige mennesker: forfattere av barne- og ungdomslitteratur skal ta de unge på alvor og ikke unngå vanskelige temaer. Gripe ønsker at barnebøkene skal betraktes som «*vanliga* böcker och inte efter pedagogiska modeklichéer om vad som är barnriktigt, barnvänligt och barnlämpligt. De skal fungera på samma sätt som all annan litteratur» (Gripe, 1964, s. 64). Også i «Gränsland – ett sagoland eller ett o-land» påpeker Gripe at hun verken skriver for barn eller voksne, men for mennesker (Gripe, 1968, s. 66). I en presentasjon av Gripes forfatterskap hevder Carin Mannheimer at Gripe egentlig ikke kan kalles barnebokforfatter, blant annet fordi hun «aldrig i någon bok väjer för det som är svårt, allvarligt och farligt» (Mannheimer, 1971, s. 43). Det kan derfor være nærliggende å undersøke ulike definisjoner av barne- og ungdomslitteratur for å finne ut hvilken kategori *Agnes Cecilia* muligens tilhører.

For barn, ungdom eller voksne?

Barbara Wall er blant flere forskere (blant andre Zohar Shavit) som er opptatt av de forskjellige lesertiltalene i barnelitteratur. I *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction* (1991) hevder Wall at leserhenvendelsen i barnelitteratur kan deles inn i tre kategorier. *Single address* (enkel mottaker) er rettet kun mot barneleseren, mens *double address* (dobbel mottaker) har en sterk bevissthet om voksenleseren og retter seg i stor grad mot denne. *Dual address* (delt mottaker) henvender seg på lik linje både til barn og voksne (Wall, 1991, s. 9). Ingeborg Mjør benevner i «Nærleik, kjærleik – til tekstens lesar» Walls sistnevnte kategori som all-alder-litteratur (Mjør, 1998, s. 37). I et intervju forteller Gripe at hun har mottatt mange brev fra unge voksne (18-20-åring) som tar opp og diskuterer de psykologiske og filosofiske problemstillingene i skyggeserien. Samtidig har disse ungdomsromanene lesere helt ned i 8-årsalderen og barna anbefaler også bøkene til foreldrene sine: «[...] och föräldrarna tycker lika mycket om dem som de själva gör» (Fransson, 1988, s. 12). Gripes bøker når således ut til flere generasjoner, og dette all-alder-aspektet ved hennes forfatterskap er noe Gudrun Fagerström har forsket mer inngående på. I sin doktoravhandling, i delen om barn og unges resepsjon av Gripes bøker, konkluderer hun med at også ungdom har glede av mange av Gripes såkalte barnebøker. Fagerström tenker derfor at markedsføringen bør endres, slik at disse bøkene også når ut til eldre lesere (Fagerström, 1977, s. 217–219).

I *Crossover Fiction – Global and Historical Perspectives* (2009) undersøker Sandra L. Beckett ulike typer *crossover*-litteratur – litteratur som når fram til andre målgrupper enn den i utgangspunktet var tiltenkt. Ifølge Beckett har voksenlitteraturen alltid fanget opp unge lesere, mens det de siste årene også i betydelig grad har gått motsatt vei, at barne- og ungdomslitteratur treffer voksne lesere. Mange mener at denne motsatte bevegelsen begynte med *Harry Potter*-bøkene, og Beckett vier et helt kapittel til *all ages fantasy* fordi all-alderfenomenet er såpass utbredt innen *fantasy*-sjangeren (Beckett, 2009, s. 85). Imidlertid er det også andre bøker som har brøytet vei for *child-to-adult crossover fiction*, deriblant den verdenskjente og filosofisk funderte *Sofies verden* av Jostein Gaarder. Bøker som *Sofies verden*, *Kabalmysteriet* og *Julemysteriet* markedsføres som ungdomsbøker, men er også populære blant voksne lesere. Beckett gjør her en interessant observasjon: Gaarders ungdomsbøker er faktisk mer lest av voksne enn de bøkene Gaarder har utgitt spesifikt for et voksent publikum (2009, s. 111). Gaarders bruk av «realistic fantasy to explore moral and philosophical issues» (2009, s. 110) treffer voksne så vel som unge lesere, og i måte tangerer Gaarders og Gripes forfatterskap hverandre. Gripe bruker også fantastiske elementer for å utforske filosofiske og eksistensielle temaer, og Vivi Edström og Kristin Hallberg påpeker i forordet til *Ungdomsboken* at Gripes bøker er såpass komplekse og «psykologisk fængslende» at også mange voksne interesserer seg for dem (Edström og Hallberg, 1984, s. 8). Et godt eksempel på kompleksiteten i Gripes bøker understrekes av et brev til forfatteren fra en 13-årig jente. Her skriver jenta at hun skal begynne på *Agnes Cecilia* for åttende gang, og at hun er spent på hvilke nye oppdagelser hun skal gjøre denne gangen (Fransson, 1988, s. 13). Ikke minst vekker Gripes bøker en interesse for filosofi, en leser skriver: «Den där Schopenhauer verkar bra. Var får man tag på hans böcker?» (1988, s. 13).

I *Barnbokens byggklossar* (2004) skiller Maria Nikolajeva begrepet *crosswriting*, på svensk *tvärskrivande*, fra *crossover*. *Tvärskrivande* innebærer blant annet at forfatteren har som intensjon å nå ut til både unge og voksne med teksten og at teksten tiltaler begge målgrupper, men muligens på forskjellige måter (Nikolajeva, 2004, s. 33). Som sagt har Gripe selv uttalt at hun skriver for mennesker, og ikke én bestemt aldersgruppe. Jeg vil derfor hevde at *tvärskrivande* beskriver godt hennes intensjon med tekstene, samtidig som *crossover* også er betegnende for bøker som *Agnes Cecilia* fordi denne markedsføres som ungdomsbok, men også interesserer både yngre og eldre lesere.

Som Beckett, påpeker også Åsfrid Svensen i *Å bygge en verden av ord*, at grensene mellom barn,- ungdom- og voksenlitteratur kan være flytende (Svensen, 2001, s. 43).

Imidlertid er det noen faktorer som kjennetegner litteratur for unge og som gjør at man kan snakke om en spesifikk ungdomslitteratur. Disse faktorene er blant annet identitetssøken, forvirring, mangel på tilhørighet, leting etter fotfeste samt nysgjerrighet og forskertrang (2001, s. 43–44). Tone Birkeland, Gunvor Risa og Karin Beate Vold tar også med identitetssøken som kjennetegn på ungdomslitteratur. I *Norsk barnelitteraturhistorie* definerer de ungdomsromaner som litteratur som «set ein eller fleire ungdommar i sentrum for handlinga, hovudpersonen er ofte i konflikt med seg sjølv, blir stilt på vanskelege val, og må gjennom ein modningsprosess for å finne seg sjølv og sin eigen identitet» (Birkeland, Risa og Vold, 2005, s. 375). Videre skriver de at 80- og 90-tallets ungdomsbøker skiller seg fra 70-årenes ved å oppfordre til selvstendig refleksjon i tillegg til å ha et større fokus på individet (2005, s. 377). Både Birkelands m. fl. og Svensens definisjon kan passe på *Agnes Cecilia* som utkom på begynnelsen av 80-tallet. Gripe legger opp til selvstendig refleksjon hos sine unge lesere, og det er Noras identitetsutvikling som står sentralt.

Ifølge Vivi Edström er barnebøker rettet mot aldersgruppen opp til 12 år, men hun understreker i *Barnbokens form* at det ikke eksisterer en tydelig overgang mellom barne- og ungdomsbøker (Edström, 1980, s. 7). I innledningen til antologien *Ungdomsboken*, påpeker hun og Kristin Hallberg, på lik linje med Birkeland m. fl., at ungdomsboken setter en eller flere ungdommer i sentrum for handlingen, samt at ungdomslitteratur rommer mange ulike sjangre – deriblant historiske romaner, spesifikke gutte- og jentebøker, fantastisk litteratur og idrettsbøker (Edström og Hallberg, 1984, s. 7). Også Nikolajeva er opptatt av barne- og ungdomslitteraturens mangfoldige sjangre, men lager ikke en egen kategori for ungdomslitteratur. Hun bruker FN's definisjon på barn som mennesker mellom 0-18 år, og dermed lar hun både barne- og ungdomslitteratur gå inn under betegnelsen barnelitteratur som hun definerer som: «[...] litteratur skriven, publicerad, marknadsförd och behandlad av experter med barn som dess hovudsakliga publik» (Nikolajeva, 2004, s. 15). Nikolajeva unngår dermed å definere barnelitteratur ut fra et visst type innhold, som for eksempel at hovedpersonen er et barn, da mange bøker som handler om barndommen regnes som voksenlitteratur (2004, s. 13–14).

Selv om det er flytende overganger mellom barne-, ungdoms- og voksenlitteratur og man ikke kun kan definere ut fra innhold (jamfør Nikolajeva), slutter jeg meg til de forskerne som skiller ut ungdomslitteraturen som en egen kategori. I så henseende vil jeg påstå at *Agnes Cecilia* kan kategoriseres som en ungdomsbok, samtidig som begrepene all-alder-litteratur og *crossover* også kan være betegnende her. Imidlertid anser jeg, som Nikolajeva, ikke

barne (- og ungdoms)litteraturen som en egen sjanger, da forstått som «en typ litterära texter med tydliga, definierbara återkommande drag» (Nikolajeva, 2004, s. 13), da ungdomslitteraturen, som voksenlitteraturen, kan deles inn i mange forskjellige sjangre. I det følgende skal jeg derfor undersøke nærmere hvilken sjanger *Agnes Cecilia* kan sies å tilhøre.

Fantastisk eller realistisk litteratur?

Som nevnt innledningsvis, ønsker Gripe at litteraturen hennes skal være åpen for ulike aspekter ved tilværelsen. Rigmor Granlund-Lind synes denne flertydigheten hva angår det overnaturlige er et negativt innslag i ungdomslitteraturen. I artikkelen «Ungdomslitteraturen» (1987) kritiserer hun *Tordyveln*, *Agnes Cecilia* og skyggetetralogien for å befinne seg i et slags mellomsjikt: de er verken ekte fantastisk litteratur, som for eksempel Astrid Lindgrens *Bröderna Lejonhjärta*, eller realistiske. Derimot er disse bøkene ifølge Granlund-Lind okkulte: «Den okkulta litteraturen är dock renodlat eskapistisk. Dess budskap är att tillvaron är så full av mystik att vi aldrig riktigt kan förstå vad som händer. Läsningen blir i bästa fall enbart ett tidsfördriv, i värsta fall föder den vidskepelse» (Granlund-Lind, 1987, s. 120). I et intervju med Birgitta Fransson svarer Gripe på Granlund-Linds kritikk. Gripe hevder her at bøkene hennes ikke kan defineres som okkulte: «– Tordyveln och Agnes Cecilia är rena spökhistorier. I Agnes Cecilia finns dessutom en psykologisk förklaring» (Fransson, 1988, s. 13). Videre sier hun at heller ikke skyggeserien inneholder noen okkulte budskap, og at bøkene hennes alltid også tilbyr en rasjonell forklaring på hendelsene. Gripe er imidlertid åpen for at «våra fem sinnen inte räcker till för att uppfatta hela tillvaron och att mycket som i dag är fördolt för oss kanske i morgon får en naturlig förklaring. Men det betyder inte att det är okkult. I så fall skulle TV varit okkult for 50 år sedan» (1988, s. 13).

Gripe er ikke fortrolig med å lage et tydelig skille mellom realistisk og fantastisk litteratur slik Granlund-Lind gjør. I «Ett ord en skugga!» skriver hun at hennes «'icke-realistiska' böcker handlade mera om existentiella än om metafysiska saker» (Gripe, 1971, s. 44). I «Barn, litteratur och fantasi» kommer det fram at Gripe tidlig i barndommen erfarte at hun hadde en annen oppfatning av virkeligheten enn andre – det som for henne var virkelighet kalte de voksne fantasi: «Det hisnande är ju förnimmelsen av att just vardagen kan undergå förvandlingar, att den inte är så självklar eller så likgiltig som den verkar, utan att den plötsligt kan bli overklig och rymma de mäktigaste upplevelser av skräck, salighet, skönhet etc.» (Gripe, 1970, s. 98). Som voksen synes Gripe fortsatt at skillet mellom fantasi og virkelighet ikke er lett å få tak på, og at den såkalte virkeligheten varierer fra person til person (1970, s. 96; 1971, s. 44–45). Også innen litteraturvitenskapen er det forskjellige syn på hva

som er virkelighet og fantasi, altså hva som kan defineres som realistisk litteratur og hva som tilhører sjangeren fantastisk litteratur, og overgangene mellom disse. Her skal jeg, uten å gå altfor dypt inn i den spesifikke sjangerproblematikken, undersøke nærmere hvilken kategori *Agnes Cecilia* kan sies å tilhøre.

Åsfrid Svensen anvender i *Orden og kaos – virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur* en vid definisjon på fantastisk litteratur: «Med fantastisk litteratur mener jeg litteratur der vesentlige innslag er sterkt i strid med vanlige former for ytre sannsynlighet» (Svensen, 1991, s. 16). Svensen anser det fantastiske som brudd på det vi i verdenen utenfor litteraturen regner som sannsynlig og virkelig og at det derfor kan være en provokasjon mot våre vante forestillinger om verden. Noras kontakt med åndeverdenen i *Agnes Cecilia* kan tolkes som «i strid med vanlige former for ytre sannsynlighet» hvis man tolker «vanlige» som det folk flest erfarer. I et intervju med Ying Toijer-Nilsson hevder Gripe at det både kan finnes en fantastisk (ikke-rasjonell) og en rasjonell forklaring på det mystiske i *Agnes Cecilia*. Det ikke-rasjonelle i boka kan tolkes som «en kritik mot en materialistisk livsåskådning. Boken vill ge ett alternativ åt de ungdomar, som söker en annan dimension, som vägrar att tro, att allt skulle vara slut med döden» (Toijer-Nilsson, 1984, s. 223). Dette sammenfaller med Svensens beskrivelse av det fantastiske som en provokasjon mot gjengse forestillinger.

Imidlertid kan de mystiske hendelsene også tolkes rasjonelt som Noras psykiske opplevelser. Som sagt tidligere får ikke Nora vite at foreldrene er døde før mange år senere. Gripe sier i intervjuet med Toijer-Nilsson at fordi «Nora berövades sitt sorgarbete [...] när föräldrarna dog [...] [slår] det undermedvetna [...] tillbaka med sinnesvillor och hjärnspöken (Toijer-Nilsson, 1984, s. 222). Gripe understreker i «Barn, litteratur og fantasi» hvor viktig det er å ikke holde det vanskelige i livet skjult for barn, da anvender de fantasien til å fylle ut hullene og hendelsene blir mye skumlere i et barns sinn enn de i virkeligheten er (Gripe, 1970, s. 97). Også i «Ett ord en skugga!» skriver hun om denne problematikken:

[...] barnets och den helt unga människans [verklighetsuppfattning] är så mycket mera gränsöverskridande än den vuxnes. All upplevelse av verkligheten grundar sig ju på vetande och information, och allting som man inte kan få kunnskap om utifrån kompletterar man med vittnesbörd inifrån, med vad man tror, med hjälp av fantasin» (Gripe, 1971, s. 44).

Nora må altså fylle ut «informasjonshullet» om hva som har skjedd med foreldrene med hjelp av fantasien, og får dermed ikke bearbeidet sorgen over at de faktisk er døde. Det manglende sorgarbeidet gjør at det ubevisste slår tilbake på et senere tidspunkt, noe som fører til sinnsforvirring. Begge Gripes forklaringsmodeller, både den åndelige og psykologiske, finner

gjenklang hos Jung, noe jeg kommer tilbake til i analysen. Også Schopenhauer blir relevant vedrørende synet på døden.

I «On fantasy» (1979) anvender Kenneth J. Zahorski og Robert H. Boyer begrepene *high* og *low fantasy* for å skille mellom ulike typer fantastisk litteratur. I *high fantasy* foregår handlinga i en sekundær verden preget av overnaturlige og magiske krefter. Alt som skjer forklares ut fra en ikke-rasjonell orden. Et eksempel på *high fantasy* er J. R.R. Tolkiens *The Lord of the Rings*. *Low fantasy* foregår derimot i en primær verden, altså verden slik vi kjenner den, hvor rasjonalitet og naturgitte forklaringer dominerer. Leseren reagerer derfor med latter, redsel, sjokk eller overraskelse når det uvanlige inntreffer. Eksempler på *low fantasy* er George Orwells *Animal Farm* og *Aesop's Fables* (*Æsops fabler*) der dyr kan snakke med hverandre innenfor en kjent hverdagsvirkelighet (Zahorski og Boyer, 1979, s. 5–7). Hovedhandlingen i *Agnes Cecilia* foregår i den vanlige, kjente hverdagsvirkeligheten, og når det mystiske inntreffer reagerer Nora med overraskelse og skepsis. *Low fantasy* kan dermed være betegnende for romanen. Imidlertid er tidsaspektet vesentlig i de ikke-rasjonelle innslagene i *Agnes Cecilia*. Jeg vil derfor til slutt undersøke Ann Swinfens begrep *time fantasy*.

I tillegg til å skille, som Zahorski og Boyer, mellom fantastisk litteratur som foregår i primære og sekundære verdener, lager Swinfen i *In Defence of Fantasy* (1984) en egen mellomkategori for fantastisk litteratur som har innslag fra en parallell virkelighet. I motsetning til sekundære verdener befinner den parallelle verdenen seg innenfor den samme fysiske virkeligheten som den primære, men i forskjellig tidsperiode; derav betegnelsen *time fantasy* (Swinfen, 1984, s. 10, 44–45). Nikolajeva kommer inn på dette begrepet, særlig i kapittelet «The Magic Time», i sin doktoravhandling *The Magic Code* (Nikolajeva, 1988), og Svensen knytter *time fantasy* spesifikt til *Agnes Cecilia* (Svensen, 1991, s. 328–329). Ifølge Swinfen finnes det også *time fantasy* der den parallelle verdenen er helt atskilt fra den primære, men i de tilfellene er gjerne førstnevnte et bilde på en indre tilstand eller en visjonær eller metafysisk virkelighet. Slike indre verdener er ofte påvirket av Freud og Jung og deres etterfølgeres psykologiske teorier om det ubevisste, selv om det også finnes visjonære, paradisiske verdener som springer ut av karakterenes bevissthet (Swinfen, 1984, s. 44–45, 61, 71). Det er som sagt mulig å finne begge disse aspektene – både det åndelige og det psykologiske – i *Agnes Cecilia*. Det som skiller *time fantasy* fra de tradisjonelle drømmevisjonene og den magiske søvnen, er ifølge Swinfen bevegelse gjennom tid (1984, s. 45). Slike tidsskifter markeres ofte ved hjelp av en *material talisman* som for eksempel kan

være at atmosfæren på et bestemt sted endrer seg, eller spesifikke tidsmarkører som bevegelsen i klokker, soloppgang- og nedgang, månefaser og ulike årstider (1984, s. 50–51). I *Agnes Cecilia* er det flere slike tidstalismaner, blant annet begynner viserne i den ødelagte vekkerklokken å gå baklengs, og skrittene hun hører kommer alltid fra det runde rommet. Gjenstandene i det gamle overskapet, blant annet parfymeflasken, fotografiet og hundebåndet, er mer enn vanlige ting, og dukken forbinder fortiden og nåtiden på magisk vis. Swinfen skriver at nettopp denne forbindelsen, «the vital interrelationship between past and present», skiller *time fantasy* fra historiske romaner (1984, s. 52). Videre skriver hun at «[a] consciousness of past time is closely associated with old buildings, old towns, old farmeland, all of which bear the impress of many generations» (1984, s. 50), noe som også er tilfelle i *Agnes Cecilia*. Det gamle huset rommer fortiden, både på et symbolsk og et konkret plan, samtidig som det forener generasjonene bakover i tid med nåtiden. Swinfen understreker at handlingen i *time fantasy* er vanskelig å framstille på en overbevisende måte da den verken har «the firm underpinning of realism found in fantasy set entirely in the primary world, nor the combination of imaginative freedom and logical discipline which shapes the creation of the pure secondary fantasy» (1984, s.74). Sjangeren er derfor den mest krevende av *fantasy*-sjangrene intellektuelt sett, både for leser og forfatter, fordi den bygger på komplekse ideer om tidsforskyvning og krever fintfølelse for andre tidsperioder.

Som sagt er det mulig å anvende både Svensens definisjon av fantastisk litteratur og Zahorski og Boyers *low fantasy* på *Agnes Cecilia*. Etter denne gjennomgangen synes jeg imidlertid at Swinfens begrep *time fantasy* er den mest treffende på romanen. Som tittelen på Swinfens bok indikerer, er den et forsvar for *fantasy*-sjangeren, og hun stiller, som Gripe, seg undrende til dem som opphøyer den realistiske litteraturen på bekostning av den fantastiske, da det som oppfattes som den virkelige verdenen ikke er statisk men under stadig endring: «[...] the world of empirical experience [...] was for many centuries regarded as the world of ‘appearances’. To our ancestors, more inclined than we by belief and by learning to look beyond the material world for reality, the ultimately real lay in spiritual otherworlds» (Swinfen, 1984, s. 11). *Agnes Cecilia* slår ikke noe fast, men åpner for at det kan finnes noe mer enn det empirisk beviste.

Jungiansk psykologi

Den sveitsiske psykiateren Carl Gustav Jung (1875–1961) hadde i mange år psykoanalysens far Sigmund Freud som læremester og forbilde. Imidlertid kom det til et brudd mellom dem med Jungs utgivelse *Forvandlingens symboler* i 1913 (Hognestad, 1992, s. VIII), noe som

skulle bli startpunktet for Jungs egen psykologiske retning: analytisk psykologi, også kalt jungiansk psykologi («Analytisk psykologi», 2005–2009). En av deres store uenigheter vedrørte begrepet libido. Ifølge Torsten Rönnerstrand anså Jung libido som en «ospecificerad psykisk energi, som visserligen kan framträda i form av seksualitet, men som lika gärna kan manifestera sig i form av religiösa, intellektuella eller sociala behov» (Rönnerstrand, 1993, s. 10). Den jungianske analytikeren Astri Hognestad utdyper dette i innledningen til Jungs *Psykisk energi* der Jung viderefører tankene fra *Forvandlingens symboler*, hun skriver: «[...] i motsetning til Freud, betegner begrepet *psykisk energi*, eller *libido*, en generell livsenergi som oppstår som følge av psykens iboende motsetningsstruktur. Seksualiteten er én form av denne livsenergi, og den åndelige søken fremtrer som en selvstendig kraft, ikke som et biprodukt av seksualiteten» (Hognestad, 1992, s. X). Jung var altså opptatt av det åndelige som en iboende, selvstendig kraft i mennesket og ikke som fortrenget seksualitet, noe han også understreker i sin selvbiografi: «Hvor enn et uttrykk for ånd trådte for dagen, det være seg hos et menneske eller i et kunstverk, mistenkeliggjorde han [Freud] det og lot ‘fortrenget seksualitet’ skinne igjennom. Det som ikke lot seg tolke direkte som seksualitet, betegnet han som ‘psykoseksualitet’» (Jung, 1975a, s. 138). Som nevnt tidligere, var Maria Gripe opptatt av Jung, og Fagerström påpeker at nettopp Freuds «återförande av flertalet konflikter till störningar i individens psykosexuella utveckling och hans bristfälliga intresse för det metafysiska», gjorde at Gripe fant mer gjenklang i Jungs teorier enn i Freuds (Fagerström, 1977, s. 114). Videre hadde Jung og Freud forskjellig syn på det ubevisste. Rönnerstrand skriver i *Arketyperna och litteraturen* at i motsetning til Freud betraktet Jung det ubevisste som noe positivt, som «själva källan till kreativitet, livsglädje och känslan för livets mening» (Rönnerstrand, 1993, s. 11). I tillegg framla Jung teorien om et fellesmenneskelig sjikt i det ubevisste, og denne teorien skal jeg nå komme nærmere inn på.

Det kollektivt ubevisste og arketyrisk symbolikk

Ifølge Jung består psyken av én bevisst og to ubevisste deler. Den bevisste, subjektive delen kalte Jung jeget. Den ubevisste psyken består av to deler: en personlig og en kollektiv. Det personlige ubevisste inneholder først og fremst subjektive, følelsesmessige kompleks og ervervelser fra eget liv. Individet styres i større eller mindre grad av disse følelsene uten å være klar over det i relasjon til andre eller seg selv. Den kollektive, ubevisste psyken er ifølge Jung «en betingelse eller et grunnlag for psyken overhodet», og uttrykker seg gjennom arketyperne (Jung, 1969, s. 49). Jung kom fram til teorien om det kollektivt ubevisste og arketyperne etter å ha studert folks drømmer, eventyr og myter i en årrekke, og fant at visse

mønster og erfaringer går igjen. Disse fellesmenneskelige erfaringene kalte han arketyper. Begrepet arketyrisk er satt sammen av det greske *archeos* – i begynnelsen, og *typos* – preg. Jung mener at begrepet *imago dei* (gudebilde) eller de platonske begrepene urbilder eller opprinnelige, evige ideer, kan være til hjelp for å forstå hva de medfødte arketyper er (Jung, 1975b, s. 4–5). Både den bevisste og den ubevisste delen av psyken, inkludert arketyper, er underlagt Selvet – personlighetens samlede og regulerende enhet. Selvet er objektivt, og er på en og samme tid både psykens innerste kjerne og helheten (Jung, 1969, s. 44–49; Hognestad, 2008, s. 33).

Det er ikke mulig å få full innsikt i en arketype, da denne aldri kan forstås fullt og helt av bevisstheten, og er således en ukjent faktor i psyken. Imidlertid fungerer arketyper, ifølge religionsprofessor Olav Hammer, «som en magnet, den drar til seg just de bilder, drømmer eller berättelser som passer den aktuelle arketyper» (Hammer, 2004, s. 62). Arketyper framstår derfor som mangetydige symboler og hvordan de kommer til uttrykk varierer mellom forskjellige mennesker og kulturer. I myter og eventyr kan havet, kirken, månen, dragen, døden og paradiset alle symbolisere morsarketyper (2004, s. 62). Fagerström skriver at Gripe blant annet leste Jungs og hans medarbeideres teorier om symboler i *Människan och hennes symboler* noen år etter at boka i 1966 utkom på svensk (Fagerström, 1977, s. 113). Gripes interesse for symbolikk kommer tydelig til uttrykk i flere av bøkene hennes, blant annet viser Toijer-Nilsson hvordan skyggemotivet er gjennomgående i hennes forfatterskap (Toijer-Nilsson, 2000, s. 11). Gripe har også selv sagt at Jungs teori om arketyper skyggen virket bekræftende på hennes egen oppfatning av den (Lidström, 1994, s. 20), noe jeg kommer nærmere inn på i avsnittet om skyggen som arketype.

Individuasjonen

Ifølge Rönnerstrand forklares individuasjonsprosessen på flere måter i Jungs skrifter, men den tilbakevendende fellesnevneren er pendlingen mellom det ubevisste og det bevisste. Barndommen kan sees som en tilstand i det ubevisste, derpå finner en intellektuell, bevisst oppvåkning sted før psyken i den siste fasen søker å forene det bevisste og det ubevisste (Rönnerstrand, 1993, s. 13). Hognestad hevder som Rönnerstrand at det finnes mange innfallsvinkler til individuasjonen. En av dem er å se den første halvdel av livet som en etablering av jeget i det ytre livet, mens den andre halvdel handler om å etablere en forbindelse til den ubevisste delen av personligheten (Hognestad, 2008, s. 36). Den jungianske analytiker Marie-Louise von Franz forklarer individuasjonen, i vid forstand, som Selvets iboende vilje til vekst og helhet og som en medfødt mulighet i alle mennesker.

Hvor mye vekst den enkelte oppnår avhenger av individets vilje til selvransaking. Selvet uttrykker seg gjennom symboler i drømmer og fantasier. Hvis individet er villig til å tolke og følelsmessig erkjenne drømmebudskapet, kan dette ubevisste innholdet integreres i den bevisste delen av personligheten. Dette dynamiske samarbeidet mellom jeget og Selvet er individuasjonsprosessen i snever forstand, og varierer fra menneske til menneske. Selvet har som mål å integrere mest mulig av det ubevisste i bevisstheten, slik at individet blir mest mulig seg selv – et helt menneske. Jegets oppgave blir da å virkeliggjøre helheten eller den totale personligheten (Franz, 1981a, s. 158–164).

Individuasjonen kan altså sees som en stadig og vedvarende utviklingsprosess og fordypning fordi, som Jung skriver, «consciousness deviates again and again from its archetypal, instinctual foundation and finds itself in opposition to it. There then arises the need for a synthesis of the two positions» (Jung, 1975b, s. 40). For mange starter en gradvis oppvåkning og bevisstgjøring i ungdomsårene (Franz, 1981a, s. 165), og jeg vil hevde at den utviklingen 14-årige Nora i *Agnes Cecilia* gjennomgår kan tolkes som en individuasjonsprosess. Dette kommer jeg tilbake til i analysen. Individuasjonsprosessen, her forstått i snever forstand som «den medvetna strävan efter samförstånd med ens eget inre centrum (psykiska kärna) eller Självvet – [...]», starter som regel med en livskrise (Franz, 1981a, s. 166). Ifølge von Franz burde individuasjonsprosessen jamstilles med et kall, men individet oppfatter det sjelden på den måten. Derimot oppleves den for de fleste som et hinder, noe i livet går en imot, og man projiserer gjerne det ubevisste innholdet over på andre mennesker eller ytre omstendigheter – de som er problemet, ikke en selv. Eller man opplever alt som tomt og meningsløst. Den eneste måten å komme videre på er ifølge von Franz å møte problemene direkte gjennom å tolke drømmer og fantasier (1981a, s. 167). Drømmer er også viktige i bøkene til Maria Gripe. I for eksempel *Tordyveln* står Daniels drøm sentralt, og i *Agnes Cecilia* er både Noras og Dags drømmer vesentlige for Noras utvikling. I drømmene vil man ifølge jungiansk tankegang kunne oppleve arketyper fra det kollektivt ubevisste, og forskjellige arketyper opptrer på ulike stadier i individuasjonsprosessen. De vanligste arketyperne er skyggen, animus/anima og Selvets symboler, som vise mann/kvinne eller mandalaen. Disse skal jeg nå forklare nærmere.

Skyggen

Ifølge Jung er skyggen den arketyper man som regel først kommer i kontakt med i individuasjonsprosessen. Skyggen framstår oftest som en person av samme kjønn og står for de fortrenge og ulevde sidene i mennesket. Ofte er disse sidene emosjoner man ikke vil

vedkjenne seg – som hat, misunnelse og hevnløst. Det er vanlig å projisere skyggesidene sine over på andre. Hvis man for eksempel forakter visse sider ved en person, er det stor sannsynlighet for at dette er ubevisste sider ved en selv. Men skyggen kan også representere positive egenskaper som det ikke har vært rom for å utvikle på et tidligere stadium i livet. Alle arketyper har en negativ og en positiv side, og de framstår som det ene eller det andre alt etter hva det ubevisste trenger å komplementere eller kompensere for (Jung, 1969, s. 49–53; 1975b, s. 20–21).

I *Skuggornas förtrogna* skriver som nevnt Toijer-Nilsson at skyggemotivet går som en rød tråd gjennom hele Gripes forfatterskap (Toijer-Nilsson, 2000, s. 11). I skyggetetralogien kommer dette eksplisitt til uttrykk i de fire boktitlene, mens det i *Agnes Cecilia* både eksiterer implisitt gjennom jenta Tetti og eksplisitt i de beskrevne skyggefuglene. Gripe fikk som sagt bekreftelse på sin egen oppfatning av skyggen da hun som voksen leste Jungs teori om skyggen som en ukjent, urealisert og ubevisst del av personligheten (Lidström, 1994, s. 20). I et intervju forteller hun hvordan hun i barndommen begynte å fantasere om skyggen: «De [vuxna] talade om någon som hade dött, han hade gått till skuggorna. Då började jag tänka på att vi alla kanske varit skuggor från början och sedan, när tiden blev mogen, föddes vi ur skuggorna» (Fransson, 1988, s. 14). Denne tanken, at vi fødes ut av skyggene, finner gjenklang i Jungs teori om skyggen som evigvarende arketype og som bilde på en bevisstgjøring – at det å ta innover seg skyggesidene og bli dem bevisste er en modningsprosess. I «Ett ord en skugga!» beskriver Gripe hvordan hun som barn kommuniserte med skyggen sin. Via skyggen kom i kontakt med fantastiske verdener. Siden hun opplevde at skyggen var vendt mot en annen virkelighet som ikke menneskene kjente til, kunne hun gjennom den få vite hvordan solens og månens bakside og innsiden av gud og djevelen så ut. På samme måte som hun ikke kunne se skyggens verden, kunne ikke skyggen se hennes – derfor måtte de kommunisere for å lære av hverandre (Gripe, 1971, s. 45–46). Også H. C Andersens eventyr *Skyggen* betydde mye for henne – hun leste eventyret om og om igjen med skrekkblandet fryd. I ettertid så hun at denne historien om mannen som mister skyggen traff henne med slik styrke fordi den ubevisst minnet henne om tapet av sin egen skygge: «Och det var förvisso intet till Poesien jag hade förlorat min skugga, jag hade latit den uppslukas av [...] det sociale kravet på en bättre verklighetsanpassning» (1971, s. 47). Tidlig fikk Maria høre at hun diktet på virkeligheten, at hun jugde og lot seg rive med av fantasien. Derfor stengte hun av dette «barnslige», indre livet for å tilpasse seg de sosiale

kravene. Avstengningen hadde sin pris: Hun kjente seg aldri ordentlig glad lengre, det var noe som manglet (1971, s.46 – 47; 1970, s. 96).

Anima og animus

Ifølge jungiansk tankegang er mennesket grunnleggende androgynt – vi har alle både feminine og maskuline sider i oss. Anima betyr sjel og er mannens feminine arketyp. Motsatt er animus – ånd eller forstand – kvinnens maskuline arketyp (Jung 1975b, s. 26; 1969, s. 57). I *Agnes Cecilia* er fosterbroren Dag Noras nære venn, men han kan også tolkes som hennes animus, noe jeg kommer mer inn på i analysen. Anima kan for eksempel framstå som heks, engel, mor, elskerinne, søster eller madonna. Hvis en intellektuell mann ikke lytter til sine feminine, følsomme sider, kan anima framstå som en heks i drømmene hans. Men som skyggen har disse arketyperne også positive sider. En kvinne kan for eksempel få hjelp av sin animus til å bli mer handlekraftig eller følge sitt kunstneriske talent (Franz, 1981a, s. 193). Jung skriver: «Likesom anima ved integrasjon blir til bevissthetens *eros*, slik blir animus til dens *logos*, og likesom den første dermed gir den mannlige bevissthet forbindelse og kontakt, slik gir den annen den kvinnelige bevissthet tenksomhet, overveielse og erkjennelse» (Jung, 1969, s. 59–60). Ofte projiseres animus og anima på det motsatte kjønn i kjærlighetsforhold i det virkelige liv, noe som kan slå begge veier. Hvis en gift, middeladrende mann plutselig blir sammen med en tjue år yngre kvinne, kan det tyde på et anima-problem, at han ikke har kontakt med sin indre, intuitive side (Jung, 1975b, s. 30). Animus og anima er ifølge Jung vanskeligere å bli bevisst enn skyggen fordi vi enklere forbinder skyggesidene med vårt jeg (Jung, 1969, s. 52–53).

Carina Lidström skriver i artikkelen «Maria Gripe och filosoferna» at det i forbindelse med animus og anima «[k]anske är [...] på sin plats att påminna om att Jung utvecklade sina idéer i en tid och i ett socialt sammanhang där genusordningen såg annorlunda ut än hos oss i dag!» (Lidström, 2014, s. 8). Flere enn Lidström har reagert på kjønnsaspektet ved Jungs teori. Rönnerstrand finner begrepene mannlige og kvinnelige problematiske fordi de er kjønnsstereotypiske – animus er tanken og det bevisste, mens anima er følelsene og det ubevisste (Rönnerstrand, 1992, s. 94–96). Hognestad påpeker imidlertid at disse begrepene ikke må tolkes kjønnsstereotypisk – «at maskulint og feminint ikke nødvendigvis er knyttet til kjønn, og både menn og kvinner kan ha feminine kvaliteter på samme måte som begge kjønn kan ha maskuline kvaliteter» (Hognestad, 2008, s. 139–140). Jung understreker også, når han knytter *logos* til animus og *eros* til anima, at han ikke bruker disse som spesifikke

definisjoner, de er kun ment som begrepsmessige hjelpemidler. Dette på grunn av begrepenes intuitive karakterer (Jung, 1969, s. 57).

Selvet

Når man har kommet et godt stykke på vei i individuasjonsprosessen, kan symboler på kjernen i psyken, Selvet, forekomme. Jung beskriver Selvet som et bilde på gud eller som guds vilje. Jung er tydelig på at gud ikke skal forstås i kristen betydning, men som «en bestemmende makt som nærmer seg mennesket utenfra – slik som forsynets og skjebnens makt» (Jung, 1969, s. 73). Vilje er naturkrefter, drifter, som framtrer i oss, og ikke sjelden symboliseres derfor Selvet av et dyr. Ifølge von Franz symboliserer dyr menneskets instinkt natur og dens samhörighet med alt levende; også barn står for urinstinktene og det intuitive. For en kvinne framtrer Selvet ofte som en mektig, klok skikkelse, for eksempel en trollkjerring, prestinne eller gudinne; for mannen kan det manifestere seg som en vis, gammel mann, en guru eller for eksempel et naturvesen (Franz, 1981a, s. 207, 196). Mandalaer og sirkler er andre sterke symboler og står for Selvets enhet og helhet. Jung skriver at individuelle mandalaer kan opptre som ordningssymboler for pasienter som er i en kaotisk tilstand med desorientering – på vei mot å stake ut en ny kurs. Mandalaen fungerer som en magisk sirkel som enten avbilder en orden eller skaper en ny – den forvandler kaos til kosmos (Jung, 1969, s. 78–79). Ofte består en mandala av en firkant med sirkler – firkanten står for materien og kroppen og betegner aktualiseringen av Selvet i bevisstheten. Når sirkel og firkant opptre sammen, for eksempel i en drøm, kan det dermed tyde på at en innsikt om Selvet er nærliggende (Jaffé, 1981, s. 249; Franz, 1981a, s. 215). I *Agnes Cecilia* er sirkel- og firkantsymbolikken sentral, blant annet med det runde rommet som er knyttet til skrittene fra ånde verdenen og hvor disse beveger seg mot Noras firkantede rom, noe jeg kommer tilbake til i analysen.

Synkronisitet

I eget liv og i studier av andres, oppdaget Jung at det kunne skje meningsfulle sammentreff mellom ytre og indre hendelser, altså mellom materie og psyke. Slike sammentreff kalte han synkronistiske hendelser. Den indre hendelsen begynner med at et ubevisst bilde i for eksempel en drøm eller et innfall bevisstgjøres. Like etterpå manifesterer denne bevisstgjøringen med det samme meningsinnholdet seg i en ytre hendelse, altså i den fysiske virkeligheten (Hognestad, 2008, s. 176–177; Franz, 1981a, s. 210–211). Jung viser i sin selvbiografi til flere slike parapsykologiske tilfeller. Ved et av dem hadde han følt seg urolig

og nervøs hele kvelden. Midt på natten våkner han med en smerte i hodet: «som om noe hadde slått mot pannen min og så støtt mot bakveggen i hodeskallen» (Jung, 1975a, s. 129). Neste dag får han beskjed om at en av hans pasienter har tatt livet sitt den samme natten. Pasienten hadde skutt seg i hodet, og kulen hadde blitt sittende fast i skalleveggen i bakhodet. Av dette slutter Jung at psyken og materien er forbundet på et eller annet vis, og at synkronistiske fenomener gjerne inntreffer i sammenheng med en arketypisk situasjon – i eksempelet over var denne situasjonen døden. Siden det kollektivt ubevisste er felles for alle og eksisterer utenfor tid og rom, kan slike synkrone, eller samtidige, hendelser inntreffe. Jung mener at han fikk beskjed om pasientens død via det kollektivt ubevisste. *Agnes Cecilia* er bygget opp av mystiske hendelser som kan tolkes som synkronistiske og som bidrar til økt spenning og dramatik, noe jeg utdyper i analysen.

Schopenhauers filosofi

Mens Jungs psykologi kan sees som et implisitt eller bakenforliggende mønster man kan strukturere og tolke *Agnes Cecilia* ut fra, kan tyske Arthur Schopenhauers (1788–1860) filosofi tolkes tematisk da Gripe anvender tre Schopenhauer-sitater eksplisitt i boka. Ifølge Toijer-Nilsson eide Gripe den svenske oversettelsen av Schopenhauers verk *Om döden och det odödliga*, og det er den sitatene er hentet fra (Toijer-Nilsson, 2000, s. 154; Törnqvist, 2011). Jeg har imidlertid funnet igjen de tre sitatene i en norsk oversettelse av filosof Sverre Sløgedal som har samlet alt Schopenhauer skrev om døden i *Den trøstende Schopenhauer – Schopenhauer om døden* (2004). I Sløgedals oversettelse av andre bind av Schopenhauers hovedverk *Verden som vilje og forestilling* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*), kapittel 41: «Om døden og dens forhold til ikke-ødeleggheten for det som vårt vesen er i seg selv», fant jeg sitatene som brukes i *Agnes Cecilia* (Schopenhauer, 2004, s. 99–148). Jeg vil senere bruke Sløgedals oversettelse for å vise til konkrete sidetall for sitatene. Her vil jeg redegjøre for det i Schopenhauers filosofi som er mest relevant for den videre analysen og for Jungs psykologi.

I *Den trøstende Schopenhauer – Schopenhauer om døden* skriver Sløgedal innledningsvis at Schopenhauers filosofi, slik den uttrykkes i *Verden som vilje og forestilling*, bygger videre på Platons idéverden og Kants «das Ding an sich» (tingen i seg selv) (Sløgedal, 2004, s. 15). Ifølge filosof Helge Svare hevder Kant at det ikke er mulig å si noe om verden i seg selv, kun om vår erkjennelse av den, og at det «må finnes en virkelighet uavhengig av sinnet vårt som påvirker sansene slik at sanseinntrykkene våre oppstår» (Svare, 1996, s. 250). Filosof Johan Fredrik Bjelke skriver i innledningen til *Schopenhauer – Verden som vilje og*

forestilling (2000) at mens «Ding an sich» for Kant «ligger i en slags forlengelse av vår erkjente verden», er den for Schopenhauer noe totalt annerledes. Fenomenverdenen, den verdenen som mennesket forestiller seg og som er tids- og stedsbundet, skjuler tingen i seg selv, eller med Schopenhauers eget begrep: viljen. Verden som forestilling kan derfor sammenlignes med drøm og fantasi (Bjelke, 2000, s. 12).

Schopenhauer mener at Kants teori kan sees i sammenheng med Platons dualisme: Det finnes en sanseverden (skinnverden) og en bakenforliggende idéverden. Mennesket har kun tilgang til sanseverdenen, ikke ideene (Sløgedal, 2004, s.15–18). Schopenhauer mener imidlertid, i motsetning til Platons dualisme, at det kun finnes én verden, men at det finnes to ulike perspektiver på den ene verdenen som mennesket befinner seg i: det ene sier noe om hva verden egentlig er (vilje) og det andre er misvisende (forestilling). Schopenhauer hevder også at det er mulig for mennesket å nærme seg en forståelse av viljen. Når vi for eksempel beveger en arm, er det en viljesytring – man kan ikke skille viljen til å bevege armen med selve bevegelsen. På den måten får mennesket en anelse om viljen gjennom kroppen. Schopenhauer sier da også at viljen nettopp kjennetegnes av trang og streben, det Freud og psykoanalysen senere omtaler som drift (2004, s. 17, 24–28). Ved å si at mennesket grunnleggende er styrt av drift og ikke fornuft, og ved å omtale hjernens funksjoner som delvis ubevisste prosesser, innfører Schopenhauer noe nytt i vestlig filosofi. Han blir en viktig inspirator for utviklingen av psykoanalysen og for jungiansk psykologi, og sistnevnte forbindelse skal jeg snart komme nærmere inn på.

Schopenhauer filosoferer også over de evige og uforanderlige ideene som kan sees som objektivering eller avbildninger av viljen (Sløgedal, 2004, s. 30; Bjelke, 2000, s. 61). Ifølge Sløgedal hevder Schopenhauer at mennesket kan få kjennskap til ideene gjennom kontemplasjon: «Ved å konsentrere oss om hva en ting er i seg selv, og uten å ta i betraktning dens relasjoner til oss selv, kan vi komme dithen at vi ser den idé som ligger til grunn for den» (Sløgedal, 2004, s. 31). Videre knyttes ideene til kunst, da kunsten bør strebe etter å avbilde ideene. Kunst som lykkes med dette, er skjønn – for eksempel klassisk-greske skulpturer som får fram den ideelle, eller ideen om, menneskekroppen (2004, s. 32). Ifølge Schopenhauer står musikken i en særstilling blant kunststartene, noe jeg kommer tilbake til og utdyper i analysen.

Schopenhauer og Jung

I «Bidrag til selvets symbolikk», under «Jeg'et», nevner Jung Schopenhauer som en av dem som var tidlig ute med å hentyde at det finnes en psyke utenfor bevisstheten (Jung, 1969, s. 48). Schopenhauers filosofi har mange likhetstrekk med jungiansk psykologi. Liksom jeget eller bevisstheten i jungiansk forstand aldri kan erkjenne en arketype fullt og helt, kan heller ikke mennesket ifølge Schopenhauer se verden slik den er i seg selv, kun nærme seg verden gjennom forestillinger. Videre kan viljen omtales som verdensviljen fordi det kun finnes én vilje, ikke mange. Det er den ene verdensviljen som kommer til syne, hel og udelt, i forskjellige individer. Viljen er utenfor tid og rom, den er uendelig og den er viljen til liv – ikke kun til å holde mennesket i live, men viljen til å leve mest mulig, det vil si til å utfolde seg (Sløgedal, 2004, s. 27–28). Verdensviljen har således tydelige likhetstrekk med Jungs teori om det kollektivt ubevisste og Selvet. Selvet er som verdensviljen objektivt, det streber etter helhet gjennom individuasjonen – altså at individet skal bli mest mulig bevisst innholdet fra det ubevisste og integrere det i personligheten. Dette kan sammenliknes med viljens trang til å leve mest mulig.

Også Schopenhauers idélære har en forbindelse til Jung. På samme måte som arketyperne springer ut av det kollektivt ubevisste, er ideene avbildninger av viljen. Og på samme måte som Schopenhauer hevder at mennesket kan få kunnskap om ideene gjennom kontemplasjon, hevder Jung at vi kan få innsikt i arketyperne ved å skue innover på drømmer og fantasier i vårt indre. Det kollektivt ubevisste og arketyperne er som viljen og ideene evige og utenfor tid og rom, noe som er spesielt interessant med tanke på døden som jeg skal undersøke i det følgende.

Reinkarnasjon og avdøde sjeler

Schopenhauer beskrives som filosofisk pessimist, fordi han tenker at livet er problematisk og først og fremst består av lidelse. Dette livssynet er tydelig influert av østlig religion og filosofi, noe som også gjelder hans syn på døden og reinkarnasjon. Schopenhauer hevder at det essensielle i oss overlever når vi dør, mens det individuelle forsvinner. Vi overlever altså som «den verdensvilje vi egentlig er» og som form, det vil si som arten menneske (Sløgedal, 2004, s. 41) Slik sett er Schopenhauers reinkarnasjonslære ikke ordinær: den forfekter ikke individuell overlevelse. Imidlertid overlever den individuelle karakteren. Det vil si at en unik samling av karaktertrekk, det som er spesielt for hvert enkelt menneske, fortsetter å eksistere etter døden: «en bestemt menneskelig karakter [kan] [...] komme til uttrykk i flere individer, disse må bare befinne seg atskilt fra hverandre i tid. Det er av den grunn at [...] reinkarnasjon

blir mulig» (2004, s. 54). Sløgedal påpeker at Schopenhauers reinkarnasjonslære kun utgjør en liten del av hans filosofi om døden og at den derfor ikke kan sies å være sentral. Den er også ifølge Sløgedal vanskelig å sette i forbindelse med Schopenhauers øvrige metafysikk (2004, s. 39, 54). Imidlertid omhandler nettopp det lengste Schopenhauer-sitatet i *Agnes Cecilia* reinkarnasjonslæren. Dette sitatet skal jeg komme tilbake til i analysedelen, samt Gripes anvendelse av Schopenhauers reinkarnasjonsteori.

Jung forestiller seg at hvis det eksisterer et liv etter døden, må det være psykisk, siden det ikke trenger rom og tid for å eksistere. De indre bildene, arketyperne, har gitt opphav til alle verdens myter om døden og hva som skjer etterpå. Et liv i det hinsidige må derfor være som å fortsette videre i billedverdenen: «Således kunne psyken være den eksistens som det 'hinsidige' eller 'dødsriket' befinner seg i. Det ubevisste og 'dødsriket' er i denne henseende synonymt» (Jung, 1975a, s. 231). Jung er åpen for at reinkarnasjon kan forekomme, men vil ikke slå noe fast siden han ikke har empiriske bevis for det. Derimot har han selv mange ganger opplevd å bli oppsøkt av ånder eller avdøde sjeler. I *Agnes Cecilia* blir Nora oppsøkt av det hun oppfatter som en avdød sjel, og handlingen sentreres rundt kontakten med «den andre siden». Fagerström skriver at Maria Gripe anerkjenner menneskets behov for noe åndelig og at hun har en sterk interesse for middelalderens mystikk. Imidlertid uttaler ikke Gripe seg spesifikt om religiøse spørsmål både fordi hun synes det er en privatsak og fordi hun er usikker på hva hun selv tror (Fagerström, 1977, s. 99). Jung påpeker at selv om det ikke kan bevises at sjelen lever videre, har han gjort seg noen tanker ut fra erfaringene han selv har hatt. Det virker på Jung som de avdøde sjelene ikke utvikler seg videre i det hinsidige, de vet ikke noe mer enn det de visste da de døde. Derfor anstrenger mange ånder seg for å trenge inn i livet til en levende person for å få del i hans eller hennes viten. Hvis de hadde noe uoppgjort da de døde, søker de å få det virkeliggjort gjennom den levende personen. Blant annet blir Jung oppsøkt av sin avdøde far i en drøm like før Jungs mor dør: «Etter seksogtyve års fravær kommer min far i drømmen og forhører seg hos psykologen om de siste innsikter og erfaringer angående ekteskapskomplikasjoner, for nå er tiden kommet for ham til å ta problemet opp igjen» (Jung, 1975a, s. 227). Faren måtte henvende seg til en levende for å oppdatere seg på et område han ikke hadde fått nye kunnskaper om i det hinsidige for å gjøre seg klar til å møte kona si igjen.

Drøftelse av jungiansk psykologi som litteraturvitenskapelig metode

Som sagt innledningsvis, skriver Torsten Rønnerstrand, blant annet i artikkelen «Barn- og ungdomslitteraturen ur jungiansk perspektiv», om forskere som anvender jungiansk psykologi

som litteraturvitenskapelig metode. Her hevder han også at det finnes et antall forskere innen humaniora som er påvirket av Jungs ideer, men at de ikke uttrykker dette eksplisitt i forskningen sin. Marie-Louise von Franz har i *Eventyrfortolkning* nevnt noen slike forskere, deriblant Erich Fromm og Mircea Eliade (Franz, 1989, s. 190). En av forklaringene på at jungiansk teoridannelse innen de humanistiske vitenskapene ikke har vært mye framme i lyset, er ifølge Rönnerstrand at «den rent vetenskaplige kvaliteten hos hans teorier är exceptionellt ojämn» (Rönnerstrand, 1992, s. 79). Rönnerstrand påpeker at det er mye i Jungs forfatterskap som er inspirerende og vitenskapelig holdbart, men at det også finnes innslag av «godtycklighet och rena fantasier» som gjør at man som forsker bør anvende Jungs teorier kritisk og selektivt (1992, s. 79). Gjør man det, er det ifølge Rönnerstrand mye å hente i Jungs forfatterskap, også rent bokstavelig. Jungs samlede verker utgjør nemlig hele tjue tykke bind, men denne store tekstproduksjonen er også noe som blir brukt mot ham; blant annet skriver religionsprofessor Olav Hammer: «Vilken åsikt man än tycker sig hitta i något citat i de samlade verken, motsägs denna med största säkerhet av en till synes oförenlig ståndpunkt uttryckt någon annanstans i de tjugo volymerna» (Hammer, 2004, s. 59). Von Franz har tidligere, i *Människan och hennes symboler*, svart på denne type kritikk med å framheve at Jung hele livet var åpen for nye innfallsvinkler og ideer, og at han ønsket å utvikle teoriene videre. Dessuten var metoden og teoriene kun ment som et utgangspunkt som måtte tilpasses den enkelte. Von Franz skriver at de som kritiserer jungiansk lære for manglende systematikk, synes å ha glemte at studiematerialet er «levande erfarenhet och därtill känsloladdat sådan – till sin art är irrationellt och skiftande och därför inte lånar sig till systematisering annat än på ett helt ytligt sätt» (Franz, 1981a, s. 164). De jungianske begrepene er såpass vide og åpne for at de ikke skal lukke for nye oppdagelser, hevder hun (Franz, 1981b, s. 304).

Psykologiske forklaringsmodeller på litteratur, deriblant jungiansk psykologi, har blitt kritisert for å være reduksjonistiske – at alt i teksten ses som psykologiske mønstre. Rönnerstrand mener at dette på den ene siden kan være negativt fordi alt som er tidsbundet i teksten blir fortrent til fordel for de «tidlösa arketypiska problem som antas följa människan genom årtusendena» (Rönnerstrand, 1992, s. 95). Det er derfor fare for at analysen blir stereotyp og forutsigbar. Imidlertid er det også fordeler med enn slik universell tilnæringsmåte – ved å se bort fra det tidsbundne og biografiske i tekster kan man kaste nytt lys over kjente tekster. Litteraturforskeren trenger heller ikke å tro på at arketyperne finnes som mønstre i det kollektivt ubevisste for å bruke dem som redskaper i analysen – hun eller

han kan se arketyperne som strukturer eller mønstre som opptrer gjentakende ganger i den litterære og kulturelle tradisjonen og derfor blir en uatskillelig del av den (1992, s. 94–95).

Jungiansk litteraturanalyse må ifølge Rönnerstrand sees som én av flere innfallsvinkler til teksten – den er ikke ment som en universalnøkkel (Rönnerstrand, 1992, s. 95). Jeg støtter meg til dette synet – min anvendelse av Jungs teorier er ment som én av flere innfallsvinkler til *Agnes Cecilia*. Når jeg for eksempel tolker karakterer i romanen som ulike arketyper, tenker jeg ikke at disse kun kan sees som symboler, men at det i dette tilfellet er en relevant og vesentlig tolkning. Min analyse utelukker derfor ikke andre tidligere analyser, men kompletterer disse.

Kapittel 3 – Noras individuasjon

Noras søken bakover i tid introduserer leseren for mange personer, og det kan til tider være vanskelig å holde oversikten og se sammenhengen de inngår i. Jeg begynner derfor med en kort sammenfatning over Noras familierelasjoner⁷.

Familierelasjoner

I begynnelsen av romanen legger Dag merke til en uvanlig jente som sitter i kassa på butikken. Helt til slutt oppklares det hvem hun er – Agnes Cecilia Eng, eller Tetti som hun kaller seg. Det viser seg at hun er i slekt med Nora – de har samme oldemor – Agnes Björkman, men forskjellige oldefedre. Agnes Björkman bodde på begynnelsen av 1900-tallet sammen med kunstnersøsteren, Hedvig, i en leilighet i det gamle huset som Nora har flyttet til. Agnes fikk et uønsket barn, Cecilia, antakeligvis med en lege i naboileiligheten. Dukken Nora får i Stockholm heter Agnes Cecilia fordi den forestiller Cecilia, altså Agnes sin datter Cecilia, derav navnet Agnes Cecilia. Således reflekterer romanens tittel både dukkens navn og Tettis fødselsnavn. Det er Hedvig, Cecilias tante, som lagde dukken (Gripe, 2011, s. 168). Hedvig tok sammen med Hulda, en nabo og tidligere hushjelp, omsorgsansvar for Cecilia fordi Agnes ikke ønsket å gjøre det. Huldas oldebarn, Lena, er Noras bestevenninne. Agnes fant en ny mann, den velstående Nils Erlandsson, og de flyttet til Stockholm uten Cecilia. Sammen fikk de datteren Vera som, i motsetning til halvsøsteren Cecilia, fikk mye kjærlighet og omsorg fra moren. 17 år gammel ble Cecilia gravid med sin mye eldre danselærer. Hun døde i barsel og danselæreren tok ikke ansvar for barnet deres, Martin. Han vokste opp hos fosterforeldre og fikk senere en datter med den mye yngre Carita Eng. Faren hennes reiste fra moren før Carita ble født, og moren hennes dro senere til Australia med en ny mann. Carita vokste derfor opp hos de norske morforeldrene som var døde da hun møtte Martin (2011, s. 252). Martin giftet seg ikke med Carita og han døde lutfattig. Carita ville gjerne at datteren Tetti, altså Agnes Cecilia – oppkalt etter farmoren og oldemoren, skulle vokse opp med en slekt rundt seg. Hun tok derfor kontakt med Martins halvkusine, Noras mor Elisabeth, og hans halvtante, Noras mormor Vera. Nora skjønner etter hvert at kvinnen hun traff en gang hjemme hos mormoren var Carita (2011, s. 43–45; 254).

⁷ Se også vedlagt slektsoversikt.

«Tiden rör sig naturligtvis inte bara åt ett håll»

Gérard Genette bruker i *Narrative Discourse. An essay in method*, samlebetegnelsen anakronier om brudd i den normale tidskronologien i narrative forløp (Genette, 1980, s. 40). Genette deler inn anakroniene i flere underkategorier, men jeg vil her kun fokusere på dem som er relevante for den videre analysen: analepser og prolepser. Analepse, tilbakeblikk, omhandler tiden før primærhistoriens nåtid, mens prolepse, forventning eller antakelse, angår framtiden. I *Barnbokens byggklossar* viser Maria Nikolajeva at *Agnes Cecilia* har påfallende mange anakronier, først og fremst analepser, men også noen prolepser, for eksempel Dags forsyn i en drøm i kapittel 6 (Nikolajeva, 2004, s. 213–216). Nikolajevas nye kapitteinndeling – hun setter kapitlene opp i tidsmessig kronologisk rekkefølge hvor kapittel 15 kommer først – tydeliggjør hvor kompleks romanens oppbygning er (2004, s. 216). Her vil jeg først og fremst redegjøre for de store tidslinjene i romanen; de små anakroniene, som analepsen der Nora ser tilbake på noe som skjedde på morgenen samme dag, anser jeg som mindre relevante for den videre analysen.

De mest sentrale analepsene er Noras minner fra barndommen og tilbakeblikk på året som har gått etter at de flyttet til det gamle huset, samt Huldas og morforeldrenes familieberetninger. Første kapittel begynner med et tilbakeblikk: Nora tenker på de mystiske skrittene hun begynte å høre etter at de flyttet inn i det gamle huset. Mens hun tenker på dette hører hun åndens skritt her og nå, og tempus skifter fra preteritum til presens. Utover i romanen markeres også flere av tidsforskyvningene ved at viserne i vekkerklokken, som egentlig er ødelagt, begynner å gå baklengs. Størstedelen av kapittel 3 er en analepse i form av Noras tilbakeblikk på foreldrenes bilulykke og tiden etterpå. Etter hvert utgjør også Huldas beretning om fortiden og familierelasjonene store deler av kapitlene 15, 16, 17 og 22, og i kapittel 24 forteller Noras mormor om viktige fortidige hendelser i familien – en beretning som utfylles av morfaren i kapittel 25.

I de situasjonene hvor Nora møter den avdøde ånden alene, skifter tidsbruken som sagt fra preteritum til presens, som her: «Hon sköt genast til luckorna igen och sprang mot dörren för att försöka hinna före och stänga. Men för sent! Stegen *är* redan där. Nora och den okände möts. De stannar precis mitt för varann på var sin sida om tröskeln» (min utheving, Gripe, 2011, s. 92–93). Ved to tilfeller manifesterer ånden seg også når andre er til stede, den ene gangen er Nora sammen med Dag, den andre gangen er det Tetti som møter den avdøde. Her skifter ikke tidsbruken til presens – det skjer kun når Nora er alene med ånden. Både Schopenhauer og Jung hevder at avdøde sjeler befinner seg utenfor tid og rom – de kan ikke

befinne seg i den samme tiden som de levende. Også Dag er åpen for at tiden kan være noe mer enn mennesket vanligvis oppfatter: «Tiden rör sig naturligtvis inte bara åt ett håll. Tiden är som ett hav med tusen underströmmar. Den måste kunna röra sig både framåt, bakåt och åt sidorna» (2011, s. 129). Nora tenker at hun og den usynlige tilhører forskjellig tid og rom – at de befinner seg i ulike dimensjoner, men at grensene til den andres verden en sjelden gang kan passeres (2011, s. 10–11). Det fortellertekniske skiftet i tid fra preteritum til presens markerer således at det som vanligvis er utenfor rom og tid, bryter inn i de levendes virkelighet og blir et her og nå. På den måten intensiveres også tidsopplevelsen i disse scenene – fortellertiden er den samme som historietiden, teksten beskriver altså i hver minste detalj det som skjer i øyeblikket: «Här, knappt en halv meter framför henne, så nära att hon känner vibrationerna från den andra, så nära att de kunde nå varann med händerna, står altså nu någon hon inte kan se, någon som inte syns» (2011, s. 93). At Noras møter med fortiden – den avdøde Cecilia – skildres i presens, gjør at nåtid og fortid speiler hverandre. Leseren får dermed tidlig et hint om at fortid og nåtid er forbundet på et eller annet vis.

Individuasjonen starter

Nikolajeva sammenfatter i *From Mythic to Linear* (2000) Jungs modell på individuasjonens faser som han selv har sammenliknet med en alkymistisk prosess – metallet går fra helhet til splittethet med uedle elementer, før det til slutt oppnår en ny syntese i det rene gullet. I denne tredelte prosessen går individet fra en tilstand av ubevissthet i den første fasen til bevissthet i splittetheten før det til slutt oppnår en syntese mellom det ubevisste og det bevisste (Nikolajeva, 2000, s. 10). Som nevnt påpeker von Franz at det ofte er i ungdomsårene individet våkner opp fra den første fasen, barndommens ubevisste tilstand, og begynner å bli bevisst om verden og seg selv (Franz, 1981a, s. 165). Det er akkurat det som skjer med Nora. Hennes utvikling settes i gang idet hun flytter til leiligheten i det gamle huset. Ifølge jungiansk psykologi symboliserer hus generelt personligheten og rom og etasjer står for ulike deler av denne (Hognestad, 2008, s. 74). Nora oppdager fort at noe er forandret: «Så på en gång ble det slut på alla sjukdomarna. Det var när de flyttade till det här huset. Inte en dag hade hon varit sjuk sen dess. Det kändes som en pånyttfödelse att komma hit» (Gripe, 2011, s. 28). Det er altså noe ved huset som påvirker henne positivt, og hun kjenner seg hjemme på rommet sitt selv om avstanden til de andre også gjør henne mistenksom: Hun føler seg aldri helt sikker på at fosterforeldrene virkelig er glad i henne og tenker at de sikkert er fornøyde med at rommet hennes ligger litt bortenfor deres (2011, s. 194, 13). Avstanden markerer også at en psykologisk prosess er på gang – å gå inn i seg selv krever ifølge Jung en viss distanse

til de nærmeste – en må ha rom for å kunne lytte til signaler fra det ubevisste selv om det gjør at en føler seg mer alene og sårbar. Religionsviter Brita Pollan skriver i forordet til *Symbolene og det ubevisste* at Jung påpekte at «[e]vnen til ikke å dele alt med alle og enhver [...] er avgjørende for fremskritt på veien til selvinnsikt. Det er nødvendig [...] å våge å ta et skritt bort fra ‘de andre’ og skjerme sin egen ‘hemmelighet’» (Pollan, 2000, s. 14). Nora er nesten alltid alene når de mystiske hendelsene inntreffer. Intuitivt oppfatter hun at dette er noe som angår henne personlig, at det ikke er noe hun skal dele: «Det var liksom självklart från början, att hon skulle behålla det här för sig själv» (Gripe, 2011, s. 7). Nora kjenner seg fristet til å dele hemmeligheten med Dag, men hun klarer å vente.

Betydningsfullt sammentreff

Samtidig med at Nora hører skrittene, begynner hun å bli oppmerksom på drømmene, at de gjør noe med henne: «För det mesta hade hon då drömt nånting natten innan. Hon kunde gå och vara ledsen hela dan sen efteråt, varenda minut och varenda sekund. Så förtvivlat ledsen och övergiven. Men hon kunde aldrig komma ihåg vad hon egentlig drömt» (Gripe, 2011, s. 15). Selv om hun ikke husker hva hun har drømt, får hun dystre tanker etter slike netter – som at foreldrene egentlig ikke var glade i henne, at det var derfor de ikke tok henne med i bilen den dagen ulykken inntraff. Hadde foreldrene tatt henne med, hadde andre sluppet å ta vare på henne – da hadde hun dødd sammen med dem (2011, s. 15). Dag er opptatt av drømmer, og han forteller Nora at han har drømt at rektoren på skolen befaler at Nora skal reise seg og snarest begi seg ut på søken: «Du skall bege dig, jag vet icke vart, och söka efter jag vet icke vad!» (2011, s. 41). Dette kan i jungiansk forstand tolkes som at jeget må begi seg inn i det ukjente – det ubevisste – for å søke etter svar som bevisstheten foreløpig ikke vet hvor den kan finne. At beskjeden kommer fra rektoren, viser at det ubevisste mener alvor – det er en autoritet som snakker og han må Nora lytte til. Imidlertid gjør Noras bevissthet motstand mot å begi seg inn i dette ukjente landskapet. Hun synes budskapet er merkelig, noe Dag sier seg enig i, men samtidig «[var drömmar] ofta kryptiska och måste tolkas. Det här kunde vara en viktig dröm» (2011, s. 41).

Senere samme dag hører Nora plutselig et dunk. En bok med russiske folkeeventyr ligger oppslått på gulvet. Hun tenker ikke noe mer på det og setter boka tilbake i hylla. Senere på kvelden snubler hun over en bok – de russiske folkeeventyrene ligger nok en gang på gulvet oppslått på akkurat samme sted. Nora leser teksten og det viser seg at den inneholder det samme budskapet som rektoren i drømmen kom med (Gripe, 2011, s. 50). Et slikt meningsfullt sammentreff mellom en indre og en ytre situasjon er som nevnt ifølge jungiansk

psykologi en synkronistisk hendelse, og romanen har mange slike hendelser. Det er også muligens en intertekstuell forbindelse her til Jungs selvbiografi *Mitt liv – Minner, drømmer, tanker*. Gripe leste den svenske oversettelsen av selvbiografien da den utkom i 1973 (Fagerström, 1977, s. 113). Etter at jeg selv har lest biografien, er det spesielt én episode i Jungs liv jeg tror Gripe kan ha blitt inspirert av og som kan knyttes intertekstuell til boka som ramler ut av hylla i *Agnes Cecilia*. Jung skriver at dagen etter begravelsen til en nær venn, oppsøkte den avdøde vennen ham i en visjon. I visjonen førte han Jung inn i huset til sitt bibliotek, steg opp på en skammel og pekte på den andre av fem bøker innbundet i rødt plassert på nest øverste hylle. Neste dag oppsøkte Jung enken og spurte om å få se i husets bibliotek som han aldri før hadde vært i. Skammelen stod der som i visjonen og på nest øverste hylle fant han, som den avdøde vennen hadde vist ham, fem bind av Emile Zola innbundet i rødt – det andre bindet hadde tittelen *De dødes testamente*. Denne tittelen, sett i forbindelse med den nylig avdøde vennen, gjorde at Jung opplevde visjonen som betydningsfull (Jung, 1975a, s. 224–225). I *Agnes Cecilia* vegrer Nora seg for å tro at sammentreffet er av betydning og forsøker å finne rasjonelle forklaringer, som at Dag har lest i eventyrboka og deretter drømt om det. En annen rasjonell forklaring kan være at den tunge trafikken på gata utenfor forårsaket at boka, med dens glatte permer, ble ristet ut av hylla. Som nevnt skriver von Franz at de fleste opplever mye motstand i begynnelsen av en individuasjonsprosess (Franz, 1981a, s. 166). Bevisstheten forstår at det ligger noe mer under enn tilfeldigheter, men Nora er ikke moden for å tro helt på det enda.

Skyggen Tetti – Agnes Cecilia

Som nevnt tidligere er skyggen ifølge Jung ofte den arketypen som gjør seg gjeldene i begynnelsen av selvutviklingen, og den framstår gjerne som en fremmed person av samme kjønn og på samme alder. I Noras tilfelle vil jeg påstå at den mystiske jenta på butikken, som Dag har møtt og som han tror er omtrent på deres alder – rundt 16 år, kan symbolisere skyggen. Det at Dag har vanskelig for å beskrive henne, forsterker det mystiske inntrykket: «Dag och hans obeskrivliga flicka, som man inte kunde veta om hon fanns eller inte fanns» (Gripe, 2011, s. 16). Nora er litt sjalu: « – Du skulle gärna vilja lära känna henne, va?» (2011, s. 16). Møtet med skyggen innebærer å måtte forholde seg til vanskelige følelser som sjalusi, og jenta vekker en uro i Nora – en gryende redsel for å «miste» Dag; en redsel hun foreløpig ikke vil vedkjenne seg eller er bevisst. Jenta, Tetti – Agnes Cecilia, opptrer og dukker stadig opp som en mystisk skygge utover i romanen, men Nora skjønner ikke hvem hun er – hun befinner seg altså i Noras ubevisste. Først helt til slutt møtes de.

For å hjelpe Nora med å bli seg skyggen bevisst, setter det ubevisste i gang flere tiltak – det første er å sende henne til Stockholm for å hente en pakke. En anonym, gammel kvinne ringer mens Nora er ute og legger igjen beskjed via Dag om at Nora skal begi seg til en butikk i Gamla stan og spørre etter en som heter Agnes Cecilia. Nora kvier seg for å ta oppringningen alvorlig, men Dag lar henne ikke slippe unna så lett. Han mener at telefonbeskjeden kan være et tegn i tilknytning til drømmen hvor Nora får beskjed om å begi seg ut på søken. Han holder en forsvarstale for tilværelsens ubegripeligheter: «– Vi kunde åtminstone visa lite respekt och ta tillvara de hemliga tecken vi faktiskt får. Inte bara slå dövörat till och tro att vi vet bättre» (Gripe, 2011, s. 56). Nora bestemmer seg for å vise Dag sitatet fra det russiske folkeeventyret, men boka står ikke lenger i hylla. Neste dag får hun vite at Karin har flyttet den inn på sitt rom, men nå begynner Nora igjen å tvile på budskapet i eventyret. Hun vil tulle det bort og slår opp på en tilfeldig side. I tekstutdraget som hun leser høyt for Dag mottar noen en dukke som skal gjemmes og ikke vises til andre (2011, s. 60). Nikolajeva skriver i *From Mythic to Linear* at Gripe har funnet begge eventyrsitatene i en russisk eventyrsamling som er oversatt til svensk. Eventyret som det første sitatet er hentet fra har ikke mange treffpunkter med *Agnes Cecilia* mener Nikolajeva, mens det sistnevnte eventyret, *The Beautiful Wassilissa*, har intertekstuell forbindelse med romanen. I *The Beautiful Wassilissa* får en datter hjelp av sin døde mor og også her er en dukke involvert (Nikolajeva, 2000, s. 163). Ifølge jungiansk tankegang ligger folkeeventyrene tett opp til det kollektivt ubevisste, og som protagonisten i eventyrene får hjelp underveis av mange gode hjelpere, får Nora hjelp fra ulike hold på sin ferd, deriblant av dukken, noe jeg kommer tilbake til utover i analysen.

Den neste «tilfeldigheten» som inntreffer, er at Anders skal ta med klassen sin på skoletur til Stockholm, og Dag og Nora kan få være med. På toget sovner Nora og får nok en drøm: «Som så ofta handlade den om bilolyckan när mamma och pappa dog» (Gripe, 2011, s. 62). Ifølge jungiansk psykologi er slike gjentakende drømmer verdt å merke seg. De betyr at det ubevisste insisterer på å formidle noe viktig (Hognestad, 2008, s. 68). Det ubevisste forteller Nora at hun må ta tak i det fortrenge traumet som tapet av foreldrene er. Hun fikk jo aldri bearbeidet tapet fordi de voksne ikke sa til henne at de var døde. Da Karin og Anders endelig tok henne med til kikregården og fortalte henne det, følte Nora at de forventet en sorgreaksjon, men da var det for sent. Hun hadde lukket sorgen inne i seg. Med utgangspunkt i nevrofysiologiske studier, hevder nyere jungiansk forskning at hjernen bruker «livlige bilder for å bearbeide følelsesmessige tilstander som ennå ikke er tilgjengelige for bevisstheten, men

som forsøker å nå bevisstheten gjennom drømmene» (2008, s. 46). Selv om Nora flere steder i romanen påpeker at hun ofte ikke husker drømmene sine, viser det seg at hun blir trist og tenker på bilulykken dagen etter – altså har det ubevisste forsøkt å formidle og bearbeide dette traumet gjennom drømmene.

I drømmen på toget spør en sykepleier eller lege som heter Carita om Noras mor husker henne. Men moren svarer ikke – hun er død. Nora våkner av at noen roper navnet Carita, og det viser seg at det er datteren til hun som går med kaffevognen på toget, Carita, som roper. Mor og datter ler sammen og moren gir henne kakao. Nora kjenner et stikk av sjalusi – hun skulle også gjerne hatt en mamma som ga henne kakao og lo med henne: «[...] plötsligt kunde hon gripas av en obeskrivlig längtan efter nånting, hon visste egentligen inte vad. Men det fanns just i det här leendet» (Gripe, 2011, s. 63). Det siste minnet Nora har om moren i live, er nettopp latteren hennes (2011, s. 17). Nora ser ikke jenta, men hun møter blikket til moren, Carita. Jenta er sannsynligvis Noras skygge, Tetti, og som sagt konfronterer skyggen Nora med vanskelige følelser. Denne gangen savn og sjalusi. Helt til slutt i romanen, når Nora har gjennomgått en stor utvikling og er klar for å stå ansikt til ansikt med skyggen sin (hun oppsøker Tetti på legevakten), knyttes Tettis latter til Noras minne av moren, og det vanskelige som ble vekket til live på toget transformeres til noe positivt: «Det var mammas leende. Agnes Cecilia log som mamma. Ett lätt och ljust litet leende» (2011, s. 301).

Animus Dag

Dag er Noras fosterbror og nære venn, men han kan også som tidligere nevnt sees som hennes animus. Dag er, som jeg har vært inne på, talsmann for mystikk og drømmer og er således det ubevisstes forsvarer:

Tillvaron var mycket innehållsrikare än folk fattade, sa han. Det var fullkomligt idiotiskt att tro, att människor skulle kunna begripa allting med sina ynkliga små förstånd. [...] Vi borde vara mycket lyhördare än vi är för livets många sätt att uttrycka sig [...] Vi får hemliga vinkar och signaler ideligen. Men vi måste upptäcka dem själva (Gripe, 2011, s. 56).

Jung påpeker at animus nettopp er en personifikasjon av det ubevisste og at han fungerer som en formidler mellom bevisstheten og det ubevisste (Jung, 1969, s. 59). Dag skyver Nora hele tiden videre i prosessen, og støtter henne i å tro på at det uforklarlige som skjer har en mening. På den måten hjelper han henne med å akseptere flere sider av seg selv, og blir en handlekraftig og «ovärderlig inre ledsagere» (Franz, 1981a, s. 194). En positiv animus kan også som sagt gjøre at jenta eller kvinnen får mer kontakt med sine kreative og skapende sider (1981a, s. 193). Dag danser ballett, noe som ikke er en vanlig aktivitet for gutter i den alderen,

og han hører på klassisk musikk. Han går helt opp i dansen – og representerer på den måten en kreativ kraft. Forholdet mellom Dag og Nora er kjærlig, og ifølge jungiansk tankegang projiseres som nevnt ofte animus og anima i kjærlighetsforhold (Rønnerstrand, 1992, s. 77; Jung, 1975b, s. 30). Dag har uttalt at de to nok passer bedre sammen som venner enn som søsken, og «[d]essutom kan man ju inte bli kär i sin syster» (Gripe, 2011, s. 72). Ifølge jungiansk psykologi er animus og anima arketyper som skaper forbindelse til det ubevisste på et dypere plan enn skyggen, altså mellom jeget og Selvet (Hognestad, 2008, s. 34). Utover i romanen, når Nora har kommet lengre i sin utviklingsprosess, markeres denne forbindelsen ved at Dag kysser henne (Gripe, 2011, s. 117).

Som Daniel i *Tordyveln* er Dag teoretikeren av de to: Han introduserer Nora for blant andre Schopenhauer og representerer på den måten det åndelige aspektet ved animus. Han gir uttrykk for det Jung omtaler, i positiv forstand, som «filosofiske og religiøse [...] forestillinger» (Jung, 1969, s. 59). Naturens mysterier er ifølge Dag den vitenskapelige teknikken overlegen: «[...] tekniken, som oppfunns av människohjärnor, [...] måste räknas som en mindre och lägre sorts underverk. [...] Medan livet och naturen däremot tillhör de högre mysterierna, som ingen kan komma ifrån och ingen egentligen vill mista» (Gripe, 2011, s. 159). Dette synet på naturen og livet finner gjenklang i den romantiske perioden som Schopenhauer regnes inn under, og Dag siterer fra hans filosofi for å underbygge sitt syn på den mystiske tilværelsen og menneskets begrensede muligheter til å begripe den: «'Ögat ser allt, blott icke sig självt'» (2011, s. 288; Schopenhauer, 2004, s. 130). Som nevnt hevder Schopenhauer at den ordinære verden som mennesket erfarer er en skinnverden, og at verden, slik den egentlig er, er skjult for mennesket (Sløgedal, 2004, s. 17). Jamfør sitatet kan mennesket altså kun forestille seg hvordan øyet ser ut – det ser ikke det virkelige øyet. Anvendelsen av sitatet i romanen kan også tolkes som en metafor for kontrasten mellom det indre og ytre liv, og kan knyttes til et av Dags tidligere utsagn. Han hevder som sagt at menneskene burde være mer lydhøre for det indre, rike livet, og kritiserer på samme tid det moderne samfunnet for å nedlesse folk med reklame som hindrer dem i å fokusere innover (Gripe, 2011, s. 56–57). Dag blir således også et talerør for Jungs oppfatning av det moderne mennesket: «Jo mer sivilisert, dvs. jo mer bevisst og komplisert mennesket er, desto mindre er han i stand til å følge instinktet. Hans kompliserte livsvilkår og omgivelsenes innflytelse er så høyrøstet at de overdøver naturens sakte stemme» (Jung, 1969, s. 65). Det siviliserte mennesket må derfor bevisst gå inn for å vie den indre stemmen – det ubevisste –

oppmerksomhet, hevder Jung. Hvis ikke vil kollektive meninger og teorier sette seg i det ubevisstes sted og «understøtte [...] alle bevissthetens villfarelser» (1969, s. 65).

Det er også interessant at Dag er opptatt av den mystiske jenta som kan tolkes som Noras skygge, og utover i romanen blir han mye fraværende på grunn av henne. Nora kjenner på misunnelse og er redd Dag liker den ukjente bedre enn han liker henne. I en individuasjonsprosess er det vanlig å kjenne på mye usikkerhet; det kan være skummelt og vanskelig å endre på holdninger og handlingsmønstre man har hatt i mange år og det kreves gjerne mye tålmodighet for å forstå det ubevisstes kompliserte og subtile signaler (Franz, 1981a, s. 166, 176). Dags fravær gjør at Nora må kjenne på tvilen, samtidig blir hun sterkere av det og vet hva som er riktig selv om hun er redd. I møte med Karins usikkerhet kommer Noras tydelighet fram uten at hun selv tenker over det: «Jo, visst verkade det konstigt Dags beteende, det tyckte hon [Nora] med. Hon hade också blivit ledsen och känt sig sviken. [...] Men det kunde finnas många skäl till att man ville behålla vissa saker för sig själv. Inte förrän nu började Nora inse det» (Gripe, 2011, s. 205). For at Nora skal få en dypere kontakt med Selvet, må hun jobbe videre alene med skygge-problematikken, derav Dags fravær, og selv om hun synes det er vanskelig, vet hun at hun må gjøre det alene. Mot slutten av romanen konfronterer Nora Dag med hans interesse for den ukjente jenta, Tetti. Selv om Dag innrømmer at han liker Tetti godt, konkluderer han slik: «På nåt vis tycker jag alltid mest om dej» (2011, s. 278). Dags svar viser at Nora har utviklet seg i hans fravær. Hun har våget å utforske det indre, ukjente landskapet alene, og på tross av mye tvil beholdt troen på at det er riktig vei å gå. Animus, Dag, liker også skyggesiden hennes, Tetti – Nora har altså kommet videre med bearbeidingen av fortiden og istedenfor å fortrenge den – omfavnet den.

En magisk dukke

Pakken Nora får fra butikken i Gamla stan inneholder en dukke med initialene CB, og rundt halsen har den en medaljong med et fotografi og en liten hårflette. Håret i fletten er det samme som håret på dukken. Nora kjenner at det er ekte menneskehår, og fotografiet er av en 17 år gammel jente som heter Cecilia. Jenta på fotografiet og dukkens ansikt ligner mye selv om dukken ser yngre ut – hun kan ikke være mer enn ti år gammel. Nora skjønner at dukken er laget etter modell fra jenta på fotografiet, og hun synes dukken virker levende. Først synes hun den ser trist og alvorlig ut, men når hun løfter den kjærlig opp i armene forandres uttrykket: «Den bekymrade pannan ljusnade, blicken log, munnen blev barnsligt troskyldig. Hela det lilla ansiktet strålade en sekund av tillitt. Nora fick tårar i ögonen. – Stackars liten ...» (Gripe, 2011, s. 75). Ifølge Hognestad forekommer «[barn] hyppig som motiv i drømmer,

og symboliserer endring, noe nytt, spontanitet, nysgjerrighet» (Hognestad, 2008, s. 54). Det er derfor vesentlig å studere hvordan barnet i drømmen behandles. Hvis man i en drøm for eksempel lar barnet sulte og fryse, kan det være viktige sider ved en selv som fortrennes og ikke tas vare på (2008, s. 66–68). Dukken kan således symbolisere det triste og forsømte barnet «inni» Nora som forandres når hun begynner å gi det omsorg og kjærlighet.

Neste morgen husker hun ikke hva hun har drømt, men kjenner seg glad og tenker at hun må ha drømt noe hyggelig. Denne endringen kan tolkes som at det har skjedd noe med Nora i møte med dukken, tidligere har hun alltid våknet og følt seg trist etter en natt med mange drømmer. Nå tar hun dukken og danser syngende rundt med den i rommet, noe hun aldri gjorde som barn for da lekte hun ikke med dukker. Dag minnet henne kvelden i forveien på tekstutdraget fra det russiske folkeeventyret som handlet om dukken og at hun ikke må vise den til noen. Som sagt hevder Jung at det er viktig å holde på sine hemmeligheter når man er i en selvutviklingsprosess, og Nora forstår at dukken, som de mystiske skrittene, er noe som angår henne personlig og at hun ikke kan vise den til Dag selv om hun har lyst. På morgenen finner Nora dukken ved siden av seg i sengen: «Det var det underligaste! Hon visste ju att hon hade satt in henne i nischen i natt och stängt luckorna? Hur hade hon då hamnat här?» (Gripe, 2011, s. 82–83). Dukken er altså ikke en vanlig dukke – den har noe overnaturlig ved seg: den virker levende og har forflyttet seg i løpet av natta på mystisk vis fra kakkelovnsnisjen. Ifølge jungiansk psykologi symboliseres ofte Selvet av et barn; von Franz skriver: «I kvinnans psykologi kan Självets förkroppsligande i ung gestalt anta formen av en flicka begåvad med övernaturlig kraft» (Franz, 1981a, s. 199). Det er derfor mulig å tolke dukken som symbol på Selvet, jamfør det von Franz skriver om Selvet manifestert som en jente med overnaturlige krefter. Imidlertid framtrer som tidligere nevnt symboler på Selvet gjerne et godt stykke ut i individuasjonsprosessen. Noras prosess er på dette stadiet i romanen ikke veldig langtkommen, men Carina Lidström understreker at «Jung tänkte sig också att självet kunde visa sig genom hela individuationsprocessen som ett slags vägledare eller tecken på att utvecklingen går åt rätt håll» (Lidström, 2014, s. 8). Dukken er altså en viktig veiviser i så henseende. Utover i analysen vil jeg komme nærmere inn på flere slike tegn og veivisere som framtrer underveis i prosessen, deriblant hunden Ludde, kloke kvinner og mandalasympolikk.

Talismaner

Noe av det som kjennetegner *time fantasy* er som sagt bruken av *material talismans* for å markere skifte i tid (Swinfen, 1984, s. 50). Da Anders pusset opp rommene i leiligheten, fant

han mange gamle overskap som var tapetsert over. I flere av disse var innholdet ikke fjernet, og på Noras rom fantes et overskap fullt av gamle gjenstander, blant annet en ødelagt vekkerklokke, ballettsko, et hundebånd med navnet Hero, en perleveske med en parfymeflaske og et gulnet fotografi, en sprukket, blå vase, samt en eske med tøyrester, et brev og den tidligere omtalte boka med russiske folkeeventyr (Gripe, 2011, s. 29–31, 46, 89, 96–97, 234–235). Gjenstandene forbinder fortiden med nåtiden på mer eller mindre magisk vis og er derfor viktige brikker i tids-puslespillet som Nora legger.

Den ødelagte vekkerklokken begynner ved fem anledninger plutselig å fungere. Fire av gangene går viserne baklengs – bakover i tid – når den avdøde Cecilia står på terskelen til Noras rom (Gripe, 2011, s. 46, 93, 127, 306). Sammen med det fortellertekniske skiftet i tid fra preteritum til presens, markerer viserne at fortiden er til stede i nåtiden. Den femte gangen er rollene byttet – nåtiden besøker fortiden: nå er det Nora som står på terskelen og ser inn på Cecilia som danset ballett på rommet og på hylla står Cecilias vekkerklokke og tikker (2011, s. 191). Også i visjonen ved Beateborg beskuer Nora fortiden, noe jeg kommer tilbake til etter hvert. Først helt til slutt befinner nåtid og fortid seg samtidig i rommet: Tetti kjenner at noen danser sammen med henne – den usynlige er antakeligvis hennes avdøde farmor, Cecilia (2011, s. 398–309).

Dukken leder Nora inn på sporet av at gjenstandene i overskapet er forbundet med den: Idet Nora skal til å lukke igjen skuffen i skrivebordet, opplever hun at dukken rister på hodet. Her finner hun parfymeflasken som hun tidligere har flyttet fra overskapet og lagt i skuffen. Hun kjenner igjen lukten – dukken har den samme parfymen på seg (Gripe, 2011, s. 95–96). Også fotografiet finner hun her – det hadde ligget i den samme perlevesken. Fotografiet viser to kvinner med en baby, og på baksiden står det «Agnes och Hedvig 1907» (2011, s. 96). Bildet fungerer som et tidlig hint om den slektshistorien som rulles opp utover i boka – babyen på bildet viser seg etter hvert å være Cecilia. Dukken hjelper også Nora med å finne et brev Cecilia skrev til danselæreren, men aldri sendte. Brevet ligger i bunnen av en eske som lå i overskapet og inneholder biter av det samme tøyet Cecilias klær var sydd av (2011, s. 234–235).

Den blå vasen leder Nora videre på samme måte som de russiske folkeeventyrene. Vasen ramler «tilfeldigvis» ned fra den gamle kommoden i stua og knuses (Gripe, 2011, s. 97–98). Det viser seg at vasen er full av små papirremser med små notater datert med årstall mellom 1913 og 1920. Alle lappene handler om et jeg som enten er ensomt eller at noen

forbarmer seg – blant annet blir den som skriver tatt hånd om av Hulda og Agnes (2011, s. 103–107). Nora forstår senere at det er Cecilia som har skrevet lappene.

Hundehalsbåndet med navnelappen Hero viser seg utover i boka å ha tilhørt danselærerens schæferhund som Cecilia passet mye, og båndet har en merkbar effekt. Det begynner med at familiens hund Ludde oppfører seg merkelig og stadig rømmer etter at de flytter til det gamle huset, noe Dag har en teori om: «Det är ju också så att hundar verkar kunna se och uppleva saker som är dolda för oss. De har kvar sitt sjätte sinne och är antagligen inte bundna av rummet och tiden på samma sätt som vi» (Gripen, 2011, s. 288). Som sagt tidligere framtrer Selvet ofte som et dyr da det symboliserer instinktene og menneskets samhörighet med naturen. Von Franz skriver: «Denna Självets släktskap med hela den omgivande naturen och även med kosmos beror troligtvis på att vårt psykes ‘atomkärna’ på något vis är invävd i världsalltet, både det yttre och det inre. Alla högre livsyttringar står i en viss samklang med det omgivande rum-tidsflödet» (Franz, 1981a, s. 207). Alt levende er således forbundet og påvirker hverandre: Dyr har en innvirkning på omverdenen og «‘psykifierar’ tid och rum omkring sig» (1981a, s. 207). Luddes rolle som veiviser forsterkes da den mister halsbåndet sitt og som midlertidig erstatning får festet Heros halsbånd på seg. Senere, når Dag og Nora har en oppklarende samtale om alt det mystiske som har skjedd, bemerker Dag at Ludde begynte å oppføre seg annerledes idet den begynte å bruke det gamle halsbåndet: «I början vägrade Ludde absolut att sätta sin fot i den här delen av våningen. Så fort han kom i närheten av runda rummet ylade han och fick nåt skrämt i blicken. [...] Men i och med att han fick på sej Heros halsband, så ändrade han beteende och vågade sej in här» (Gripen, 2011, s. 287). I tillegg til å våge seg inn på det rundet rommet i leiligheten, begynner Ludde å oppsøke det hvite, gamle huset, Beateborg, som tilhørte danselæreren, samt schæferen Frida, Tettis hund. Båndet kan derfor sees som et magisk bånd som forbinder fortid og nåtid på samme måte som de andre materielle talismanene i nisjen.

Skyggefuglene

Som sagt tidligere er skyggemotiv, ifølge Toijer-Nilsson, gjennomgående i Gripes forfatterskap (Toijer-Nilsson, 2000, s. 11). Jeg har vist at Tetti i *Agnes Cecilia* kan tolkes som Noras skygge. I tillegg bruker Gripen bevisst kontrastene lys og mørke, svart og hvitt i forbindelse med skyggen i romanen – for eksempel skriver Nora og Dag navnene sine med hvitt kritt under brohvelvingen, mens Tetti har risset inn sitt fødselsnavn, Agnes Cecilia, med svart farge (Gripen, 2011, s. 118). Nora og Dag får først øye på navnet hennes når Dag lyser på det med lommelykta. Dette kan tolkes som at skyggen i utgangspunktet er i det ubevisste –

mørk og svart – men når Dag, hvis navn også inneholder lys, bokstavelig talt lyser på den, viser det at Noras bevissthet er oppmerksom på skyggens eksistens. Også fugler er vesentlige i denne sammenhengen. Hognestad beskriver hvordan man i jungiansk drømmetolkning først analyserer det personlige innholdet i drømmer, altså hva personen selv assosierer med innholdet, deretter amplifiserer (utvider) man symbolene for å se etter arketyriske trekk (Hognestad, 2008, s. 60). Her begynner jeg med å amplifisere fuglen som symbol, for så å se hvordan symbolet eksplisitt kommer til uttrykk i romanen.

Jungs medarbeider, Joseph L. Henderson, skriver i «Gamla myter och moderna människor» (1981) at fuglen er et av de transcendenssymbolene som kan opptre når bevisstheten forenes med psykens ubevisste innhold. Ut av denne foreningen stiger «vad Jung kallar 'psykets transcenderande funktion', vilken hjälper människan att nå sitt högsta mål: det fulla förverkklingandet av sitt potentiella, individuella Själv» (Henderson, 1981, s. 149). Transcendenssymbolene representerer således menneskets streben etter å oppnå denne følelsen av helhet, og i mange sjamanistiske kulturer tar sjamanen på seg fugledrakt når han går inn i transe. Fuglen symboliserer da intuisjonens spesielle natur «som är att verka genom ett 'medium', dvs. en varelse med förmågan att erhålla kunskap om fjärran händelser eller om fakta, som han i medvetet tillstånd inte känner till [...]» (1981, s. 151). I norrøn mytologi flyr Odins ravner, Hugin («tanke») og Munin («erindring»), hver dag ut over både menneskenes og gudenes verden og forteller Odin om det de har sett («Hugin og Munin», 2005–2007). Odin regnes som den mest kunnskapsrike og kloke av de norrøne gudene – via ravnene opprettholder han forbindelsen til to riker, både det åndelige og det materielle, noe som også kan tolkes som forbindelsen mellom det ubevisste og det bevisste.

I *Agnes Cecilia* opptre fuglene i forbindelse med tidsforskyvningene – i møtet med fortiden og den avdøde Cecilia. Nora kommer i kontakt med «den andre siden» seks ganger i løpet av romanen, fem av disse møtene skjer i leiligheten, og mot slutten har også Tetti en slik opplevelse på Noras rom. Fuglene opptre ved fire av besøkene fra åndeverdenen inkludert det siste hvor Tetti også er til stede. Etter at den avdøde sjelen har vendt tilbake til den andre siden den andre gangen, kretser «skuggfåglarna» fortsatt utenfor vinduet – kontrasten lys og mørke er framtrædende: «Hon undrade vad det var för fåglar som kastade så stora skuggor, men kunde inte se dem. Solen bländade henne. Men fåglarna fladdrade oavbrutet förbi därute, medan skuggorna avtecknade sig härinne [...]» (Gripe, 2011, s. 94). Nora er altså oppmerksom på fuglene, men hun vet foreløpig ikke hva slags fugler det er – de er fremdeles skygger i det ubevisste. Den femte gangen blir lys- og mørkekontrasten enda sterkere – hele

rommet hennes er opplyst i sol selv om det er grått og regner utenfor vinduet (2011, s. 187). Også nå fylles rommet av «flygande skuggor [...]. Samma ängsliga svarta fågelskuggor» (2011, s. 190). Det sjette møtet med den andre siden er ved Beateborg. Nora er ute med Ludde og hunden drar henne mot det hvite huset. Når de er framme i hagen forandrer omgivelsene seg, Nora er usikker på om hun drømmer eller ikke, noen roper «Hero». Personen som roper kan være den avdøde Cecilia, men det kan også være Tetti, siden hun har truffet Ludde mange ganger og trodd navnet dens var Hero jamfør halsbåndet. Plutselig befinner Nora seg tilbake til tiden da hagen rundt det hvite huset var velstelt og vakker. Også her hører hun vingeslag, men denne gangen flyr nattfuglen bort og forsvinner i det grønne. Tilbake er herlig, lett og lys fuglesang. Idet tidsforskyvningen slutter, «tystnar också fågelsången» (2011, s. 209–211). Det blir stille, kaldt og mørkt – huset «lyser onaturligt vitt» og har lukkede, «livlösa» vinduer. Plutselig setter fuglene i å skrike, før det hele er over og Nora igjen befinner seg i sin egen tid.

Siste gangen Cecilias ånd viser seg, er når Tetti er på besøk hos Nora. De står og ser ut av vinduet da Tetti får øye på fuglene: «Titta på måsarna! De blir nästan genomskinliga mot himlen, när solen lyser på dem» (Gripe, 2011, s. 303). Den rasjonelle forklaringen er altså at fuglene er måker. Psykologisk sett blir stadfestelsen en bekreftelse på at budbringerne eller de transcendentale mediene, skyggefuglene, har nådd fram til Noras bevissthet. Skyggene måkene kaster på veggene er således også forandret – nå er de ikke lenger «ängsliga» men «skylätta» (2011, s. 304). Etter at Cecilias ånd har vært der, sammenlikner Tetti vekkerklokken, som har stoppet etter å ha gått baklengs, med et hjerte som slutter å slå: «Det kändes som att stå där med en död fågel. En fågel som nyss levde och pickade i handen – där den nu låg död och kall» (2011, s. 310). Metaforen «död fugl» kan være et bilde på at fortidens eller det ubevisstes oppgave med å gi Nora innsikt i en del av henne selv som har vært avstengt, er utført. Hun kjenner et vemod ved det – å erkjenne tap er tungt og trist (2011, s. 309), samtidig er angsten og de mørke skyggene erstattet av noe lettere – skylette skygger – som gir håp om en lysere og bedre sinnstilstand.

Fuglemotivet dukker også opp på den tidligere nevnte vasen som går i stykker. Vasen er symbolsk idet den har tilhørt Cecilia og inneholder små lapper som leder Nora fram til Cecilias identitet. Nora beskriver vasen som «[b]lå, underbart blå, med en skimrande sagofågel på ena sidan och ett stiliserat mönster med blommor och fåglar på baksidan» (Gripe, 2011, s. 97). Karin Danielsson tolker eventyrfuglen på vasens framside inn i en romantisk-mytologisk tradisjon som et symbol på «själen som släpps fri från sitt fångelse. Man kan se den som sagornas Fågel Fenix, en symbol för odödlighet, som visar Nora vägen

til paradiset» (Danielsson, 1985, s. 68). Motivet på vasens bakside gjenspeiler paradiset Nora finner i fortidens Beateborg når hun foretar en indre reise bakover i tid til dens glansdager med fuglekvitter og fargesprakende blomster (Gripe, 2011, s. 210). I denne visjonen ser hun en jente, Cecilia, holde en gul paraply eller parasoll som kan knyttes til det siste minnet Nora har av moren i live – hun holdt også en paraply i hånden: «Hon dök fram under ljusringen och höll upp ett paraply med vita blommor, fälde upp och snurrade på det. Leende» (2011, s. 17). Dette glansbildet kontrasteres med at moren er kledd i svart – hun skal i en begravelse, noe som får dobbel betydning når hun selv dør på vei dit. Imidlertid påpeker Danielsson at selv om virkelighetens verden er kald og mørk når paradisisvisjonen slutter, står Nora tilbake med Cecilias sølvarmbånd som hun mistet den gangen for lenge siden. Sølvarmbåndet knytter Noras verden til paradiset: «Men Maria Gripe låter inte sin historia sluta med en salig längtan att få gå inn i paradiset, som en äkta romantiker skulle ha gjort. I stället låter hon en bro bli en förbindelselänk mellan de båda husen» (Danielsson, 1985, s. 69–70). Broen er den tidligere nevnte brohvelvingen hvor både Tetti, Dag og Nora risser inn navnene sine.

Danielsson foretar en utførlig analyse av romantisk symbolikk i romanen og konkluderer med at materielle ting som vasen «motsvaras genom det symbolvärde de har av företeelser, som äger rom inom idévärlden» (Danielsson, 1985, s. 68). Som nevnt tidligere kan Schopenhauers filosofi knyttes til de romantiske strømningene da den blant annet bygger videre på Platons tanker om en idéverden i teorien om viljen. Imidlertid påpeker Karin Danielsson at det også er mulig å vise at Gripes valg av symboler er påvirket av Jungs psykologi, da Gripe blant annet skriver inn et rundt rom (1985, s. 70). I det følgende vil jeg undersøke hus- og romsymbolikken nærmere.

Besjelet hus

Alle visjonene eller besøkene fra den andre siden er knyttet til hus: det gamle stenhuset fra forrige århundreskifte som Nora og fosterfamilien har flyttet inn i, samt det hvite huset, Beateborg. Leiligheten Nora bor i ligger mest sannsynlig i øverste etasje da hun har utsikt over hustakene fra vinduet og det runde rommet kan være et tårnrom. Inni leiligheten finnes hvelv og dype overskap. I *Narnia*-bøkene av C. S. Lewis er et klesskap portalen inn til en annen verden. I *Agnes Cecilia* fører ikke overskapet med tidstalismanene Nora inn i en annen dimensjon, men kan tolkes metaforisk som et bilde på en psykologisk dyptgående prosess: «[...] overskåp[et] [...] var så djupt att hon kunde ligga raklång där. När hon kröp in genom dörren från sitt rum kunde hon krypa ut genom en annan dörr i rummet bredvid. Det fanns fler såna underliga kombinationer av skåp som förlorade sig i mörka vrår» (Gripe, 2011, s. 29).

Som nevnt tidligere, tolkes gjerne hus og rom i jungiansk forstand som symboler for personligheten, og alle de hemmelige rommene og mørke krokene kan sees som steder i Noras ubevisste som hun begynner å utforske når hun flytter til det gamle huset.

Leiligheten har til sammen åtte rom foruten diverse serveringsrom og haller, og det er lange avstander mellom rommene. Fra rommet sitt kan Nora se ut over syv hager og ni hustak (Gripe, 2011, s. 9). Nora kjenner som sagt tidligere en spesiell tilknytning til huset og rommet sitt – det å flytte dit føles som å bli født på ny (2011, s. 28). Det er åtte rom i leiligheten, og ifølge prest Frithiof Dahlby er nettopp åtte et symbol for «pånyttfødelse» (Dahlby, 1968, s. 95). Også tallet syv og ni kan tolkes symbolsk, siden de nevnes spesifikt i forbindelse med hagene og hustakene. Tallet syv er «Guds och världens tall» og betyr totalitet (1968, s. 94). I den sammenheng er det også påfallende at det til sammen er syv besøk fra den andre siden. Ni er et hellig tall og samsvarer med det hebraiske ordet for sannhet (1968, s. 95). Tallsymbolikken understreker at det er noe mystisk knyttet til huset.

Nora og Dag er enige om at hus er som levende vesener, besjelete (Gripe, 2011, s. 29). Ifølge Karin Danielsson kan dette synet på hus, på samme måte som i *Tordyveln*, ha bakgrunn i den tyske filosofen Friederich Schellings (1775–1854) naturfilosofi om en verdenssjel som strømmer gjennom alt levende (Danielsson, 1985, s. 68): «I de här rummen fanns nånting – hon visste inte vad? Ett hemligt liv kanske? Det fanns i väggarna. I ljuset. I själva luften man andades. Det märktes på krukväxterna till och med. De växte och blommade för fullt året rundt, även när det blev vinter och mörkt» (Gripe, 2011, s. 28). Carina Lidström skriver at Schopenhauer, som var samtidig med Schelling, forsterket denne enhetstanken hos Schelling (Lidström, 2014, s. 6). Dette underbygges av det lengste Schopenhauer-sitatet i *Agnes Cecilia*: «Djupare sett är det alldeles otänkbart, att det, som en gång existerat med verklighetens hela styrka, någonsin skulle kunna bli till intet, och sedan genom hela den kommande evigheten fortfara som ett ingenting» (Gripe, 2011, s. 191; Schopenhauer, 2004, s. 128). Med dette mener Schopenhauer som sagt at mennesket ikke overlever som individ, men at visse karaktertrekk fortsetter å eksistere etter døden. Disse karaktertrekkene kan komme til uttrykk i flere individer, forutsetningen er at individene ikke befinner seg i samme tid. I romanen står sitatet fra Schopenhauer i tilknytning til et besøk fra den avdøde Cecilia, og det åpner for flere tolkningsmuligheter som jeg nå skal se nærmere på.

Reinkarnert ånd?

At Nora opplever dukken, som hun kaller Cecilia, som levende, kan tolkes som at den virkelige Cecilias karaktertrekk er reinkarnert i dukken. Nora synes også hun får bekreftelse

hos dukken på at Schopenhauers reinkarnasjonsfilosofi stemmer da «det lilla ansiktet hade ett uttryck som ville det säga: 'Det du läste är sant. Det vet jag.'» (Gripe, 2011, s. 192). Samtidig har også Nora selv mange likhetstrekk med den avdøde Cecilia. De er begge *omhändertagna*, altså tatt hånd om av andre enn foreldrene sine. Nora identifiserer seg med Cecilias skjebne, selv om hun tenker at Cecilia hadde det enda verre enn henne fordi hun aldri fikk kjenne hvordan det var å være *självklar*. Nora fikk foreldrenes omsorg og kjærlighet før de døde, det fikk aldri Cecilia – moren Agnes ønsket ikke å ta vare på datteren. Etter at foreldrene døde, ble Nora tatt med rundt til hele slekten: «Alla var snälla. Men ingen ville ha henne. Det sa de inte, men hon var inte dummare än att hon begrep det» (2011, s. 20). Selv ikke morforeldrene kunne hun bo hos: mormoren hadde nok med sin egen sorg over tapet av datteren (2011, s. 19). Til slutt fikk hun bo hos Karin og Anders. Selv om Nora vet at fosterforeldrene bryr seg mye om henne, kjenner hun stadig på en «oro och osäkerhet ända in i märgen. På botten fanns alltid känslan: hon hörde inte hit. Hon var bara omhändertagen. Fanns här på nåder, så länge de stod ut med henne» (2011, s. 193).

Også flere personer i Noras slekt har opplevd å bli overgitt til eller tatt hånd om av andre. Martin, Cecilias sønn, ble som tidligere nevnt plassert i fosterhjem, og Caritas foreldre reiste bort og lot henne vokse opp hos sine gamle morforeldre. Når Carita oppsøker Noras mormor Vera fordi hun ønsker at datteren skal vokse opp med en slekt rundt seg, blir hun ikke tatt vel imot; Vera synes Carita er rotløs og ser billig ut. Dermed blir også Caritas datter, Tetti, bortvist av Vera og omtalt som en «flickunge», som kan tolkes som løsunge, siden Martin og Carita aldri var gift (Gripe, 2011, s. 250–257).

Det å bli forvist og overgitt til andre kan ikke direkte defineres som karaktertrekk (jamfør Schopenhauer), men det er likevel karakteriserende for disse personene at de lider samme skjebne. Her kan det imidlertid være interessant å se nærmere på Jungs refleksjoner om avdøde sjeler, da han, som tidligere nevnt, tenker at åndene oppsøker de levende fordi de har noe uoppgjort. Gjennom å oppsøke Nora, får den avdøde Cecilia gjort opp for sitt barn, Martin, og barnebarnet Agnes Cecilias skjebne: Tetti (Agnes Cecilia) får kontakt med og knyttes til familiemedlemmet Nora. Samtidig som dette skjer, forsvinner dukken på mystisk vis fra Noras rom, men medaljongen med bildet ligger igjen for at Agnes Cecilia skal ha et minne av farmoren, Cecilia (Gripe, 2011, s. 313).

Runda rummet og evighetens lys

Skrittene Nora hører beveger seg alltid fra det *runda rummet* og fram mot Noras rom. Ifølge jungiansk tankegang kan, som nevnt tidligere, mandalaen eller sirkelen, symbolisere Selvet,

mens firkanten står for bevisstheten. Når disse symbolene forekommer samtidig, betyr det som sagt at en bevisstgjøring av Selvet er nærliggende (Jaffé, 1981, s. 249; Franz, 1981a, s. 215). Noras rom i leiligheten er firkantet, mens rommet hvor skrittene kommer fra, er rundt. Det skjer altså en bevegelse fra det ubevisste (sirkelen) og fram mot bevisstheten (firkanten). I begynnelsen stopper skrittene ved Noras terskel, men utover i romanen manifesterer de seg også inne på rommet. Denne bevegelsen skjer parallelt med bevegelsen usynlig til synlig: Fra å være en helt usynlig ånd, framtrer Cecilia etter hvert på Noras rom som et synlig menneske Nora også kan se, ikke bare høre. Nora forstår, gjennom en visjon hvor Cecilia danser ballett, at rommet har tilhørt Cecilia da hun levde (Gripe, 2011, s. 188).

Skrittene Nora hører er også knyttet til gode minner fra tiden da foreldrene fortsatt levde, men også til vonde minner fra tiden etterpå. Som liten satt Nora ofte og lyttet etter foreldrenes skritt når de var i et annet rom: «Hon kunde höra dem gå omkring därute och ibland närma sig hennes dörr och stanna för att se till att hon hade det bra. På så vis fanns de där även om de inte alltid hade tid med henne» (Gripe, 2011, s. 124). I tillegg til denne gode opplevelsen av trygghet og omsorg, er også positiv forventning knyttet til skrittene: «Hon visste precis när det var de som kom därnere, gående i solens sken eller under stjärnehimlen, och hon var alltid lika lycklig i sin väntan och spänning» (2011, s. 124). Da foreldrene døde, fortsatte hun å lytte etter skrittene deres «både dag och natt», for alle sa jo at de skulle komme tilbake. Men, «de kära stegen var borta för alltid. Det blev kallt och grått. Hon hörde andra steg komma och gå medan regnet strilade ute, och allt var tomt och ödsligt» (2011, s. 124). Nok en gang anvender Gripe kontrastene lyst og mørkt – her ved å bruke sol- og regnmetaforer. Som sagt tidligere er varme eller sterkt sollys forbundet med Noras møter med den avdøde Cecilia – kontrastert mot en kald, mørk og regntung ordinær verden. Gjennom disse kontrastene og skrittene knyttes Noras møter med døden i Cecilias skikkelse til bearbeidingen av foreldrenes død.

Karin Danielsson tolker sol- og månemetaforikken som romantikkens nyplatoniske syn på det guddommelige lyset. På den ene siden symboliseres dette guddommelige lyset via solen – det fornuftige og mannlige, og på den andre siden månen – det ubevisste, fantasifulle og feminine. Visjonene hvor disse kontrastene framtrer tolker hun som Noras søken etter sitt opphav, *ursprung* – her forstått som det guddommelige opphavet som menneskesjelen en gang var en del av. Sirkelen (*runda rummet*) kan således tolkes som et evighetssymbol for idéenes verden, og det gjennomgående mønsteret i romanen blir derfor denne dualismen hvor den «materielle världen bara är en 'blek kopi av idévärlden.'» (Danielsson, 1985, s. 67–68,

70, 80). Jungs psykologi er, som vist gjennom sammenlikningen med Schopenhauers filosofi, sterkt influert av romantikken. Imidlertid anser Jung Selvet som én helhet der både det ubevisste og det bevisste inngår. Danielssons tolkning er interessant, men jeg synes det er nærliggende å se Noras visjoner i lys av Jungs tanker om Selvet fordi det åpner for både det åndelige – evighetsaspektet i arketypteorien, og for Noras psykiske utvikling og bearbeiding av fortiden. Også Schopenhauer tenker som sagt, i motsetning til Platons dualisme, at det kun finnes én verden, men at det er to ulike perspektiver på denne ene verdenen der det ene er riktig og det andre misvisende (Sløgedal, 2004, s. 17). Gjennom kunsten, og da spesielt musikken, er det ifølge Schopenhauer mulig å komme i nærheten av en forståelse av den egentlige verdenen – av viljen (Bjelke, 2000, s. 60–61). Musikken er en sentral del av Noras visjoner, noe jeg nå skal undersøke nærmere.

Musikken og viljen

På samme måte som huset har en spesiell virkning på dets beboere, påvirker det også musikken som spilles der. Nora opplever det som om veggene kjærlighetsfullt tar imot tonene og at de svever rundt der inne (Gripe, 2011, s. 28). Ved de tre siste åndebesøkene, inkludert det syvende som Tetti opplever, høres pianomusikk (2011, s. 187–189, 210, 308). Den femte gangen er pianomusikken «tilfeldigvis» den samme musikken som Dag akkurat har hørt på – balletten *Timmarnas dans* fra operaen *La Gioconda*⁸, og Nora ser den avdøde Cecilia danse til denne på rommet sitt (2011, s. 186–191). Cecilia er også navnet på kirkemusikkens skytshelgen («Den hellige Cecilia», 2005–2007) og det var på Allehelgensdag at Karin og Anders tok med Nora til foreldrenes grav (Gripe, 2011, s. 21) – altså enda en forbindelse mellom visjonene og foreldrenes død.

Karin Danielsson påpeker at romantikkens ideal om de skjønne kunstformene kommer til uttrykk både gjennom fokuset på musikk, men også ved Noras interesse for et dikt, samt at Hedvig er kunstner og at Cecilia og Dag begge danser ballett (Danielsson, 1985, s. 70). Som jeg har vært inne på tidligere, forbinder Schopenhauer skjønn kunst med ideene som igjen er objektivering av viljen. Filosof Johan Fredrik Bjelke skriver at for Schopenhauer ligger kunst generelt nært opp til viljen, men at musikken står i en særstilling av kunstartene fordi den ikke avbilder noe – den forholder seg direkte til det dypeste i tilværelsen og vil derfor

⁸ Italienske Amilcare Ponchielli skrev musikken til *La Gioconda* med uroppføring i Milano 1876 («La Gioconda», 2005–2007).

kunne nå fram til det dypeste i mennesket: «De andre kunstarter avbilder idéer som kan kalles avbildninger av viljen. Musikken avbilder selve viljen» (Bjelke, 2000, s. 61).

Også Jung mener at kunst kan berøre noe dypere i oss. I «Psychology and literature» skriver han at stor kunst kan være visjonær, altså at den formidler noe vesentlig fra det kollektivt ubevisste, noe han mener Goethes *Faust* er et eksempel på (Jung, 1972, s. 184–187). Kunstneren blir i så henseende et instrument eller medium som det kollektivt ubevisste anvender for å få fram sitt budskap, og dette møtet er av åndelig, mystisk karakter: «The secret of artistic creation and of the effectiveness of art is to be found in a return to the state of *participation mystique* – to that level of experience at which it is man who lives, and not the individual, and at which the weal or woe of the single human being does not count, but only human existence» (1972, s. 187). Selv om kunsten således er upersonlig, er den ikke desto mindre virkningsfull for hver enkelt: «This is why every great work of art is objective and impersonal, but none the less profoundly moves us each and all» (1972, s. 188).

På bakgrunn av Schopenhauer og Jungs kunstsyn, er det interessant at Nora tidlig i romanen oppfatter at veggene i huset tar imot tonene kjærlig. Det kan bety at den svevende musikken, her forstått som det åndelige i kunsten, er med på å åpne opp barrierene og lage en forbindelse mellom det ubevisste og det bevisste i psyken hennes. Først et godt stykke ut i individuasjonsprosessen hører Nora pianospillet i forbindelse med åndemøtene – samtidig blir Cecilia synlig for henne på rommet. Dette kan tolkes dithen at Nora på dette stadiet nærmer seg en innsikt om viljen og at hun har kontakt med seg selv og det kollektivt ubevisste på et dypere plan.

Navnesøstre og retrospektiv teknikk

Flere, deriblant Birgitta Steene og Karin Danielsson, påpeker det kvinnegenealogiske perspektivet i romanen. Danielsson skriver at navnene Agnes, Hedvig og Nora gir sterke assosiasjoner til Ibsens kvinneskikkelser i dramaene *Brand*, *Vildanden* og *Et dukkehjem* (Danielsson, 1985, s. 67). Både Nora i *Et dukkehjem* og (Eleo)Nora i *Agnes Cecilia* har, hver på sin måte, et selvutviklingsprosjekt. Der Ibsens Nora ser seg nødt til å forlate mann og barn, synliggjør Gripes Nora den andre siden av saken som talsperson for de overgitte og forlatte barna. Birgitta Steene hevder også en mulig intertekstuell forbindelse til datteren Eleonora i Strindbergs påskedrama: «Like her namesake in Strindberg's *Easter*, Gripes's Nora hovers between different periods of time and reality. She is down-to-earth, clairvoyant, lonely and tied to her family all at the same time» (Steene, 1994/1995, s. 3). Danielsson understreker at det sannsynligvis ikke er en tilfeldighet at karakterene Hedvig og Agnes er født i henholdsvis

1886 og 1888 – årene da Ibsens dramaer *Rosmersholm* og *Fruen fra havet* utkom. I disse anvender Ibsen en retrospektiv fortellerteknikk «för att avslöja hur det förflutna i en människas liv psykologiskt påverkar hennes nuvarande situation» (Danielsson, 1985, s. 67). I *Norsk Litteraturhistorie* beskriver Per Thomas Andersen denne teknikken slik: «Erkjennelsesutviklingen settes ofte i gang ved at hendelser fra fortiden plutselig rulles opp og griper inn i nåtiden med omveltende konsekvenser» (Andersen, 2001, s. 244). I *Agnes Cecilia* griper nettopp fortiden, i form av en avdød ånd, inn i Noras nåværende situasjon og fører til store omveltninger. Nora utfører deretter et detektivarbeid ved å nøste opp i både sin egen og sin families historikk for å forstå sin nåværende (psykologiske) situasjon. I tillegg til Noras egne tilbakeblikk, deriblant analepsen i kapittel 3, får Nora større innsikt i sin familiebakgrunn ved å snakke med Hulda og morforeldrene. Disse konkrete tilbakeblikkene på familiens historikk gir utfyllende informasjon om de mystiske, åndelige besøkene av Noras slektning Cecilia, og det er den synske, gamle Hedvig som mest sannsynlig trekker i trådene.

Selvets vise kvinner: Hedvig og Hulda

På samme måte som Daniel i *Tordyveln* mottar merkverdige telefonsamtaler fra den gamle, kvinnelige huseieren, får Nora tre anonyme oppringninger av det som antakeligvis er Hedvig. Den ene gangen snakker Dag med henne, men det er Nora hun henvender seg til – hun leder Nora til Stockholm for å hente dukken som hun en gang lagde og som hun nå har lagt igjen i butikken i Gamla stan (Gripe, 2011, s. 52–54). To ganger virker det som noen har ringt feil, men den ene oppringningen resulterer i at Nora unnslipper et snøras som mest sannsynlig ville tatt livet av henne: «Människorna såg uppskakade på henne. Någon pratade om änglavakt» (2011, s. 38). Denne hendelsen er fortalt i samme kapittel som leseren får høre at Nora er født på en søndag, og at søndagsbarn, ifølge morfaren, kan «'höra gräset gro'» (2011, s. 34). Dag beretter at søndagsbarn anses å ha en sjettesans, noe Nora vegrer seg for å tro på. Imidlertid forteller Hulda at også Hedvig har en sjettesans, og at hun «kunde få plötsliga infall, då hon på förhand visste precis vad som skulle hända» (2011, s. 167). I tillegg er det en forbindelse til Hedvig i Noras etternavn – Hed. Hedvig må ha kunnskap om at de to jentene, Nora og Tetti, oppholder seg i samme by, og hun er med på å føre dem sammen ved å sende Nora «den magiske hjelperen», dukken. På den måten kan hun ses som «en av de urmödrar, som den romantiske mytologin och sagorna räknar med. Det er hennes vilja, som anas bakom händelsesförloppet» (Danielsson, 1985, s. 70). Det er også mulig å tolke henne som en av flere gestalter av Selvet, da denne, som nevnt tidligere, ofte framtrer som en mektig, klok

kvinne (Franz, 1981a, s. 196). En annen manifestasjon av Selvet i denne kvinnegenealogien, kan være Lenas kloke oldemor, Hulda.

Det er Inga, Lenas mormor, som tipser Nora om sin mor Huldas kunnskap om det gamle huset Nora bor i. Hulda var hushjelp der på begynnelsen av 1900-tallet og hjalp til med å passe Cecilia da Agnes ikke ville ta vare på henne. Akkurat som Nora liker å snakke med Inga (Gripe, 2011, s. 88), liker hun også å samtale med Hulda – og Huldas måte å snakke på er terapeutisk: «Hon kunde berättä på ett lyssnande sätt. Det var som om hon hela tiden anade sig till vad Nora tänkte och ville veta. På så vis blev det inte bara en mängd frågor och svar, utan det blev ett verkligt samtal mellan dem, ett samtal som de bägge hade glädje av» (2011, s. 145). Hulda er også god til å lytte – hun er helt og holdent tilstedeværende når Nora forteller, slik en god terapeut skal være: «Hulda lyssnade på ett så starkt sätt, att mycket som förefallit obegripligt under berättelsens gång nästan förklarade sig självt. Trots att Hulda inte sa ett ljud på hela tiden» (2011, s. 158). Nora føler at hun kan fortelle om de mystiske hendelsene for henne, og Hulda er åpen for at noen forsøker å komme i kontakt med Nora. Hulda er et reflektert menneske med selvinnsikt – hun innser at hun kan gjøre feil iblant: «– Jag har förebrått mej själv för att jag svek Cecilias barn, och det har alltid gjort mej ont om Martin. Men jag har följt honom på avstånd. Det var som om jag inte orkade bry mej om mera. Människan är så besynnerlig» (2011, s. 229). Slektkonsultasjonen hos Hulda på gamle hjemmet strekker seg over fire kapitler – 15, 16, 17 og 22. Selv om Hulda er nesten hundre år, har hun «ett enestående minne» (2011, s. 146) som hjelper Nora med å forstå mer. Hulda er omsorgsfull, trygg og god å snakke med, og på beste terapeutisk vis setter hun i gang en prosess i Nora som gjør at hun kjenner det nødvendig å konfrontere sin egen mormor, Vera.

Livsløgnen

I motsetning til Hulda er Vera redd for å snakke om vanskelige, sårbare temaer. Når Nora konfronterer henne med at moren hennes, Agnes, forlot barnet sitt og Veras halvsøster Cecilia, forsvarer Vera moren: «[–] Stackars lilla mamma hade blivit utnyttjad och lurad. Det hade skett i ungdom och i oförstånd... [...] Nora iakttog henne. Det kändes nästan omöjligt att fortsätta samtalet. Mormor hade såna skygglappar. Det fanns bara en tanke i hennes huvud, att skydda sin egen mor» (Gripe, 2011, s. 248). Nora opplever at mormoren er mest opptatt av å holde fasaden: «Hon kunde lägga ner stor möda på att polera ytor, bara hon slapp befatta sig med vad som dolde sig under dem» (2011, s. 249). Nora oppdager en ny side

ved mormoren og blir sjokkert over hvor kald og avvisende hun har oppført seg overfor Carita som gjerne vil ha kontakt:

Nora stirrade på mormor som som om hon såg henne för första gången. Hon trodde inte sina ögon. Var det verkligen hennes mormor som kunde vara så hjärtlös? Det var inte klokt. Först beskylla Carita för att hon ville ha en släkt till sitt barn och avvisa henne med kalla handen. Sen, i samma andetag, kritisera henne för att hon inte hade någon fast punkt i tillvaron» (2011, s. 255–256).

Nora orker ikke være der mer og løper av gårde. På togstasjonen innhenter morfaren henne – en klok og snill mann som Nora har et godt forhold til. Morfaren kommer ikke for mormorens skyld, men for å se hvordan det går med Nora etter krangelen. Han mener at mormoren kan ha godt av å få tenkt seg litt om, at det egentlig ikke er noe ondt i henne, men at moren hennes Agnes alltid var opptatt av at de tilhørte «'bättre folk'», selv om hun nok egentlig tvilte på det innerst inne (2011, s. 261). Noras mormor har arvet denne angsten, og vil ikke innse at morens fasade sannsynligvis bygde på en frykt for å konfrontere sin egen dårlige samvittighet for å ha forlatt barnet sitt. Dyptgående selvutviklingsprosesser gir ofte ringvirkninger: de nærmeste kan ikke forbli uberørte når en person begynner å røre rundt i den ibsenske livsløgnen og sannheten kommer for dagen. Imidlertid er det ikke alle som ønsker å se grumset som flyter opp til overflaten, og Noras mormor er en av dem. Hun gjør ingen innrømmelser og Nora finner ut at hun ikke kan forandre menneskene rundt seg, men hun kan se dem for det de er og ta valg ut fra det (2011, s. 291).

Kapittel 4 – Avsluttende diskusjon og sammenfatning

Innledningsvis stilte jeg spørsmålet: På hvilken måte kan karakteren Noras utvikling tolkes i lys av jungiansk psykologi og, mer spesifikt, begrepet individuasjonsprosess? Her vil jeg først sammenfatte og diskutere det jungianske perspektivet på romanen, før jeg ser nærmere på de konkrete funnene vedrørende individuasjonsprosessen. Deretter oppsummerer og tydeliggjør jeg hvordan Gripe tar i bruk Schopenhauers filosofi kontra Jungs psykologi, og konkluderer til slutt ut fra analysen i sin helhet.

Rasjonelt og åndelig

Som nevnt tidligere, har Gripe uttalt at hun legger opp til både en rasjonell og en åndelig forklaring på det som skjer i romanen (Toijer-Nilsson, 1984, s. 222–223). Hvis man tolker rasjonelt, eksisterer Noras visjoner kun i hennes fantasi, ikke i virkeligheten. Imidlertid, hvis man tar utgangspunkt i jungiansk tankegang, trenger ikke Noras opplevelser å være enten rasjonelle eller overnaturlige. Jung har som sagt erfaring med at det er mulig å få kontakt med de døde både gjennom drømmer og i våken tilstand – i visjoner, og han ser for seg et mulig liv etter døden som en videre vandring i det kollektivt ubevisste (Jung, 1975a, s. 231). Noras visjoner kan dermed romme både en psykologisk og en åndelig forklaring: Noras kontakt med den avdøde Cecilia skjer gjennom det kollektivt ubevisste i Noras psyke. Jung ser som nevnt Selvet som guds vilje – der gud er en autonom makt og vilje naturdriftene i mennesket (Jung, 1969, s. 73). I denne sammenhengen er det også verdt å merke seg at Hognestad trekker fram den spirituelle siden ved individuasjonsprosessen: «Individuasjonen innebærer en frigjøring fra holdninger som begrenser livet og opprettelse av en forbindelse til det guddommelige eller det spirituelle, samt en utvikling og opplevelse av å bevege seg i en retning som skaper *mening*» (Hognestad, 2008, s. 35).

Jung er også åpen for at det paranormale kan manifestere seg utenfor psyken – i materien. Mange av «tilfeldighetene» i romanen kan derfor tolkes som synkronistiske hendelser – deriblant det sammenfallende budskapet i Dags drøm og i eventyrboka. Vekkerklokken som begynner å gå bakover når den avdøde framtrer, kan også tolkes som én av flere slike paranormale manifesteringer. Jeg har tidligere trukket fram en mulig intertekstuell forbindelse til Jungs selvbiografi vedrørende eventyrsamlingen som ramler ut av bokhylla. Når det gjelder vekkerklokken synes jeg også det er en annen episode fra *Mitt liv* som virker svært nærliggende. Jung beretter om en samtale han hadde med Freud på hans kontor. Mens Freud argumenterte, opplevde Jung at noe bygget seg opp i han, «som om

mellomgulvet mitt var av jern og ble glødende [...]. Og i dette øyeblikket lød det et slikt brak i bokhylla, som stod rett ved siden av oss, at vi begge ble skremt» (Jung, 1975a, s. 143). Jung forklarer det som et parapsykologisk fenomen, men Freud svarer at det er det «‘skinnbarligste sludder!’» (1975a, s. 143). For å bevise sin påstand, sier Jung at han kan forutsi at det snart kommer et brak til – noe som skjer like etterpå. Ifølge Jung er det altså hans psykiske tilstand som utløser braket. I *Agnes Cecilia* bekrefter Dag og Tetti Noras oppfattelse av at viserne i vekkerklokken går bakover. Hun har lenge tvilt på om den virkelig gjør det, eller om hun innbiller seg det. Men når Dag også erfarer det, og senere Tetti, blir hun overbevist om at det ikke kun er noe som skjer i hennes fantasi (Gripe, 2011, s. 127–128, 305–306). At viserne i vekkerklokken går bakover kan derfor være en materiell manifestering av noe åndelig eller psykisk

Siden romanen har en såpass realistisk ramme, der handlingen foregår i en ordinær verden, i motsetning til for eksempel *high fantasy* hvor det også er en sekundær virkelighet, er det nærliggende å tolke karakterene realistisk – deriblant Dag som Noras fosterbror og Tetti som hennes slektning og venn. Toijer-Nilsson understreker denne realismen vedrørende «det runda tornrummet»:

Allt kärleksfullt och detaljerat framställt och detta är inte att undra på eftersom våningen i boken är kalkerad på familjen Gripes hem i Nyköping. Spekulationer som gjorts över det runda rummets symboliska betydelse, cirkeln som evighetsperspektiv och mandala, kan synas lätt överdrivna om man tar hänsyn till den realistiska bakgrunden. Rummet finns där och det har varit verkningsfullt att använda det i berättelsen (Toijer-Nilsson, 2000, s. 150).

Som Toijer-Nilsson påpeker, kan Gripes hjem ha vært inspirasjonen for det runde rommet i romanen. Imidlertid er jeg uenig med Toijer-Nilsson når hun hevder at den symbolske tolkningen av rommet er overdreven. Som vist og drøftet gjennom analysen, er det mye som peker dithen at Gripe anvender jungiansk symbolikk og teori bevisst. Denne anvendelsen står, slik jeg ser det, ikke i motsetning til den realistiske bakgrunnen. Det runde rommet kan være et rundt rom i den ordinære romanvirkeligheten samtidig som det blir brukt symbolsk av Gripe for å understreke Noras individuasjonsprosess. Det samme gjelder for personifiseringen av arketyperne – Dag er Noras fosterbror og nære venn, men han kan som vist i analysen også tolkes som hennes animus. Det samme gjelder Tetti, Hedvig og Hulda. Her er det interessant at det utelukkende er arketyperne i romanen som både tror på og er vitne til det mystiske som skjer – for eksempel bekrefter Tetti at hun også hører skrittene utenfor Noras rom. Karakterene som ikke har en arketypisk funksjon i romanen, er heller ikke involvert i det paranormale. På den måten forsterkes tolkningen av disse skikkelsene som arketyperiske

symboler. Og det er nettopp denne dobbeltheten – det realistiske, psykologiske perspektivet og det åndelige – som gjør romanen svært kompleks og interessant. Den kan leses på flere plan – det ene utelukker ikke det andre, noe som også gjelder for individuasjonsprosessen som jeg nå skal oppsummere.

Individuasjonens mål

Noras utviklingsprosess starter med en følelse av at ingen egentlig elsker eller ønsker henne – at hun ikke hører til noe sted. Undervis i prosessen identifiserer hun seg også med forskjellige slektninger hun møter eller hører om som har blitt *omhändertagna*, deriblant Martin, Carita og Cecilia. Når Nora leser lappene Cecilia har skrevet om hvordan det er å bli tatt hånd om av andre enn foreldrene, utbryter hun: «Hjälp! De där pappersremsorna kunde ju lika gärna varit skrivna av henne!» (Gripe, 2011, s. 109). Romanen avsluttes med at Nora og Tetti finner hverandre – noe som kan bli starten på et sterkt og livslangt vennskap. De har begge søkt etter nære, familiære relasjoner, og funnet det i den andre.

Ut ifra jungiansk tankegang, og som vist gjennom min analyse av romanen, kan Noras opplevelse av mening og tilhørighet også tolkes som individuasjonsprosessens mål for denne gang. Gjennom å åpne opp for og gå inn i det vanskelige og ukjente, har Nora funnet fram til et tryggere ståsted i seg selv – og således fått muligheten til å motta det Hognestad betegner som «skjebnegudinnens siste gave – å kjenne sin egentlige identitet» – da forstått som en forbindelse innover til en rik kilde som gir opphav til ny kreativitet og livsutfoldelse (Hognestad, 2008, s. 35). På den måten svarer romanens slutt til periteksten i begynnelsen: «‘Var människa bör alltså förstå sig själv som ett nödvändigt väsen...’» (Gripe, 2011; Schopenhauer, 2004, s. 127). Dette Schopenhauer-sitatet belyser tematikken i romanen og Noras prosess fram mot å oppleve seg selv som et nødvendig menneske – Tetti trenger henne, akkurat som Nora trenger Tetti. Tetti symboliserer her Noras kontakt med seg selv – Tetti har gått fra å være en ukjent skygge på begynnelsen av romanen til å bli anerkjent og transformert til en positiv kraft. Nora har på den måten integrert flere sider av personligheten og opprettet kontakt med både skyggen, animus og Selvet.

Eksplisitte og implisitte referanser

Jeg har gjennom teoridelen og analysen vist at Schopenhauers filosofi og Jungs psykologi har mye til felles og at de begge er viktige for tolkningen av romanen, om enn på forskjellig vis. Gripe har selv uttalt at anvendelsen av filosofi, religion og eldre poesi i bøkene inngår i et kulturelt formidlingsprosjekt – hun ønsker å bringe videre kulturarven til neste generasjon

(Toijer-Nilsson, 1984, s. 223). De tre Schopenhauer-sitatene i *Agnes Cecilia* kan dermed fungere som smakebiter som leseren selv kan velge om hun eller han vil utforske videre – som nevnt ønsket blant annet en jente å finne ut mer om Schopenhauers filosofi etter å ha lest romanen (Toijer-Nilsson, 1984, s. 223; Fransson, 1988, s. 13) Som Lidström påpeker i artikkelen «Maria Gripe och filosoferna», «finns [i några av hennes böcker] både explicita och förtäckta referenser till verk och författare med anknytning till olika idéströmningar» (Lidström, 2014, s. 5). I *Agnes Cecilia* er Schopenhauer-referansene og de russiske folkeeventyrene eksplisitte, mens det jungianske fordekt eller implisitt. Imidlertid har jeg vist at dette implisitte, jungianske mønsteret i romanen er svært gjennomgripende. Disse ulike lesenivåene bekrefter det jeg har diskutert tidligere, at romanen kan passe for flere målgrupper – både unge og voksne; og etter mitt syn er de også noe av grunnen til at den ikke bør gå i glemmeboka.

«Oändligt mycket mer att säga!»

Innledningsvis siterer jeg Birgitta Fransson som håper at flere vil forske på Gripes store og rike forfatterskap fordi det finnes «oändligt mycket mer att säga [...]!» (Fransson, 2014, s. 3). Med denne avhandlingen har jeg bevist at det absolutt har vært mer å si om forfatterskapet, og da spesifikt om *Agnes Cecilia*. På bakgrunn av analysen i sin helhet vil jeg konkludere med at jungiansk psykologi bidrar til å få fram sider ved romanen som ikke tidligere har vært belyst. Individuasjonsprosess har vist seg å være et fruktbart begrep i tolkningen av karakteren Noras utvikling, da hennes prosess vel så mye befinner seg på et indre som på et ytre plan. I tillegg har jeg pekt på og drøftet Gripes anvendelse av symbolikk i romanen, og sammensetningen av denne antyder et underliggende jungiansk mønster med individuasjonen som organiseringsprinsipp. Gjennom analysen har jeg forsøkt å undersøke ulike sider ved dette mønsteret – og jeg har flere ganger underveis blitt overrasket over hvor komplekst og finurlig det er. Parallelt med at Nora har funnet brikker til sitt puslespill, har jeg oppdaget nye brikker til mitt – å gå inn i dette romanuniverset har vært en spennende og interessant oppdagelsesferd som stadig har bydd på utfordringer. Blant annet har Gripes anvendelse av Schopenhauer i boka gjort at jeg måtte, men også ble nysgjerrig på å sette meg mer inn i hans filosofi. Fransson skriver at hun som ung jente brøt opp sommerferien fordi hun måtte være hjemme i to dager for å høre ferdig radioføljetongen *Agnes Cecilia*, selv om det slett ikke var første gang hun hørte den – den ble stadig sendt på nytt (Fransson, 2014, s. 3). Jeg oppdaget Gripes forfatterskap først som voksen, men deler allikevel denne entusiasmen – noe jeg håper andre også vil gjøre.

Litteratur

- «Analytisk psykologi» 2005–2007, [online], *Store norske leksikon*, tilgjengelig fra: [http://snl.no/analytisk psykologi](http://snl.no/analytisk_psykologi) [24.04.2014].
- Andersen, P., T. 2001, *Norsk litteraturhistorie*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Beckett, S. L. 2009, *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*, Routledge, New York & London.
- Birkeland, T., G. Risa og K. B. Vold 2005, *Norsk barnelitteraturhistorie*, 2. utg., Det norske Samlaget, Oslo.
- Bjelke, J. F. 2000, «Schopenhauers lære», i Schopenhauer, A., *Schopenhauer: Verden som vilje og forestilling*, Solum, Oslo, s. 11–85.
- Bjärbo, L. 2002, «'Det verkar lite spøkligt faktiskt' : en studie av skräckelement och gotiska drag i Maria Gripes *Tordyveln flyger i skymningen* och *Agnes Cecilia – en sällsam historia*», C-uppsats, Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala.
- Brendryen, I. 1995, «*Agnes Cecilia* som bok og film», hovedoppgave, Høgskolen i Oslo, Oslo.
- Böhm, U. 2005, «Hur det fantastiska har gestaltats genom olika media : en jämförande analys mellan barnlitteratur och radiodramatisering», magisteruppsats, Centrum för barnkulturforskning, Stockholm.
- Dahlby, F. 1968, *Symboler och tecken*, Verbum, Stockholm.
- Danielsson, K. 1985, «Maria Gripes romantik: En återspeglning av tillvaron i *Agnes Cecilia*, *Skuggan över stenbänken*, *Och de vita skuggorna i skogen*», *Horisont*, bd. 32, nr. 4, s. 66–81.
- «De beste svenske» 1992 (18.03.1992), [online], *Dagens næringsliv morgen*, tilgjengelig fra Retriever – Atekst: <https://vpn2.uio.no/+CSCOE+/logon.html> [16.05.2014], s. 29.
- «Den hellige Cecilia» 2005–2007, [online], *Store norske leksikon*, tilgjengelig fra: [http://snl.no/Den_hellige Cecilia](http://snl.no/Den_hellige_Cecilia) [04.04.2014].
- Edström, V. 1980, *Barnbokens form: En studie i konsten att berätta*, (Skrifter utgivna av Svenska Barnboksintitutet nr. 11), Stegeland Förlag, Göteborg.
- og K. Hallberg 1984, «Förord», i Edström, V. og K. Hallberg, (red.) *Ungdomsboken: Värderingar och mönster*, Liber Förlag, Stockholm, s. 7–9.
- Egardt, M. 2001, «Kläder, musik, klockor och fåglar: fyra gränslösa symboler i Maria Gripes författarskap», D-uppsats, Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborg.
- Fagerström, G. 1977, *Maria Gripe, hennes verk och hennes läsare*, (Skrifter utgivna av Svenska barnboksintitutet nr. 6), doktoravhandling, Lunds universitet, Albert Bonniers Förlag, Stockholm.

- Fransson, B. 2014, «Glöm inte bort Maria Gripe», *Opsis Barnkultur: om barnkultur för vuxna*, nr. 1, s. 3.
- 1988, «... Och de djupa skuggorna i livet», *Opsis kalopsis: om barn- och ungdomskultur*, nr. 6, s. 10–14.
- Franz, M. L. V. 1989, *Eventyrfortolkning: En introduktion*, Gyldendal, København.
- 1981a, «Individuationsprocessen», i *Människan och hennes symboler*, Forum, Stockholm. s. 158–229.
- 1981b, «Vetenskapen och det omedvetna», i *Människan och hennes symboler*, Forum, Stockholm, s. 304–310.
- Granlund-Lind, R. 1987, «Ungdomslitteraturen», i U. Lundquist (red.), *Begrundande läsning*, s.111–128, Utbildningsförlaget, Stockholm.
- Genette, G. 1980, *Narrative Discourse: An essay in method*, Cornell University Press, Ithaca & New York.
- Gripe, M. 1981, *Agnes Cecilia: en sällsam historia*, Bonniers juniorförlag, Stockholm.
- 2011, *Agnes Cecilia: en sällsam historia*, En bok för alla, Stockholm.
- 1970, «Barn, litteratur och fantasi», *Barn och kultur: tidsskrift för barn- och skolbibliotek*, bd. 16, nr. 3, s. 96–98.
- 1971, «Ett ord en skugga», *Barn och kultur: tidsskrift för barn- och skolbibliotek*, bd. 17, nr. 2, s. 44–47.
- 1968, «Gränsland – ett sagoland eller ett o-land», *Skolbiblioteket*, bd. 14, nr. 2, s. 63–66.
- 1984, *...och de vita skuggorna i skogen*, Bonniers juniorförlag, Stockholm.
- 1964, «Pelles nya kläder – och kejsarens», i Strömstedt, B. (red.) *Min väg til barnboken*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm, s. 53–64.
- 1982, *Skuggan över stenbänken*, Bonniers juniorförlag, Stockholm.
- 1988, *Skugg-gömmen*, Bonniers juniorförlag, Stockholm.
- 1986, *Skuggornas barn*, Bonniers juniorförlag, Stockholm.
- 1978, *Tordyveln flyger i skymningen: En beskrivning av vissa händelser i Ringaryd i Småland, iakttagna och dokumenterade av Maria Gripe och Kay Pollak, nertecknade av Maria Gripe*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm.
- Hammer, O. 2004, «Psykologins intåg», i *På spaning efter helheten: New Age – en ny folktro?*, Dejavu, Stockholm, s. 57–69.
- Henderson, J. L. 1981, «Gamla myter och moderna människor», i *Carl G. Jung: Människan och hennes symboler*, Forum, Stockholm s. 104–157.
- Hognestad, A., 2008, *Den gåtefulle kraften i drømmer og eventyr*, Flux forlag, Oslo.

- 1992, «Innledning», i Jung, C. G., *Psykisk energi*, Cappelen, Oslo, s. VII–XIII.
- «Hugin og Munin» 2005–2007, [online], *Store norske leksikon*, tilgjengelig fra:
<http://snl.no/Hugin_og_Munin> [31.03.2014].
- Jaffé, A. 1981, «Symboler i bildkonsten», i *Människan och hennes symboler*, Forum, Stockholm, s. 230–271.
- Jung, C. G. 1975a, *Mitt liv: Minner, drømmer, tanker*, Gyldendal, Oslo.
- 1972, «Psychology and literature», i Lodge, D. (red.), *20th Century Literary Criticism*, Longman, Harlow, London, New York m. fl., s. 175–188.
- 1969, *Psykens verden*, Cappelen, Oslo.
- 1975b, *The Collected Works of C. G. Jung: Volume 9, part 1*, Routledge & Kegan Paul, London.
- «Jungstiftelsen» 2014, [online], Svenska C. G. Jungstiftelsen, tilgjengelig fra:
<<http://www.jungstiftelsen.se/>> [08.05.2014].
- «La Gioconda» 2005–2007, [online], *Store norske leksikon*, tilgjengelig fra:
<http://snl.no/La_Gioconda> [17.05.2014].
- Lidström, C. 2014, «Maria Gripe och filosoferna», *Opsis Barnkultur*, nr. 1, s. 4–9.
- 1994, *Sökande, spegling, metamorfos: Tre vägar genom Maria Gripes skuggserie*, doktoravhandling, Universitetet i Stockholm, Symposium Graduale, Stockholm & Stehag.
- Lundkvist, C. 2004, «En intertextuell analys och undersökning av sagomotiv i Maria Gripes bok *Agnes Cecilia - en sällsam historia*», C-uppsats, Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholm.
- Mannheimer, C. 1971, «Maria Gripe», *Barn och kultur: tidsskrift för barn- och skolbibliotek*, bd. 17, nr. 2, s. 38–42.
- Mjør, I. 1998, «Nærleik, kjærleik – til tekstens lesar», *Norsklæraren: tidsskrift for språk og litteratur*, nr. 3, s. 33–41.
- Molven, A. D. 2006, «Berta – en dannelsesheltinne? Om Berta-skikkelsens utvikling i Maria Gripes skygetetralogi», masteroppgave, UiO, Oslo.
- Nikolajeva, M. 2004, *Barnbokens byggklossar*, Studentlitteratur, Lund.
- 2000, *From Mythic to Linear: Time in Children's Literature*, The Children's Literature Association and The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Md. & London.
- 1988, *The Magic Code: The use of magical patterns in fantasy for children*, doktoravhandling, Universitetet i Stockholm, Almqvist & Wiksell International, Stockholm.
- Plesner, R. 1983 (14.12.1983), «Maria Gripe: Jeg skriver bøker om barndommen», [online], *Aftenposten morgen*, tilgjengelig fra Retriever – Atekst:
<<https://vpn2.uio.no/+CSCOE+/logon.html>> [16.05.2014], s. 6.

- Pollan, B. 2000, «Forord», i Jung, C. G., *Symbolene og det ubevisste*, Gyldendal, Oslo, s. 7–32.
- «Regipris til Sverige» 1992 (10.08.1992), [online], *Tidningarnas telegrambyrå*, tilgjengelig fra Retriever – Atekst: <<https://vpn2.uio.no/+CSCOE+/logon.html>> [16.05.2014].
- Rönnerstrand, T. 1993, *Arketyperna och litteraturen: Om arketypbegreppet i litteratur och litteraturanalys*, Gleerups Förlag, Malmö.
- 1992, «Barn- og ungdomslitteraturen ur jungiansk perspektiv», i Nikolajeva, M. (red.) *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*, Centrum för barnkulturforskning, Stockholms universitet, Stockholm, s. 75–112.
- Sand, S. S. 2002, «Var går fantasyns gränser? Fyra barnböcker i ljuset av fantasygenren», C-uppsats, Institutionen för humaniora, Växjö.
- Schopenhauer, A. 2004, «Om døden og dens forhold til ikke-ødeleggheten for det som vårt vesen er i seg selv», i Sløgedal, S. (red.), *Den trøstende Schopenhauer: Schopenhauer om døden, oversettelse, innledning og kritiske kommentarer ved Sverre Sløgedal*, Solum, Oslo, s. 99–148.
- Sløgedal, S. 2004, «Om Schopenhauer som trøster», i Sløgedal, S. (red.), *Den trøstende Schopenhauer: Schopenhauer om døden. Oversettelse, innledning og kritiske kommentarer ved Sverre Sløgedal*, Solum, Oslo, s. 9–84.
- Steene, B. 1994/1995, «Agnes Cecilia as an adult children's book: The child in (auto)biographies», *Scandinavian Newsletter: A Literary and Cultural Magazine*, nr. 8, s. 2–4.
- Sugg, R. P. (red.), 1992, *Jungian literary criticism*, Northwestern University Press, Evanston.
- Svare, H. 1996, *I Sokrates' fotspor: Filosofi- og vitenskapshistorie*, Pax, Oslo.
- Svensen, Å. 1991, *Orden og kaos: Virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur*, Aschehoug, Oslo.
- 2001, *Å bygge en verden av ord: Lyst og læring i barne- og ungdomslitteratur*, Fagbokforlaget, Bergen.
- Swinfen, A. 1984, *In Defence of Fantasy: A Study of the Genre in English and American Literature since 1945*, Routledge & Kegan Paul, London.
- Toijer-Nilsson, Y. 1984, «Människor mot mörk grund: Maria och Harald Gripe i samtal med Ying-Toijer Nilsson», i Edström, V. og K. Hallberg (red.) *Ungdomsboken: Värderingar och mönster*, s. 220–226, Liber Förlag, Stockholm.
- 2000, *Skuggornas förtrogna: Om Maria Gripe*, (Skrifter utgivna av Svenska barnboksintitutet nr. 71), Albert Bonniers Förlag, Stockholm.
- Törnqvist, L. 2011 «Maria Gripe (1923–2007)», i Gripe, M., *Agnes Cecilia: En sällsam historia*, En bok för alla, Stockholm.
- Wall, B. 1991, *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*, Macmillan, Basingstoke & London.

Wikström, O. 1982, *Raskolnikov: Om den kluvnes väg mot helhet i Dostojevskijs Brott och straff. En religionspsykologisk studie*, Doxa, Avesta.

Zahorski, K. J. og R. H. Boyer 1979, «On fantasy», i Tymn, M. B., K. J. Zahorski og R. H. Boyer (red.) *Fantasy Literature: A Core Collection and Reference Guide*, s. 3–38, Bowker, New York & London.

«Århundredets svenska bok utsedd» 1998 (24.05.1998), [online], *Expressen*, tilgjengelig fra Retriever – Atekst: <<https://vpn2.uio.no/+CSCOE+/logon.html>> [16.05.2014], s. 303.

Vedlegg

Slektsoversikt

Hedvig Björkman		Agnes Björkman + 1) Ukjent + 2) Nils Erlandsson			(Hulda Persson)
	+ 1) Cecilia Björkman + danselærer		+ 2) Vera + Birger Alm	Karin + Anders Sjöborg	(Inga)
	Martin + Carita Eng		Elisabeth + pappa Hed	Dag Sjöborg	
	Agnes Cecilia «Tetti» Eng		Eleonora «Nora» Hed		(Lena)