



Uio • Universitetet i Oslo

# Hva er "Det Fantastiske Rum"?

*En kritisk undersøkelse av "Det Fantastiske Rum"  
som grunnleggende sted i nyere nordisk  
fantasy litteratur*

Max Zetterdahl Hagen

Masteroppgave i nordisk, Lektorprogrammet

NOR4091

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Universitetet i Oslo

Våren 2022

## Sammendrag

Denne avhandlingen undersøker stedet den danske fantasyforfatteren Lene Kaaberbøl betegner som ”Det Fantastiske Rum”, et sjangertypisk sted som gir protagonistene økt status, i form av utfoldelsesmuligheter og myndighet, og som lar dem føle på selvstendighet, vennskap, frihet, mot, glede og transcendens. Prosjektet har tre målsettinger. Det første er å utvikle det teoretiske potensialet til ”Det Fantastiske Rum”. For det andre forsøker det å etablere ”Det Fantastiske Rum” som et sjangerkonstituerende stedsbegrep i fantasy. Til slutt søker det å konstruere en metode for hvordan man kan analysere ”Det Fantastiske Rum”. Til grunn for avhandlingen er de fire forskningsspørsmålene: *Hva er ”Det Fantastiske Rum”?* *Hva kjennetegner det som litterært sted i fantasysjangeren?* *Hva er dets funksjon i nyere nordisk fantasy litteratur?* *Og hvordan går man best til verk for å analysere det?*

For å realisere dette prosjektet, vil det først bli gitt en filosofisk og litteraturvitenskapelig definisjon av sted. Deretter vil Kaaberbøls redegjørelse av ”Det Fantastiske Rum” bli objekt for en kritisk undersøkelse. Videre vil Kaaberbøls originale teori bli videreutviklet ved hjelp av teoridannelser fra bidragsytere som Maria Nikolajeva, Mikhail Bakhtin, Farah Mendlesohn, Rosemary Jackson, Stefan Ekman, John Clute, Patrick Colm Hogan og Per Thomas Andersen. Den teoretiske rammen skaper et grunnlag for å konstruere en analysemodell som belyser ”Det Fantastiske Rum” gjennom tre dimensjoner og seks analysekategorier. Etter dette anvender jeg analysemodellen i min lesning av Malin Falch sin tegneserieroman *Reisen til Jotundalen* (2018) og Lene Kaaberbøl sin roman *Skammerens datter* (2000). Hensikten bak analysen er å illustrere ”Det Fantastiske Rum” teoretisk og demonstrere bruken av analysemodellen. Behandlingen av ”Det Fantastiske Rum” resulterer i særlig to gevinster: en utdypet teori om ”Det Fantastiske Rum” og en metode for å analysere det. Blant avhandlingens viktigste resultater er påvisningen av den utopiske og dystopiske fremstillingsformen av ”Det Fantastiske Rum”.

## Forord

Nå som min masteroppgave omsider er levert, og min tid ved Universitetet i Oslo er omme, er det både rett og rimelig at jeg skal takke de personene som har vært innflytelsesrike og viktige for min studiegang og for realiseringen av denne masteroppgaven, noe som tilfeldigvis nok er i samsvar med sjangerkonvensjonene til forord.

Takk til familie og venner som har støttet meg i løpet av disse årene. Jeg vil spesielt takke Sophia Hee Yun Kleppe Fosse, min lojale og trofaste korrekturleser. Det har blitt mange timer med korrekturlesing i løpet av disse fem årene, men endelig er vi i mål! Jeg vil også takke Henrik Ferner Neslow, min første venn ved universitetet og en av mine viktigste akademiske og sosiale støttespillere. Aldri har jeg møtt noen som deler min iver og interesse for Star Wars. Måtte våre samtaler om Star Wars aldri stoppe!

En spesiell (og muligens uortodoks) takk går til de personene som fikk meg interessert i fortellinger og fantasy og som har gjort livet mitt til hva det er i dag. Uten dem ville jeg aldri ha studert narrativ kunst, og livet mitt ville ikke ha vært så beriket som det er i dag. En enorm takk går derfor ut til dere, selv om vi aldri har møttes. Takk til George Lucas som skapte den første fortellingen som trollbandt meg. Takk til J. R. R. Tolkien og Peter Jackson som ledet meg inn i den magiske verdenen kalt fantasy. Takk til George R. R. Martin som utfordret meg som menneske og leser og som viste meg bredden i fantasy. Og takk til Bryan Konietzko og Michael DiMartino for å vise meg kraften av fortellinger og som indirekte fikk meg til å bytte studieløp fra historie til nordisk.

Jeg vil også rette en takk til de som har vært viktige innflytelser i studiet mitt. Takk til Cecilie Takle som viste meg at det faktisk var mulig å studere fantasy. En enorm takk går til Madelen Brovold som både engasjerte og veiledet meg til å skrive om fantasy og som var den første som anerkjente kvaliteten ved arbeidet mitt.

Til slutt vil jeg takke veilederen min, Thorstein Norheim. Uten din uvurderlige kunnskap, veiledning og revideringsevne, ville jeg aldri ha klart å realisere dette prosjektet, som jeg anser som min mest betydningsfulle prestasjon.

Og med dette, er siste punktum satt.

# Innholdsfortegnelse

<b>Sammendrag</b> .....	2
<b>Forord</b> .....	3
<b>1. Introduksjon</b> .....	6
<b>2. Materiale</b> .....	8
2.1 Utvalgsriterier .....	8
2.2 Malin Falch og <i>Reisen til Jotundalen</i> .....	9
2.3 Lene Kaaberbøl og <i>Skammerens datter</i> .....	10
<b>3. Bakgrunn</b> .....	11
3.1 Teori og metode .....	11
3.2 Fantasy som forskningsfelt .....	11
3.3 Spatial turn .....	12
<b>4. Sted</b> .....	13
4.1 Hva er et sted? .....	13
4.2 Sted i fantasy .....	14
<b>5. ”Det Fantastiske Rum”</b> .....	16
5.1 Redegjørelse av ”Det Fantastiske Rum” .....	16
5.2 Dannelsesreisen, retoriske mønstre, mangeltilstand og fantaseme .....	19
5.2.1 Dannelsesreisen .....	19
5.2.2 Den fantastiske litteraturens retorikk .....	20
5.2.3 Mangeltilstand .....	22
5.2.4 Fantaseme .....	22
5.3 ”Det Fantastiske Rum” som trekk i fantasy litteratur for barn og unge? .....	22
5.4 Definisjon av ”Det Fantastiske Rum” .....	23
5.5 Tidligere forskning på ”Det Fantastiske Rum” .....	23
<b>6. Analysemodell</b> .....	25
6.1 Verdenskonstruksjoner .....	26
6.2 Kronotop .....	28
6.3 Terskler, grenser og grenseområder .....	28
6.4 Kart .....	29
6.5 Emosjonell geografi og affektive rom .....	30
6.6 Karakterisering .....	30

<b>7. Analyse</b> .....	31
7.1 <i>Reisen til Jotundalen</i> .....	31
7.1.1 Verdenskonstruksjon .....	31
7.1.2 Kronotop.....	32
7.1.3 Terskler, grenser og grenseområder .....	33
7.1.4 Kart.....	34
7.1.5 Emosjonell geografi og affektive rom.....	34
7.1.6 Karakterisering .....	38
7.2 <i>Skammerens datter</i> .....	44
7.2.1 Verdenskonstruksjon og Kronotop.....	44
7.2.2 Terskler, grenser og grenseområder og Kart .....	45
7.2.3 Emosjonell geografi og affektive rom.....	46
7.2.4 Karakterisering .....	48
7.3 Oppsummering av analyse.....	50
7.4 Utopisk og dystopisk fremstilling av ”Det Fantastiske Rum” .....	52
<b>8. Konklusjon</b> .....	53
8.1 Funn .....	53
8.2 Hvor har veien ledet hen? .....	54
8.3 Veien videre.....	55
<b>Litteraturliste</b> .....	56
<b>Appendiks</b> .....	63

## 1. Introduksjon

Sted er viktig i *all* litteratur. Borgerskapsstuene i Henrik Ibsens mange dramaer, den enigmatiske porten i Franz Kafkas parabel "Foran loven", Kristiania som setter merker på fortelleren i Knut Hamsuns *Sult*, den skjebnesvangre skoleplassen i Dag Solstads *Genanse og verdighet*, den revolusjonære gården i George Orwells *Animal Farm* og J. R. R. Tolkiens pastorale The Shire er bare noen få av litteraturens utallige steder. Men hva er det som gjør disse stedene viktige? Eller sagt annerledes, hva er det som gjør steder viktig i litteraturen?

Før vi kan svare på dette spørsmålet, må et ofte glemt og oversett aspekt ved litteraturen løftes frem. Edward S. Casey poengterer at "[n]othing we do is unplaced" (2013: ix). Sagt med andre ord kan vi "ikke *ikke* være noe sted" (Andersen, 2013: 5), og det samme gjelder for litteraturen. I likhet med oss selv, er også litteraturen alltid *stedet* (Ryan, 2012).<sup>1</sup> Dette gjør steder til en grunnbetingelse i og for all litteratur.

Hva gjør steder med litteraturen? Det finnes flere forklaringer. Steder kan fungere som virkemidler, ved at de er symbolske, metaforiske, eller allegoriske. Dovregubbens hall i *Peer Gynt*, en allegorisk karikatur av Norge, er et utmerket eksempel. Steder kan også være strukturerende enheter. I for eksempel *Et dukkehjem* fungerer stuen som fortellingens ramme. Det er hensikten at vi ikke skal få innsikt i hva som foregår utenfor stuens vegger, eller bak Torvalds lukkede dør. Steder kan også være aktanter, slik for eksempel Kristiania fungerer som fortellerens motstander i *Sult*. Steder kan være ettertraktelsesverdige utopier som forfatteren oppfordrer leserne til å strebe etter, eksempelvis den sosialdemokratiske idealbyen Kardemommeby, eller de kan være dystopier som forfatteren advarer mot, slik vi ser i *1984*. I sin enkleste form fungerer steder også som baketepper for handlingen.

I denne avhandlingen ønsker jeg ikke å begrense meg til et enkelt sted, eller et enkelt verk. Snarere vil jeg undersøke et sted som virker grunnleggende for en hel sjanger, fantasysjangeren.<sup>2</sup> Jeg ønsker å studere stedet som den danske fantasyforfatteren Lene Kaaberbøl, i artikkelen "Og de levede lykkelig?" (2002), betegner som "Det Fantastiske Rum". Ifølge Kaaberbøl er dette et sjangertypisk sted i fantasy som gir barneprotagonistene

---

<sup>1</sup> Dette gjelder også fortellinger som ikke impliserer noe sted, slik som E. M. Forster sin fortelling: "The king died and then the queen died" (1976: 87). Det gis ingen beskrivelser av stedet, men handlingen foregår unektelig på et sted. Om den ikke hadde gjort det, ville ikke fortellingen ha vært mulig.

<sup>2</sup> Jeg opererer med John Clute sin definisjon: "A fantasy text is a self-coherent narrative. When set in this world, it tells a story which is impossible in the world as we perceive it; when set in an otherworld, that otherworld will be impossible, though stories set there may be possible in its terms" (1999: 337).

økt status. Her kan de føle på frihet, selvstendighet og transcendens.<sup>3</sup> Dette står i kontrast til ”Det Fantastiske Rum” sin motpol, ”hverdagsrummet”, stedet som gjør at barna føler seg fanget, begrenset og immanente, ofte på grunn av voksenaktører. På bakgrunn av dette beskriver Kaaberbøl ”Det Fantastiske Rum” som ”et sted, hvor barn kan mere end voksne, ved mere end voksne og ser mere end voksne. I Det Fantastiske Rum er barn næsten altid langt mere selvstændige, handlekraftige og modige, end de er i hverdagsrummet” (2002: 52).

Kaaberbøls artikkel har hatt stor innflytelse i den norske fantasyforskningen, og flere forskere har anvendt begrepet ”Det Fantastiske Rum”. Problemet er imidlertid at de gir det en annen betydning enn Kaaberbøl ved å forstå det som synonymt med begrepet ”sekundærverden”.<sup>4</sup> Etter mitt syn er dette et uttrykk for en avvikende begrepsforståelse, og er noe jeg ønsker å rette opp i ved å fremlegge en mer presis og helhetlig teori om ”Det Fantastiske Rum”. Til tross for ”Det Fantastiske Rum” sin store utbredelse, og at flere forskere har betont aspekter ved det, er det i stor grad utforsket i sin helhet. Med andre ord har vi en begrenset forståelse av et av fantasy sine grunnleggende steder. I håp om å utvide vår forståelse av fantasysjangeren, ønsker jeg å bøte på denne mangelfulle forskningen.<sup>5</sup>

Hensikten med avhandlingen er å utvikle det teoretiske potensialet ved Kaaberbøls begrep og gjøre det til et sjangerkonstituerende stedsbegrep i fantasy. I tillegg ønsker jeg å etablere en metode som kan brukes for å analysere ”Det Fantastiske Rum” – enten det dreier seg om litteratur, film, tv-serier eller spill. På bakgrunn av dette prosjektet vil jeg undersøke følgende forskningsspørsmål: *Hva er ”Det Fantastiske Rum”? Hva kjennetegner det som litterært sted i fantasysjangeren? Hva er dets funksjon i nyere nordisk fantasy litteratur? Og hvordan går man best til verk for å analysere det?*<sup>6</sup>

Avhandlingen består av to hoveddeler. I den første delen vil jeg først gi en innføring i stedet som fenomen, både på et filosofisk og litterært plan. Deretter vil jeg foreta en kritisk undersøkelse av Kaaberbøls redegjørelse med henblikk på å utvikle en helhetlig teori om ”Det

---

<sup>3</sup> Jeg bruker begrepene ”transcendent” og ”immanent” slik Simone de Beauvoir bruker dem i *Det annet kjønn*. Begrepene sikter til hvorvidt subjektet fullbyrder sin frihet gjennom å overskride seg selv. Om subjektet greier dette, er det transcendent, men om det ikke greier det, er det immanent (2000: 47–48).

<sup>4</sup> *Sekundærverden* (”Secondary World”) er ”an autonomous world” (Clute, 1999: 847) som er adskilt fra vår *primærverden* (”Primary World”) (Tolkien, 2001: 37).

<sup>5</sup> Denne sjangerteoretiske ambisjonen er inspirert av prosjektet Aidan-Paul Canavan skisserer i artikkelen ”Calling A Sword A Sword” (2012). Her argumenterer han polemisk for at vi må opparbeide en bedre forståelse av fantasysjangeren gjennom å undersøke dens ”shape, size and core” (Canavan, 2012). Ifølge Stefan Ekman kan spatiale studier av fantasy hjelpe oss med det (2013: 3).

<sup>6</sup> Temaet for masteroppgaven er en videreutvikling av en tidligere semesteroppgave: ”En undersøkelse av Det Fantastiske Rom i Malin Falchs *Reisen til Jotundalen*” (Hagen, 2021). Som en følge av dette, vil enkelte av poengene jeg utvikler i masteroppgaven være forberedt i semesteroppgaven. Jeg vil opplyse om dette nærmere ved kildehenvisninger underveis.

Fantastiske Rum”. Redegjørelsen rommer også innsikter som inviterer til teoretisk utbygging. Jeg vil videreutvikle begrepet ved å trekke inn teoridannelser om blant annet dannelsesreisen, kronotoper, affektiv narratologi og karakterisering. Teoriutviklingen resulterer i at begrepet blir langt mer betydningsfullt og mangfoldig sammenlignet med den nåværende forståelsen av begrepet, og det skaper et grunnlag for å konstruere en praktisk analysemodell for ”Det Fantastiske Rum”. I avhandlingens andre del vil jeg demonstrere analysemodellen når jeg analyserer to nordiske fantasybøker: Malin Falchs tegneserieroman<sup>7</sup> *Reisen til Jotundalen* (2018) og Lene Kaaberbøls roman *Skammerens datter* (2000).

Siden det på grunn av avhandlingens begrensede omfang ikke er mulig å analysere begge bøkene like grundig, vil jeg behandle *Reisen til Jotundalen* som primærverk og *Skammerens datter* som sekundærverk. Dette betyr at jeg vil gi en mer dyptgående analyse av *Reisen til Jotundalen*, samtidig som jeg trekker inn *Skammerens datter* for å nyansere.

## 2. Materiale

### 2.1 Utvalgskriterier

I alt syv kriterier ligger til grunn for materialvalget. For det første ønsket jeg at bøkene skulle representere ulike former for fantasy. Som jeg skal komme nærmere tilbake til, er *Reisen til Jotundalen* portal fantasy med en åpen konstruksjon, mens *Skammerens datter* har en lukket konstruksjon og er quest fantasy. For det andre ønsket jeg å inkludere verker fra forskjellige land og tider, for slik å kunne belyse ”Det Fantastiske Rum” sin store utbredelse og lange tradisjon. Jeg forsøker også å gjøre dette gjennom de mange og varierte eksemplene jeg viser til underveis. For det tredje er verkene valgt av to spesifikke årsaker. *Reisen til Jotundalen* gav meg ideen til å undersøke ”Det Fantastiske Rum”, og jeg ville undersøke *Skammerens datter* i lys av Kaaberbøls egen teori. For det fjerde ønsket jeg et materiale som gjør det mulig å undersøke hvordan ”Det Fantastiske Rum” kommer til uttrykk i forskjellige teksttyper, som roman og tegneserieroman. For det femte er bøkene to sentrale og viktige bidrag i den

---

<sup>7</sup> Tegneserier kan defineres som: ”Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer” (McCloud, 2001: 9). Tegneserier er en form og et paraplybegrep hvorav tegneserieromaner (eng. ”graphic novels”) utgjør en undersjanger (Earle, 2021: 13–14). Tegneserier består alltid av flere modaliteter, noe som gjør dem til *multimodale* tekster (Bakken, Mose og Oxfeldt, 2012: 158). Teoretisk vil den multimodale analysen av *Reisen til Jotundalen* (med hovedfokus på bilder og samspillet mellom verbaltekst og bilde) bygge på et sosialsemiotisk perspektiv (Bakken, Mose og Oxfeldt, 2012: 158–161) og ta form av en hermeneutisk fortolkningsprosess (Bjorvand, 2014: 135). I denne avhandlingen kommer jeg ikke til å gi en utførlig multimedial analyse, ettersom dette ikke er avhandlingens fokus. I den grad jeg kommenterer tegningene er det ved hjelp av generelle og innarbeidede begreper fra bildeanalyse.



nordiske fantasykanonen. Mens *Skammerens datter* er et av de viktigste bidragene for etableringen av fantasysjangeren i Norden på tidlig 2000-tallet, skapte *Reisen til Jotundalen* en nasjonal oppblomstring av interesse for fantasy i Norge. For det sjette ønsket jeg å belyse at fantasy ikke bare er en sjanger skrevet av menn for menn. Fantasy har lenge vært ”the land of the male hero” (Baker, 2006: 245), men i nyere tid har kvinnelige forfattere, protagonister og lesere blitt en sentral del av feltet, noe som er viktig å få frem. Til slutt ville jeg inkludere verker som fremstiller ”Det Fantastiske Rum” på varierende måter for å kunne gi en mest mulig nyansert undersøkelse av hvordan det konstitueres og konstrueres.

En begrensning ved materialet er at det utelukkende omhandler nyere nordisk fantasy, noe som gjør det vanskelig å argumentere for allmenngyldigheten til ”Det Fantastiske Rum”. Jeg forsøker å bøte på dette gjennom å henwise til eldre utenom-nordisk-fantasy underveis. En annen begrensning er at materialet fokuserer på hva man kan betegne som prototypisk fantasy litteratur, noe som innebærer at mindre prototypiske undersjangre og mer eksperimentelle verk ikke blir representert.

## **2.2 Malin Falch og *Reisen til Jotundalen***

Malin Falch (f. 1993) debuterte som forfatter og illustratør med tegneserieromanen *Reisen til Jotundalen* i 2018, første bok i *Nordlys*-serien (2018–). Bokserien tok Norge med storm og genererte en fornyet interesse for fantasy både blant lesere og forlag, et fenomen jeg har døpt ”Nordlys-bølgen”.<sup>8</sup> Bokserien har anno 2022 blitt trykket i over 200 000 eksemplarer,<sup>9</sup> og *Reisen til Jotundalen* har vunnet en rekke priser, slik som Arks barnebokpris (2018), Pondusprisen (2018) og Barnas bokpris (2019). *Nordlys* har blitt solgt til flere land og skal også filmatiseres (Norli, 2020). Serien består i skrivende stund av fem bøker (av ti planlagt<sup>10</sup>): *Reisen til Jotundalen*, *Vikingene og Orakelet*, *Kråkesøstrene*, *Trollriket* og *Portaltreet – første del*, samt to sidefortellinger: *Stjerna* og *Bjørnar*. Alle er utgitt av Egmont Kids Media.

*Reisen til Jotundalen* begynte som et skoleprosjekt og skulle være en pastisj av Disneys *Peter Pan* i norsk eventyrlig folkedrakt (Haugen, 2018). Etter dette ble fortellingen

---

<sup>8</sup> Lesernes interesse for fantasy underbygges av salgstall og av at flere fantasybøker har vunnet leserpriser, slik som ARKs barnebokpris. Forlagenes interesse kommer særlig til uttrykk gjennom mengden nye fantasybøker som publiseres og antallet nye fantasyforfattere som debuterer. Samtidig ser vi at forlag som Egmont Kids Media jakter på nye talenter (Story House Egmont, 2021).

<sup>9</sup> Takk til Tonje Tornes, redaktøren av *Nordlys*-serien, som supplerte meg med denne informasjonen.

<sup>10</sup> En interessant utvikling er at Falch ved utgivelsen av første bok i 2018, hadde planlagt tre bøker med rom for flere (Haugen, 2018; Låstad, 2018), mens hun i 2020, etter utgivelsen av bok tre, hadde planlagt ti bøker i hovedserien i tillegg til flere sidefortellinger (Norli, 2020).

publisert som en nettegneserie kalt ”Fjordson”,<sup>11</sup> før den omsider ble publisert av Egmont Kids Media. Siden har serien utviklet seg til å bli en original bokserie for barn. *Nordlys*-serien tar opp temaer som familieforhold, makt, ansvar, vennskap og tilhørighet. Viktige inspirasjonskilder, både når det gjelder stil og innhold, har vært norske eventyr, nasjonalromantisk kunst, vikingkultur, samisk kultur og Disneys animasjonsfilmer.

Til tross for *Nordlys*-seriens popularitet og suksess, foreligger det ingen forskning på Falchs forfatterskap. Resepsjonen består av en rekke anmeldelser og intervjuer med Falch. Den mest helhetlige omtalen finner vi hos Egon Låstad (2021). Han gir en dekkende beskrivelse av Falchs formspråk og trekker linjer til nasjonalromantikken, Disney og japansk anime, hvorav den sistnevnte beskrivelsen er lite treffende i mine øyne.<sup>12</sup> Låstad trekker også frem noen sentrale temaer, slik som konflikt mellom kulturer og familieforhold, men kommer til kort i redegjørelsen for seriens overordnede tematikk. Et motstykke i den ellers positive resepsjonen er Andreas E. Lund sin mildt sagt lunkne anmeldelse, noe som fremgår av anmeldelsens tittel: ”Et lappeteppe av et eventyr” (2018). Til tross for sin opplagte misnøye, kommer Lund med noen interessante poeng. Han påpeker en potensiell betydning bak Sonjas navn, belyser et Moby Dick-motiv, fremhever det filmatiske ved formspråket og kommenterer et par uregelmessigheter og svakheter ved verket, slik som dets inkonsekvente tidsperiode og dets flate og formelpregede persongalleri. Men anmeldelsen er samtidig preget av hull og flisespikkeri. Lunds beskrivelse av boken som rammefortelling er misvisende, hans frustrasjon over at vikingene ser ut som ”Dressmann-modeller” har lite for seg og hans manglende blikk for *Peter Pan*-pastisjen er overraskende, tatt i betraktning av at han ellers er opptatt av forbindelser til Disney.

### **2.3 Lene Kaaberbøl og *Skammerens datter***

Lene Kaaberbøl (f. 1960) er blant de viktigste forfatterne i moderne dansk og nordisk fantasy. Hun har til nå skrevet tre fantasyserier: *Katriona*-serien (1992–2000), *Skammer*-serien (2000–2003) og *Vildheks* (2010–2014), og to enkeltstående fantasybøker: *Morgenlandet* (1988) og *Skyggeporten* (2006). Hun har også skrevet og oversatt bøker for *W.I.T.C.H.*-serien. Hennes mest kritikerroste og populære serie er *Skammer*-serien, som har blitt trykt i 95 opplag anno 2022,<sup>13</sup> har vunnet en rekke priser,<sup>14</sup> blitt oversatt til flere språk, samt blitt filmatisert og

---

<sup>11</sup> Den originale nettsiden ([www.fjordsoncomic.com](http://www.fjordsoncomic.com)) har dessverre blitt stengt.

<sup>12</sup> Vi kan også merke oss at forlaget Egmont Kids Media selv etablerer en kobling til japansk manga, men heller ikke dette er en særlig treffende beskrivelse for Falchs stil (Egmont, 2021).

<sup>13</sup> Takk til Gyldendal for informasjonen.

<sup>14</sup> For en detaljert oversikt over priser, se Skyggebjerg (2005: 259).

oppsatt som teater. Serien er en tetralogi som består av bøkene *Skammerens datter*, *Skammertegnet*, *Skammerens gave* og *Skammerkrigen*. Alle publisert av forlaget Høst & Søn.

Sentralt i boken står psykologiske og etiske dilemmaer. Disse knyttes ofte sammen med Dinas rolle som skammer og problemene kreftene hennes medfører, noe som gjør henne til en delvis tragisk karakter. Som fantasyfortelling kretser boken rundt problemstillinger og temaer vi kjenner igjen fra vår egen samtid, slik som familierelasjoner, mobbing, ensomhet, identitet og tvil. Den jordnære tematikken gjør at boken tidvis får et sosialrealistisk preg.

*Skammerens datter* har generert en håndfull litteraturvitenskapelige bidrag. Her kan vi fremheve Anna Karlskov Skyggebjerg sin sjangerteoretiske og tematiske analyse (2005: 259–283), Mons Bissenbakker sin feministiske lesning (2018), Nina Goga sin kartografiske analyse (2015: 104–112) og Rikke Torsøy Jenssen sin ferske resepsjonsstudie (2021). Som det fremgår underveis, har Skyggebjerg og Gogas studier vært særlig innsiktsfulle.

### **3. Bakgrunn**

#### **3.1 Teori og metode**

Avhandlingen har både en teoretisk og metodisk ambisjon. Disse utgjør hver sin hoveddel og er ment å veie like tungt. Den teoretiske ambisjonen består i å utvikle ”Det Fantastiske Rum” sitt teoretiske potensial ved å gjøre det til et mer helhetlig og mangfoldig stedsbegrep enn det som fremgår hos Kaaberbøl og hittil i fantasyforskningen. Dette innebærer å undersøke hva ”Det Fantastiske Rum” er, hva som kjennetegner det som sted og dets funksjon i fortellingen. Ved hjelp av teorier som Mikhail Bakhtins teori om kronotoper, Stefan Ekman og John Clutes redegjørelser for terskler og grenser, Maria Nikolajevas teori om verdenskonstruksjoner, samt Patrick Colm Hogan og Per Thomas Andersens teorier om affektiv narratologi, kan vi skape en mer omfattende, presis og dyptgående teori om ”Det Fantastiske Rum”. Teoriutviklingen munner ut i konstruksjonen av en praktisk analysemodell for ”Det Fantastiske Rum”.

Den metodiske ambisjonen består i å anvende analysemodellen på de to omtalte verkene. Målet med analysen er tofoldig. For det første forsøker jeg å belyse ”Det Fantastiske Rum” teoretisk. For det andre ønsker jeg å demonstrere hvordan man kan bruke modellen. Hensikten med analysen er derfor ikke å gi uttømmende og grundige verkanalyser.

#### **3.2 Fantasy som forskningsfelt**

Internasjonalt står fantasyforskningen relativt sterkt som forskningsfelt i academia, og det har kommet flere viktige bidrag fra Danmark og Sverige. Fantasyforskningen i Norge står

derimot svakere, men vi kan merke en oppblomstring fra rundt 2010, noe som særlig kommer til uttrykk i antall innføringstekster og avhandlinger som utgis.<sup>15</sup> Ifølge Brian Attebery kan mangelfull forskning på fantasy forklares på bakgrunn av at sjangeren ikke har oppnådd kulturell legitimitet (1992: x). Ann Swinfen argumenterer for at dette skyldes en utbredt holdning blant forskere om at man holder den realistiske litteraturen for å være mer høyverdig enn den fantastiske (2020: 10–11), noe som gjør oss blinde for ikke-mimetiske tradisjoner i litteraturen (Hume, 1984: 3).<sup>16</sup> Jeg vil hevde at nedprioriteringen av fantasy i norsk litteraturvitenskap hovedsakelig skyldes et overdøvende fokus på tradisjonell, realistisk og høyverdig litteratur, snarere enn blindhet og bevisst undertrykking. På denne måten blir fantasy (og annen fantastisk litteratur) lett oversett og i verste fall ignorert. Fantasy sin svake akademiske posisjon blir spesielt merkbar dersom vi tar sjangerens enorme popularitet, særlig siden begynnelsen av 2000-tallet, i betraktning (Mendlesohn og James, 2012: 1).

Etter mitt syn er denne tendensen uheldig fordi den kan føre til manglende forståelse for en litteratur som svært mange omgås med og som har stor innflytelse på samfunnet. Særlig gjelder dette barn og unge, ettersom fantasy er blant de mest populære og utbredte sjangrene i barne- og ungdomslitteraturen (Birkeland, Risa og Vold, 2018: 582; Slettan, 2018: forord).<sup>17</sup>

### 3.3 Spatial turn

Studiet av temporalitet har lenge vært dominerende i litteraturforskningen, men fra 1960-tallet ser vi en dreining mot studiet av spatialitet og mot det Michel Foucault har kalt ”the epoch of space” (1986: 22). Dette paradigmeskiftet blir referert til som ”[the] spatial turn”, noe Robert T. Tally Jr. har gitt følgende begrepsinnhold: ”The increased attention to matters of space, place and mapping in literary and cultural studies, as well as in social theory, philosophy, and

---

<sup>15</sup> Tre nevneverdige bidrag i nyere tid er Lykke Guanio-Uluru sin bok *Ethics and Form in Fantasy Literature: Tolkien, Rowling and Meyer* (2015), Svein Slettan sin antologi *Fantastisk litteratur for barn og unge* (2018) og Cecilie Takle sin doktoravhandling *Honor Codes in Siri Pettersen’s The Raven Rings* (2020). Guanio-Ulurus etiske perspektiv er en givende og interessant innfallsvinkel til fantasy. Slettans bok er en perspektivrik innføringsbok, selv om den sjangerteoretiske behandlingen er noe overfladisk. Takle anvender et æresperspektiv i sin doktoravhandling, en innfallsvinkel som til nå har liten utbredelse i fantasy, men som har et stort potensial. Takles bidrag er også et av to eksempler på doktoravhandlinger skrevet om fantasy i norsk litteraturforskning. Guanio-Uluru (2013) var den første som fremla en doktoravhandling om fantasylitteratur i Norge.

<sup>16</sup> Farah Mendlesohn og Edward James forklarer at fantasy blir forskjellsbehandlet til fordel for den realistiske litteraturen ved å bli beskrevet som barne- og ungdomslitteratur og ved at kritikere unnlater å anerkjenne at ”god litteratur” kan være fantasy (2012: 1–2).

<sup>17</sup> En utbredt, reduksjonistisk og misledende tendens er at fantasy hovedsakelig blir behandlet som en del av barne- og ungdomslitteratur-feltet og ikke som sitt eget felt (Nikolajeva, 2002: 283). Fantasy er utvilsomt mest utbredt i barne- og ungdomslitteraturen, men er ikke ensbetydende med det.

other disciplinary fields” (2013: 159). Den spatiale vendingen er noe mer beskjeden i den nordiske forskningen sammenlignet med den internasjonale (Mønster, 2009: 368).<sup>18</sup>

Fantasyforskningen har kun blitt påvirket av den spatiale vendingen i liten grad. Fantasy har riktignok blitt studert i et spatialt perspektiv fra 1970-tallet, med flere viktige bidrag i perioden 1970–90, men i nyere tid er bidragene fåtallige og interessen mangelfull.<sup>19</sup> Denne tendensen blir særlig påtakelig om vi sammenligner med studier av realistisk litteratur, som oftere konsentrerer seg om steder. Den viktigste begrunnelsen for å benytte et spatialt perspektiv i studier av fantasy litteratur, er at slike undersøkelser kan gi oss en bedre forståelse av sjangeren (Ekman, 2013: 3).

## 4. Sted

### 4.1 Hva er et sted?

Sted lar seg definere ved hjelp av både filosofisk og litteraturvitenskapelig teori. Mens filosofisk teori sikter seg inn mot å forstå sted som fenomen, hjelper litteraturvitenskapelig teori oss med å avklare hvordan vi kan forstå og forholde oss til sted i litteraturen.

Den filosofiske definisjonen bygger på tradisjonen fra Aristoteles, som anser sted for å være en beholder. Edward S. Casey forklarer at sted, i et aristotelisk perspektiv, ”contains-and-surrounds the body by furnishing to it an environment that, if not always stable (...) is nevertheless a defining locatory presence” (2013: 55).<sup>20</sup> Dette innebærer at sted også har grenser (Casey, 2013: 51). Et poeng er også at ”tid og rum samles på stedet” (Casey, 2010: 124), noe som betyr at sted både har en spatial og en temporal dimensjon.<sup>21</sup> Tim Cresswell,

---

<sup>18</sup> Mai og Ringgaard presenterer flere sentrale internasjonale bidrag (2010: 15–16). For en oversikt over viktige nordiske bidragsytere se Mønster (2009: 368) og Mai og Ringgaard (2010: 16–17). Noen viktige bidrag som har blitt utgitt i etterkant er, *Geocriticism* (2011) av Bertrand Westphal, *Spatiality* (2013) av Robert T. Tally Jr., *Til stede* (2013) av Per Thomas Andersen og *Sted, fiksjon og historie* (2020) av Marianne Wiig og Ola Alsvik.

<sup>19</sup> Ironisk nok fremhever flere fantasyforskere betydningen og viktigheten av sted i fantasy, men uten at dette gir utslag i forskningen (Ekman, 2013: 1–2). Dersom man søker på søkeordene ”place”, ”space”, ”setting”, ”land”, ”landscape”, ”geography”, ”maps” og ”milieu” i registeret til *Journal of the Fantastic in the Arts* (1988–), det viktigste tidsskriftet for forskning på fantastisk kunst, får man kun opp en håndfull treff i over 100 publiserte tidsskrift. Stefan Ekman forklarer at den manglende forskningen på sted skyldes at fantasyforskningen primært fokuserer på plott og karakterer (2013: 2).

<sup>20</sup> Dette ligger tett opp til Casey sitt eget syn på sted: ”a container of experiences” (1987: 186).

<sup>21</sup> En viktig distinksjon går mellom rom (”space”) og sted (”place”). Rom er ”abstrakt, måske endda ligefrem absolut, enhedsligt, kvantitativt og primært geometrisk konstitueret”, mens sted er ”konkret, relativt, differentieret, sanseligt, kvalitativt og eksistentielt” (Mønster, 2009: 364). Yi-Fu Tuan opererer med en lignende distinksjon: ”’Space’ is more abstract than ’place’. What begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value” (1977: 6). Sted er altså ”a meaningful location” (Cresswell, 2004: 7). For en grundigere redegjørelse se Casey (2010, 2013).

med referanse til John Agnew, opererer med tre kriterier for sted: 1) "location", som er stedets fysiske plassering, 2) "locale", som er stedets materielle utforming og 3) "sense of place", som er den subjektive og emosjonelle fornemmelsen av stedet (2004: 7–8). Dette kriteriet ligger tett opp til en fenomenologisk forståelse av sted (Cresswell, 2004: 51).

I tråd med denne fenomenologiske linjen anser Casey sted for å være uløselig tilknyttet vår eksistens: "we are immersed in it [sted] and could not do without it. To be at all – to exist in any way – is to be somewhere, and to be somewhere is to be in some kind of place" (2013: ix). Sett opp imot Jean-Paul Sartre sitt poeng om at "existence precedes essence" (2007: 22), betyr dette at sted er et grunnleggende eksistensialistisk vilkår som former vår essens. Dette kan også overføres til litterære karakterer, siden de også blir formet av steder. Dette påvirker igjen fortellingen, noe som underbygger at steder er en av de viktigste byggeklossene for konstruksjonen av mening i litteraturen. Dersom vi ønsker å forstå litteraturens mening, er det derfor av avgjørende betydning å studere litterære steder, slik som "Det Fantastiske Rum", som nettopp former protagonistens essens.

Betraktet som litterært sted, vil jeg studere "Det Fantastiske Rum" ut fra perspektivet Franco Moretti omtaler som "*space in literature*" (1998: 3). Som litterært fenomen kan sted defineres som "stedet der handlingen i en litterær tekst foregår" (Lothe, Refsum og Solberg, 1997: 255).<sup>22</sup> Blant de viktigste kjennetegnene ved litterære steder er at de er "hierarchically organized by relations of containment (...) and their boundaries may be either clear-cut (...) or fuzzy" (Ryan, 2012). Det samme gjelder sted i filosofisk forstand. Videre er litterære steder, i likhet med ekte steder, kjennetegnet av "the temporal dimension to which it is bound" (Buchholz og Jahn, 2010), noe som blir aktuelt når vi skal analysere "Det Fantastiske Rum" som kronotop. Cresswell argumenterer også for at hans stedskriterier gjelder for litterære steder, noe han eksemplifiserer ved hjelp av Hogwarts fra *Harry Potter*-serien (2004: 7–8).

## 4.2 Sted i fantasy

Forskningen på sted i fantasy kan grovt inndeles i tre kategorier. Den første dreier seg om taksonomiering av verdener i fiksjonsuniverset. Den andre er studier av kart, som undersøker hvordan kart er utformet og deres meningsinnhold. Den siste kategorien er undersøkelser av miljø og steder i enkeltverker (Ekman, 2013: 2).<sup>23</sup> Det er derimot mer uvanlig å undersøke stedets funksjon i fortellingen og sjangerkonstituerende steder.

---

<sup>22</sup> Til forskjell fremhever Sabine Buchholz og Manfred Jahn at sted er forbundet med karakterer (2010), noe jeg er uenig i ettersom stedet kan eksistere uavhengig om karakterene er til stede.

<sup>23</sup> Se eksempelvis 1) Zahorski og Boyer (1982), 2) Post (1973) og 3) Dickerson og Evans (2006).

Den mest innflytelsesrike bidragsyteren på feltet i dag er trolig Stefan Ekman, som fremsetter moderne spatiale undersøkelser av fantasy litteraturen med boken *Here Be Dragons* (2013). Den største likheten mellom Ekmans studie og min egen, er at begge anser stedet som en integrert del av fortellingen. Til forskjell fokuserer Ekman mest på kart og konstruksjonen og utformingen av steder, mens jeg, som en følge av min fenomenologiske tilnærming, i større grad vektlegger påvirkningsforholdet mellom karakterer og steder.

Ifølge Ekman spiller steder en avgjørende rolle i fantasy, ettersom fortellingene ”revolve around these places, weaving in and out of them rather than just using them as backdrops for the action onstage” (2013: 1). John Clute deler en lignende oppfatning og sier at ”in true fantasy, landscape and action are different aspects of the same story” (1999: 559). Dette forholdet kan beskrives som et ”constant metamorphic meaning-drenched interplay between setting and tale” (Clute og Grant, 1999: 341) og er årsaken til at steder er ”central to the plot” i fantasy litteratur (Clute, 1999: 558). Clute argumenterer også for å forstå steder som en slags karakter i fortellingen, ettersom de er aktivt deltakende i handlingen lik en karakter: ”a land is not a protagonist, but has an analogous role” (sst).

Et viktig trekk ved steder i fantasy litteraturen er at de har høy betydningstetthet. Clute forklarer at steder ”almost invariably convey a sense (...) that every nook and cranny, every chasm and crag, every desert and fertile valley is potentially *meaningful*. And how a landscape is described in fantasy is what that landscape *means*” (1999: 559). Ifølge Peter Hunt skaper stedenes betydning en ”subtext” som påvirker hvordan vi fortolker plottet (1987: 11). Ettersom sted er en så integrert del av fantasyfortellingen sin helhet, kan vi ikke adskille det fra vår forståelse og opplevelse av verket. Å forstå stedets betydning er med andre ord altavgjørende dersom vi ønsker å forstå fortellingen og dermed fantasy som sjanger.<sup>24</sup>

Et interessant bidrag er Roger C. Schlobin sin artikkel ”’rituals’ footprints ankle-deep in stone’: The Irrelevancy of Setting in the Fantastic” (2000), hvor han argumenterer for at ”[s]etting does not determine the fantastic” (2000: 154). Schlobin anerkjenner stedets betydning for sjangeren, men anser det ikke som en nødvendig ingrediens (2000: 158). Jeg er til en viss grad enig med ham. Det er vanskelig og reduksjonistisk å argumentere for at sted

---

<sup>24</sup> På motsatt ende av spekteret er mange steder i fantasy overfladiske og klisjéfylte. Dette gjelder særlig i *genre fantasy*, en formelbasert og reproduserende undersjanger (Grant, 1999: 396). Disse stedene kan beskrives som ”fantasyland” og er, i motsetning til de tidligere nevnte stedene, ”fixed in place; it is inherently immobile, it is backdrop, not actor; and, because it has already been ”solved”, it cannot be transformed” (Clute og Grant, 1999: 341). Fantasyforfatteren Diana Wynne Jones illustrerer fantasyland utmerket i sin satiriske bok *The Tough Guide To Fantasyland* (se beskrivelsen av kart i introduksjonen, 2006). Jones sine bemerkninger om sted underbygges blant annet av Deidre F. Baker (2006).

skal ligge til grunn for definisjonen av fantasy. Flere forskere går for eksempel i fellen ved å avgrense fantasy på bakgrunn av sekundærverdener, noe som får fatale konsekvenser ved at en stor andel av sjangeren blir ekskludert.<sup>25</sup> Selv vil jeg innta en mellomposisjon. Jeg anser steder som sentrale sjangertrekk, men de er, slik Schlobin påpeker, ikke nødvendige.

Robert T. Tally Jr. gir i *Spatiality* (2013) en viktig begrunnelse for hvorfor det er relevant å studere fantasy i et spatialt perspektiv, nemlig at fantasy (til dels fantastisk litteratur generelt) har evnen til å vise oss ”new ways of seeing the spaces of our own world, while also imagining different spaces altogether” (2013: 154). Dette kan ses opp imot J. R. R. Tolkien sitt poeng om ”recovery”. Ifølge Tolkien er en av fantasy sine viktigste funksjoner å fornye vårt syn på verden gjennom bruken av det fantastiske (2001: 57). Ann Swinfen forklarer funksjonen best: ”It is by the magical renewing and refreshment of our perceptions that we come to view the primary world, dulled through familiarity, with newly wondering eyes” (2020: 6). Fantasy har med andre ord en allegorisk funksjon, ved at det gir oss en fornyet forståelse av steder i vår egen verden gjennom å presentere steder som er umulige i virkeligheten slik vi kjenner den. Stedene i fantasy innehar dermed en refleksiv kvalitet.

Det er få undersøkelser av sted i fantasy i den norske litteraturforskningen. Det beste eksempelet er Nina Goga sin bok *Kart i barnelitteraturen* (2015), hvor hun inntar et lignende perspektiv som Ekman (2013). Goga vier et helt kapittel til å undersøke kart i nordiske fantasybøker, men det kartografiske perspektivet gjør at stedene i seg selv blir nedprioritert. Det finnes flere bidrag som tematiserer sted i fantasylitteraturen, men disse er sjeldent dyptgripende nok til å kategoriseres som spatiale undersøkelser. Snarere er de bemerkninger.

## **5. ”Det Fantastiske Rum”**

### **5.1 Redegjørelse av ”Det Fantastiske Rum”**

Lene Kaaberbøl presenterer sin forståelse av begrepet ”Det Fantastiske Rum” i artikkelen ”Og de levede lykkelig?” (2002). Beskrivelsen lyder som følger: ”et sted, hvor barn kan mere end voksne, ved mere end voksne og ser mere end voksne. I Det Fantastiske Rum er barn næsten altid langt mere selvstændige, handlekraftige og modige, end de er i hverdagsrummet” (Kaaberbøl, 2002: 52). Jeg vil trekke frem fem relevante aspekter ved beskrivelsen.

---

<sup>25</sup> Se for eksempel Nikolajeva (1988: 43), Tolkien (2001: 12) og Zahorski og Boyer (1982: 56).



For det første eksisterer det to ulike rom: "Det Fantastiske Rum" og "hverdagsrummet".<sup>26</sup> Hvert av dem gir barneprotagonistene ulike utfoldelsesmuligheter og kjennetegnes av forskjellige utfordringer. Kaaberbøl beskriver HR som en "kedelig ørken af små ydmygelser og irettesættelser, begrænsninger, svigt og magtesløshed. I dét rum kan barnehelten som regel intet stille op" (2002: 51). I DFR på motsatt side, slipper barnet "ud af sin magtesløshed og møder spænding, kærlighed og venskab, frihed og selvbestemmelse. Ofte hæves barnets status dramatisk (...) det væsentlige her er, at barnehelten ikke længere er hjælpeløs" (sst). De to rommene kan altså betraktes som to motpoler som gir protagonistene ulike utfoldelsesmuligheter. DFR utvider, mens HR begrenser. Et annet viktig trekk er at "[d]et fantastiske rum er altid et farligt sted, langt farligere end hverdagsrummet", noe som skyldes at fiendene er "af en helt anden størrelse og grumhed end dem, hverdagsrummet kan byde på" (Kaaberbøl, 2002: 50, 51). Rommene kjennetegnes dermed av enda et motsetningspar: trygghet–fare. Når helten overveldes av farer, klapper fellen sammen og protagonisten blir møtt med en realitet: "Kun du kan redde verden!" (Kaaberbøl, 2002: 51). Et sentralt kjennetegn ved DFR er derfor også at protagonisten blir tildelt ansvarsforpliktelse.

Kaaberbøls beskrivelse åpner for å forstå HR som voksendomenet og DFR som barnedomenet, ettersom rommene er preget av ulike maktforhold.<sup>27</sup> I HR blir barneprotagonistene ofte begrenset av voksenmaktens innflytelse, men når de unnslipper til DFR, er de ikke lenger "magtesløse over for voksenmagten" (Kaaberbøl, 2002: 52). Frigjøringen fra de voksnes innflytelse gjør at barnas status blir hevet og medfører at de ofte blir jevnbyrdige med, og i noen tilfeller sterkere enn, voksne, noe som kommer til uttrykk ved at barn ofte beseirer voksne fiender i DFR.<sup>28</sup> På grunn av de skjeve maktrelasjonene i HR og de voksnes autoritative makt over barn, utvikler det seg ofte en antagonistisk holdning blant barna rettet mot de voksne. Likevel finnes det også voksenaktører som tjener som barneprotagonistens allierte. En utbredt tendens i DFR er at antagonisten ofte er voksne og at de er den eneste autoriteten som kan utfordre barneprotagonisten. Eksempelvis ved at de

---

<sup>26</sup> Jeg vil heretter omtale "Det Fantastiske Rum" som DFR og "hverdagsrummet" som HR (Hagen, 2021: 3).

<sup>27</sup> Ifølge Skyggebjerg er motsetningsparet barn–voksen et utbredt motiv i den fantastiske litteraturen for barn og unge (Skyggebjerg, 2005b: 6). Hun løfter også frem "kløften mellom de kompetente børn og de inkompetente voksne" som et trekk ved fantasy litteraturen for barn (2002: 126).

<sup>28</sup> Tove Roed anser det som et sjangertrekk ved den fantastiske litteraturen at karakterene, særlig barna, "bliver 'frigjort' fra deres virkelige alder" (2002: 71). Barnets opphevede status er et uttrykk for den romantiske forestillingen om det kompetente barnet, en forestilling som har sterkt fotfeste i den fantastiske litteraturen, særlig i den barnelitterære tradisjonen (Skyggebjerg, 2005b: 6; Nikolajeva, 2002b: 75). Siden Kaaberbøl fremhever barnets opphøyde status og dets overlegne egenskaper i forhold til voksne i sin beskrivelse, vil jeg hevde at DFR bygger på den romantiske ideologiens syn på barnet.

begrenser protagonistens nyfunne handlingsrom eller ved at de representerer en eksistensiell trussel overfor protagonisten, verdenen, eller begge. Voksne antagonister skiller seg derimot fra begrensende voksne, ettersom de først og fremst er antagonister.

Det tredje aspektet er at rommene blir beskrevet som steder, det vil si som faktiske steder i fiksjonsuniverset.<sup>29</sup> Dette understrekes ved at Kaaberbøl gjentatte ganger bruker eksempler som tydeliggjør at protagonistene har beveget seg fra et sted, til et annet. Eksempelvis Pevensie-barna som reiser fra primærverdenen til Narnia ved hjelp av klesskapet i *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. Utover dette skriver hun lite om DFR som sted. Istedenfor fokuserer hun mer på karakteriseringen av protagonistene. I min behandling av DFR vil jeg anvende et mer stedsorientert perspektiv i håp om å utvide vår forståelse av DFR som sted. Slik blir det mulig å fastholde et viktig poeng: at det er stedet som gir protagonisten sitt nye og utvidede handlingsrom. Det er også rom for å forstå DFR metaforisk. Flere forskere argumenterer for at steder i fantasy speiler protagonistens indre landskap (Teigland, 2014: 102; Swinfen, 2020: 44; Slettan, 2018: 18). På bakgrunn av dette kan vi forstå DFR som et fysisk sted med metaforiske kvaliteter, ettersom de ytre forholdene kan speile de indre.

De to siste aspektene er mer problematiske. Selv om de knytter seg til to meget relevante kjennetegn ved rommene, er de basert på noen til dels grove generaliseringer fra Kaaberbøls side, noe som gjør at de krever nyansering.

Et avgjørende trekk ved HR er at barna lever i en begrenset livstilstand som de bryter ut av når de reiser til DFR. Det fremgår tydelig hos Kaaberbøl at voksne er den primære begrensende kraften i HR. Hun viser utelukkende til eksempler hvor barn blir undertrykt, eller behandlet urettferdig av voksne. Blant annet henviser hun til Harry Potter fra *Harry Potter and the Philosopher's Stone* og Bosse fra *Mio, min Mio*. Jeg er til dels enig med Kaaberbøl, men etter mitt syn er hun for generaliserende på dette punktet, ettersom det ikke alltid er tilfellet at voksenpersoner begrenser barneprotagonistene (Hagen, 2021: 3). Begrensningen kan eksempelvis skyldes begrensende forhold som er utenfor karakterenes kontroll, eller den kan skyldes eksistensielle trusler som pålegger protagonisten begrensninger.<sup>30</sup> Det sentrale er at HR medfører en begrenset livstilstand for protagonisten, og at denne som oftest, men ikke alltid, er forårsaket av voksne. Den begrensede livstilstanden er nødvendig for at protagonisten får oppleve den frigjørende og utfoldende effekten av å reise til DFR.

---

<sup>29</sup> Bruken av ordet "rom" henspiller her trolig på forståelsen av sted som en avgrenset beholder og ikke som det abstrakte rommet som står i kontrast til stedet.

<sup>30</sup> I eksempelvis *Bröderna Lejonhjärta* blir Skorpanns livstilstand i HR begrenset av sykdommen hans. Et faktum hverken han, Jonatan eller moren kan gjøre noe med. I *Odinsbarn* blir Hirka begrenset fordi hun er en brikke i Urd sitt maktspill, noe som er en trussel for hennes eget liv.

Det siste aspektet angår *hvem* som foretar denne reisen. Ifølge Kaaberbøl er DFR utelukkende forbeholdt barn, ettersom det er ”et sted, hvor *børn* kan mere end *voksne*” (2002: 52, min kursiv). Selv om hun viser til mange eksempler på dette, er det også bøker der voksenprotagonister gir seg ut på reiser til DFR.<sup>31</sup> Poenget må derfor nyanseres (Hagen, 2021: 3–4). Kaaberbøls generalisering henger trolig sammen med at fantasy litteratur, og særlig den som omhandler DFR, hovedsakelig opptrer i den barnelitterære tradisjonen (Slettan, 2018: forord), hvor protagonistene oftest er barn, eller jevnaldrende med den implisitte leseren (Nodelman, 1997: 18). Det er derimot ingen ting ved hennes redegjørelse for DFR som tilsier at hun anser det for å være forbeholdt fantasy for barn og ungdom.

## 5.2 Dannelsesreisen, retoriske mønstre, mangeltilstand og fantaseme

Kaaberbøls redegjørelse for DFR inviterer til videreutvikling. I det følgende skal jeg sammenholde det med dannelsesreisen, Farah Mendlesohn sin teori om retoriske mønstre i den fantastiske litteraturen, Rosemary Jackson sitt poeng om at fantastisk litteratur omhandler mangeltilstander og Maria Nikolajeva sin teori om fantasemer.

### 5.2.1 Dannelsesreise

Et viktig trekk ved DFR som ikke fremgår eksplisitt av Kaaberbøls teori, er at overgangen fra HR til DFR innebærer en reise. Reisen fremstår nærmere bestemt som en *dannelsesreise*, siden den omhandler protagonistens utviklingsprosess i en hjemløs-fase (Lothe, Refsum og Solberg, 1997: 40); prosessen Mikhail Bakhtin beskriver som ”*mennesket under tilblivelse*” (2006: 188). Dette underbygges av dannelsesreisens utbredelse i fantasy (Attebery, 1992: 87–88; Baker, 2006: 238; Skyggebjerg, 2005: 65).<sup>32</sup> I DFR inngår altså dannelsesreisens hjemme-borte-hjemme-struktur, eller sagt med Tolkiens ord: ”There and back again”, ledsaget av en forventning om at protagonisten skal utvikle seg. Vi kan betegne HR som ”hjemme” (ikke nødvendigvis det eneste, siden et nytt hjem kan etableres) og DFR som ”borte” (Hagen, 2021: 5).<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Muligens det beste eksemplet er Bilbo Baggins, en godt voksen hobbit på 51 år, som reiser til DFR på sin ferd til The Lonely Mountain i *The Hobbit, or There and Back Again* av J. R. R. Tolkien. Frodo Baggins setter senere ut på en lignende reise i en alder av 50 år i *The Lord of the Rings*.

<sup>32</sup> Peter Hunt anser dannelsesreisen som selve ryggraden til fantasysjangeren (1987: 11).

<sup>33</sup> Snarere enn å være inspirert av bildungsromanen, er dannelsesreisene i fantasy inspirert av plottstrukturene vi finner i eventyr og myter (Attebery, 1992: 87). Blant de mest utbredte plottene i fantasy er det Joseph Campbell beskriver i *The Hero With A Thousand Faces* som *monomyten*, et universelt plott for myter (2008: 23). Monomyten har et lignende reisemotiv som dannelsesreisens og omhandler heltens utvikling i en hjemløs-fase (Campbell, 1991: 152). Campbells teori er av interesse fordi fantasy står i et nært slektskap til myter, som har tjent som inspirasjonskilder ved å være *taproot*

### 5.2.2 Den fantastiske litteraturens retorikk

I boken *Rhetorics of Fantasy* (2008) presenterer Farah Mendlesohn fire kategorier for fantastisk litteratur som kjennetegnes av hvert sitt eget unike retoriske mønster.<sup>34</sup> Disse er: portal-quest, immersive, intrusion og liminal fantasy. Hun har konstruert kategoriene på bakgrunn av hvordan "the fantastic enters the narrated world" (2008: xiv). Dette gjør kategoriene motiviske, men de er også til dels retoriske, ettersom hun også fokuserer på "the reader's relationship" til det fantastiske (sst).<sup>35</sup>

Fordi Mendlesohn har undersøkt den fantastiske litteraturen, er ikke alle kategoriene like aktuelle for fantasy. Grovt sagt forholder fantasy seg hovedsakelig til portal-quest, som forøvrig er den mest utbredte kategorien i fantasy (Mendlesohn, 2008: 43). Immersive er også en utbredt kategori, og vi finner tidvis også innslag av intrusion.<sup>36</sup> Liminal er derimot uvanlig, grunnet at den bryter med sekundærtroen.<sup>37</sup> På grunn av portal-quest sin store utbredelse i fantasy og fordi både *Reisen til Jotundalen* og *Skammerens datter* kan kategoriseres som portal-quest fantasy, er denne kategorien mest relevant for avhandlingens emne.

*Portal-Quest fantasy* kan forstås som to sider av samme sak, ettersom "the way the fantastic enters the text" er tilnærmet identisk i både portal og quest fantasy (Mendlesohn, 2008: 31). Begge kjennetegnes av det samme reisemotivet: "a character leaves her familiar surroundings and passes through a portal [fysisk eller metaforisk] into an unknown place" (Mendlesohn, 2008: 1). Fordi begge er strukturert rundt reisemotivet, inntar de også et lignende narratologisk og retorisk perspektiv. Narratologisk kjennetegnes portal-quest av reisen fra "a small, safe, and *understood* world into the wild, unfamiliar world" (sst). Mendlesohn anser reisen for å være "a metaphor for a coming of age – it provides a space for the protagonists to grow up" (2008: 7).<sup>38</sup> Videre anser Mendlesohn også oppdraget for å være en metafor for "moral growth and/or admission into the kingdom, or redemption" (2008: 4).

---

*texts* (Clute, 1999: 921; Ashley, 1999: 675). Campbells fokus på heltens utvikling og reise vil kunne hjelpe oss med å få en mer utførlig forståelse av DFR. Grunnet plasshensyn får jeg ikke benyttet meg av Campbells teori, men jeg vil slå et slag for dens nytteverdi i studiet av fantasy og DFR.

<sup>34</sup> Et viktig poeng, noe Mendlesohn understreker med å innlede boken med en helseadvarsel, er at boken ikke er et forsøk på å klassifisere sjangeren. Den skal være et redskap for videre arbeid (2008: xv).

<sup>35</sup> Noen av kategoriene kan også delvis beskrives som narratologiske og tematiske. Mendlesohn beskriver dem ikke eksplisitt slik, men det fremgår av argumentasjonen hennes (se 2008: 3, 7).

<sup>36</sup> Svein Slettan gjør en lignende inndeling i *Fantastisk litteratur for barn og unge* (2018: 12–14).

<sup>37</sup> *Sekundærtro* ("Secondary Belief") er at man tror på den fortalte verdenen og hva som skjer i den: "what he relates is 'true', it accords with the laws of that world. You therefore believe it, while you are, as it were, inside" og er et nødvendig estetisk sjangertrekk ved fantasy: "The moment disbelief arises, the spell is broken; the magic, or rather art, has failed" (Tolkien, 2001: 37).

<sup>38</sup> Maria Nikolajeva poengterer hvordan ekstreme miljøer, slik de vi finner i fantasy, kan akselerere modningsprosessen (2002: 273).

Vi aner flere likhetstrekk med dannelsesreisen. Retorisk kjennetegnes kategorien av protagonistens og leserens møte med det fantastiske, og deres behov for å forstå det: "The position of the reader in the quest and portal fantasy is one of companion-audience, tied to the protagonist, and dependent upon the protagonist for explanation and decoding" (Mendlesohn, 2008: 2). Protagonisten og leseren er avhengig av å bli forklart hvordan den fantastiske verdenen fungerer, sånn at de klarer å navigere i den (Mendlesohn, 2008: xx).

*Immersive fantasy* baserer seg på innlevelse. I immersive blir leserne behandlet som om de tilhører den samme verdenen som karakterene (Mendlesohn, 2008: 59). Med andre ord sitter vi i hodet på protagonistene, "accepting what they know as the world" (sst). Dette fører til at vi som lesere, i likhet med karakterene, tar det fantastiske for gitt (Mendlesohn, 2008: xxi). Mangelen på forklaring skaper et behov hos leserne om å forstå hva som foregår.

*Intrusion fantasy* kjennetegnes av at "the world is ruptured by the intrusion, which disrupts normality" (Mendlesohn, 2008: 115). Leserne og karakterene er uforstående, noe som skaper undring, spenning og frykt (Mendlesohn, 2008: 116). Retorisk kjennetegnes kategorien av "the naïveté of the protagonist and her awareness of the permeability of the world" (Mendlesohn, 2008: 115). Ofte reagerer protagonistene på det fantastiske med sjokk og tvil.

*Liminal fantasy* er "that form of fantasy which estranges the reader from the fantastic as seen and described by the protagonist" (Mendlesohn, 2008: 182). Dette skaper et uhyggelig, nervepirrende og uavklart forhold til det fantastiske: "its presence is represented as unnerving, and it is this sense of the unnerving that is at the heart of the category" (2008: xxiii). Kategoriens hensikt kan sies å være å fremmedgjøre leseren (Mendlesohn, 2008: xxiv).

DFR knytter seg hovedsakelig til portal-quest fantasy, grunnet at reisemotivet er en essensiell forutsetning. Reisemotivet er nødvendig for at protagonisten skal kunne reise fra en "understood world" (HR) til en "unfamiliar world" (DFR) for å fullføre dannelsesreisen sin. Sammenlignet med portal-quest, er reisemotivet lite utbredt i de andre kategoriene. Dette utelukker ikke muligheten for at DFR vil kunne opptre i de andre kategoriene, men vil trolig kreve at det må tilpasse seg kategorien.<sup>39</sup> I så fall vil jeg hevde at DFR mister karakteristiske egenskaper og funksjoner.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> DFR opptre i tv-serien *Gravity Falls*, som best lar seg beskrive som intrusion fantasy, men blir kun muliggjort fordi serien blander innslag av portal-quest og intrusion fantasy.

<sup>40</sup> Mendlesohn beskriver romkonstruksjoner i intrusion som minner om DFR (2008: 117, 137), men hvor reisemotivet er fraværende (2008: 181).

### 5.2.3 Mangeltilstand

Et aspekt ved DFR, som Kaaberbøl bare antyder, er at protagonisten preges av mangler og begjær i HR. Ifølge Rosemary Jackson er dette et særtrekk ved fantastisk litteratur: "fantasy characteristically attempts to compensate for a lack resulting from cultural constraints: it is a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss" (1981: 3). På et generelt grunnlag lider protagonistene av et begjær for selvbestemmelse, frihet og transcendens grunnet mangeltilstanden og begrensningene som preger tilværelsen i HR. Disse manglene og begjærene blir ofte tilfredsstilt når protagonisten reiser til DFR.<sup>41</sup>

### 5.2.4 Fantaseme

I avhandlingen *The Magic Code* presenterer Maria Nikolajeva begrepet *fantaseme*, forstått som "recurrent narrative element inherent in fantasy as a genre" som er "exclusively phenomena occurring in fantasy" (1988: 23, 24). Etter mitt syn lar DFR seg betrakte som et sentralt fantaseme, grunnet dets store utbredelse og dets narrative og tematiske funksjon i fantasy, men jeg vil ikke hevde at det er en nødvendighet for sjangeren.

### 5.3 "Det Fantastiske Rum" som trekk i fantasy litteratur for barn og unge?

DFR er primært et trekk ved fantasy i barne- og ungdomslitteraturen, men det dukker også opp i fantasy for voksne, selv om dette er lite utbredt. Å si at DFR utelukkende er et trekk for fantasy i barne- og ungdomslitteratur, vil derfor være ekskluderende og reduksjonistisk.

DFR virker likevel i stor grad å være tilpasset den barnelitterære tradisjonen. Først og fremst bygger det på en lignende plottstruktur som barne- og ungdomslitteraturen sitt "master plot", som vi nærmere bestemt kan betegne som dannelsesreisen: "home–departure from home–adventure–homecoming" (Nikolajeva, 2002: 159–160). DFR omhandler dermed den samme tematikken som er utbredt i barne- og ungdomslitteraturen: protagonistens modning og utvikling, et tema som ofte kommer til uttrykk gjennom et reise- og/eller oppdragsmotiv. Vi kan også merke oss at mye fantasy i barne- og ungdomslitteraturen er portal-quest, noe som underbygger dens relasjon til DFR.

---

<sup>41</sup> Et eksempel på en mangeltilstand finner vi i *Bröderna Lejonhjärte*. Skorpan lider av en fysisk mangel i HR på grunn av sykdommen sin, men frigjøres når han ankommer DFR. Bilbo fra *The Hobbit* er et godt døme på protagonistens begjær, ettersom han har et underliggende ønske om å dra på eventyr.

#### 5.4 Definisjon av ”Det Fantastiske Rum”

DFR kan betraktes som et av fantasysjangerens grunnleggende steder, og det kan derfor sies å være et sjangerkonstituerende sted, spesielt i portal-quest fantasy. Det er særlig utbredt i barne- og ungdomslitteraturen, men forekommer også i voksenlitteraturen. Sammen med HR utgjør DFR to poler i fiksjonsuniverset. I HR lever protagonisten, oftest et barn, i en begrenset livstilstand som kjennetegnes av fangenskap, maktesløshet, kjedsomhet, ensomhet og immanens. Oftest er det voksenaktører som skaper den begrensede tilstanden, men det kan også skyldes begrensende forhold og eksistensielle trusler. Når protagonisten reiser til DFR blir han eller hun løsrevet fra HR sine begrensninger og opplever frihet, utfoldelse, spenning, tilhørighet og transcendens. Protagonisten føler også på fare og ansvar. Rommene er fysiske steder i fiksjonsuniverset, men kan også tolkes som metaforiske uttrykk for protagonistens indre. Dannelsesreisen kan beskrives som DFR sin narrative og tematiske funksjon.

#### 5.5 Tidligere forskning på ”Det Fantastiske Rum”

Det foreligger ingen forskning på DFR, men Kaaberbøls artikkel og begrep har vært betydningsfulle for den norske fantasyforskningen. Derimot står ikke forståelsen av DFR i stil med Kaaberbøls beskrivelse. De fleste anvender DFR som en betegnelse for et relatert fenomen: sekundærverden, noe som er en teoretisk misforståelse. Sekundærverdenen er en autonom *verden* som er avskåret fra vår primærverden, mens DFR er et *sted* som kan inngå i både primær- og sekundærverdenen. DFR og sekundærverdenen er med andre ord ikke identiske. Det skal dog bemerkes at DFR ofte sammenfaller med sekundærverdenen ettersom rommet forutsetter det fantastiske, som i de fleste tilfeller tilhører sekundærverdenen. Det er derfor ikke vanskelig å forstå hvorfor misforståelsen er så utbredt.

I masteroppgaven *Arketyper og symbolikk i Ravneringene* beskriver Aron Michael Schlømer DFR først i tråd med Kaaberbøl, før han kobler det opp mot sekundærverdenen:

Hun [Kaaberbøl] beskriver ”Det Fantastiske Rum” som et spesielt sted, fullt av farer, der forholdet mellom barn og voksen er snudd på hodet. Dette ’fantastiske rommet’, eller denne dimensjonen som eksisterer utenfor vår egen, er fantasyens verden (...) I fantasyens verden opphører virkelighetens tvang, og derfor kan man fly på drager, reise mellom verdener eller kjempe mot troll. (2017: 11)

Uten at Schlømer bruker begrepet sekundærverden, tyder beskrivelsen på at han anser disse to fenomenene som ensbetydende. Anne-Stefi Teigland følger et lignende spor. Først beskriver hun DFR i stil med Kaaberbøl: ”For Kaaberbøl dreier det seg om en byttehandel, en bevegelse bort fra det hun kaller hverdagsrommet, og hverdagsrommets hjelpeløshet, til et fantastisk

rom som gjør det mulig for barn og unge å delta aktivt”, så sammenstiller hun det med sekundærverdenen: ”En slik byttehandel finner vi også i *Landet under isen*, som kopler en fremmed (sekundær) verden til vår gjennom en hemmelig passasje” (2014: 105). Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy og Cecilie Takle forstår også DFR som synonymt med sekundærverden:

’Det Fantastiske Rom er et sted, hvor barn kan mer [sic] end voksne, ved mer [sic] end voksne og ser mer [sic] end voksne’, framhever Lene Kaaberbøl (...) I *Bobla* er det bobla som representerer romanens magiske sekundærverden, og den lar Kine se og gjøre ting som gir henne en overlegen posisjon. (2018: 150)

I doktoravhandlingen *Honor Codes in Siri Pettersen’s The Raven Rings* siterer Takle igjen Kaaberbøls beskrivelse av DFR, men denne gangen betrakter hun det ikke som et sted: ”the child in a fantasy story ‘is released from its powerlessness and encounters adventure, love and friendship, freedom and autonomy’ (...) ‘the child’s status is often dramatically increased’” (2020: 200). Dermed overser Takle at det er stedet som gir barnet dets opphevede status. Slik hun fremstiller det, er barnets opphevede status et generelt trekk ved den fantastiske litteraturen. Tone Birkeland, Gunvor Risa og Karin Beate Vold har også kommentert DFR, men ser ut til å misforstå det fullstendig. De forstår Kaaberbøls beskrivelse som en forklaring på den fantastiske litteraturens vekst og popularitet:

Fantastisk litteratur er svært populær blant unge lesere (...) Lene Kaaberbøl (...) forklarer boomen på denne måten: Det Fantastiske Rom [sic] er et sted hvor barn kan mer [sic] end voksne, ved mer [sic] enn [sic] voksne og ser mer [sic] end voksne. I Det Fantastiske Rom [sic] er barn næsten alltid [sic] mer selvstendige, handlekraftige og modige, end de er i hverdagsrommet [sic]. (Birkeland, Risa og Vold, 2018: 582)

DFR er utvilsomt en del av sjangerens appell, men det er ikke dette Kaaberbøl beskriver.

Tilbøyeligheten til å se DFR som identisk med sekundærverdenen er uheldig på flere måter. For det første blir DFR sin narrative og tematiske funksjon redusert ved at det blir ansett som en verdenskonstruksjon. I tillegg stenger det muligheten for at DFR kan være en del av primærverdenen. For det andre blir det mindre tydelig hvordan DFR som sted påvirker karakterene, ettersom det blir forstått som en destinasjon fremfor et sted som interagerer med karakterene. For det tredje overser man at DFR er et binært begrep som forutsetter sin nødvendige motpart: HR. Uten HR mister DFR sin effekt, ettersom reisemotivet blir ufullbyrdet. Det er reisen fra HR til DFR som forårsaker at protagonisten får sin opphevede status. Siden ingen av de norske forskerne reflekterer over disse vesentlige aspektene, skaper de et misvisende og reduksjonistisk bilde av DFR som det ikke er grunnlag for.



To bidragsytere som indirekte har beskrevet DFR, uten at de bruker begrepet, er Åsfrid Svensen og Anne Sæther. Begge ser ut til å forstå DFR som ensbetydende med sekundærverdenen, men til forskjell fra de overnevnte forskerne, viser de en større forståelse for fenomenet. Svensen gir den tidligste beskrivelsen i norsk litteraturforskning:

[H]ovedpersonene forlater normalvirkeligheten og går inn i et mytisk eller magisk univers som er helt ulikt alt de før har erfart. Denne nye, fantastiske virkeligheten har ofte et utopisk preg, og det er en poengtert kontrast mellom den disharmoniske gamle verden og det lykkelige, harmoniske nye universet. (1987: 38)

Mens Sæther gir den mest helhetlige beskrivelsen av DFR i den norske forskningen:

[D]et som karakteriserer hovedpersonene i disse bøkene er at barna skildres i en situasjon som blokkerer deres utfoldelsesbehov. Fantasierverdenen oppstår da gjerne som en flukt og et alternativt sted der hemningene frigis og utfoldelsen kan bli reell. Det som ikke er en mulighet i den virkelige verden, blir mulig når helten går inn i den andre virkeligheten. (2002: 45)

Hun forklarer videre at barnas manglende evne ”til å bestemme over sine egne barndomsliv” skyldes at de ”er totalt overlatt til de voksne” (sst). Sæther påpeker også DFR sin utbredelse: ”Det er påfallende hvor ofte dette motivet går igjen som et utgangspunkt for fantastiske barnebøker” (sst), noe som underbygger dets status som sjangerkonstituerende sted.<sup>42</sup>

## 6. Analysemodell

I dette kapittelet vil jeg presentere en modell som kan brukes til å analysere DFR (se appendiks for nærmere illustrasjon). Analysemodellen består av tre dimensjoner:

---

<sup>42</sup> Også flere internasjonale forskere har indirekte kommentert DFR, uten at de nevner det ved navn. Dette tyder på at det eksisterer en viss bevissthet om dets betydning. J. R. R. Tolkien er et tidlig eksempel. Ifølge ham omhandler fantasy ”the adventures of men in the Perilous Realm” og er en essensiell del av ”the nature of *Faërie*” (2001: 9–10). Vi kan forstå ”the Perilous Realm” som DFR. Også Farah Mendlesohn fremhever aspekter som knytter seg til DFR i redegjørelsen for portal-quest fantasy, blant annet reisen fra ”a small, safe, and *understood* world into the wild, unfamiliar world” (Mendlesohn, 2008: 1), som kan forstås som reisen fra HR til DFR. Hun poengterer også dannelsesreisen: ”’the journey’ is (...) metaphor for a coming of age – it provides a space for the protagonists to grow up” (2008: 7). Ann Swinfen påpeker at fantasy omhandler ”the relationship between ‘experience liberated’ and the primary world itself, limited” (2020: 123), et motsetningspar som også kjenner DFR og HR. Trolig er det likevel Maria Nikolajeva som gir den mest fullstendige indirekte beskrivelsen av DFR i engelskspråklig forskning: ”Fantasy novels empower the characters by putting them in situations that are impossible otherwise. The first prerequisite is physical dislocation (transportation into a magical realm), which gives young characters freedom to have adventures without adult supervision (...) In the magical realm, children can perform heroic deeds that are not available for them in reality: fight battles, kill dragons, fly, have their wishes come true, and so on” (2002: 221).

”Konstruksjon”, ”Sted” og ”Karakter”, samt seks analysekategorier: ”Verdenskonstruksjon”, ”Kronotop”, ”Terskler, grenser og grenseområder”, ”Kart”, ”Emosjonell geografi og affektive rom” og ”Karakterisering”. DFR er et flerdimensjonalt rom som alltid består av de tre fundamentale dimensjonene. ”Konstruksjon” handler om hvordan fiksjonsuniverset er utformet i henhold til verdener samt tid og rom. ”Sted” viser til rommenes utforming i fiksjonsuniverset. ”Karakter” omhandler hvordan karakterene fremstilles og karakteriseres i de ulike rommene. Analysekategoriene er de grunnleggende byggeklossene som konstruerer dimensjonene og står i et komplementært forhold til hverandre, noe som kommer til uttrykk ved at grensene mellom dem er flytende og at de av og til overlapper. Å forstå kategoriene som vannfaste, vil derfor være reduksjonistisk. De fleste analysekategoriene forholder seg hovedsakelig til en spesifikk dimensjon, men ”Kronotop” og ”Emosjonell geografi og affektive rom” gjør seg gjeldende for to.<sup>43</sup> I motsetning til de tre dimensjonene, vil analysekategoriens innvirkning kunne variere, i den forstand at noen vil være mer fremtredende i et gitt verk enn andre. I *Reisen til Jotundalen* er for eksempel ”Karakterisering” dominant, mens ”Kart” er nærmest fullstendig fraværende. I *Skammerens datter* spiller derimot ”Kart” en større rolle. Fordi verk vektlegger analysekategoriene ulikt, betyr dette at ikke alle kategoriene vil være like aktuelle og givende i enhver analyse.

Det er mest hensiktsmessig å analysere analysekategoriene i en bestemt rekkefølge som går fra ”Verdenskonstruksjon” til ”Karakterisering”. Årsaken er at ”Verdenskonstruksjon” påvirker utformingen av flere av kategoriene. En annen praktisk side ved denne fremgangsmåten er at den først etablerer DFR som sted, før man så undersøker hvordan stedet interagerer med karakterene. Grunnen til at man bør analysere DFR med utgangspunkt i analysekategoriene og ikke dimensjonene, er at det er analysekategoriene som konstruerer dimensjonene, som til sammen utgjør DFR.<sup>44</sup>

## 6.1 Verdenskonstruksjon<sup>45</sup>

Verdenskonstruksjonen påvirker hvordan DFR blir konstruert spatiotemporal og bestemmer hvor det fantastiske hører hjemme. Maria Nikolajeva har definert tre verdenskonstruksjoner.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Dimensjonen ”Konstruksjon” består av analysekategoriene ”Verdenskonstruksjon” og ”Kronotop”. ”Sted” består av kategoriene ”Kronotop”, ”Terskler, grenser og grenseområder”, ”Kart” og ”Emosjonell geografi og affektive rom”. Til slutt består dimensjonen ”Karakter” av ”Emosjonell geografi og affektive rom” og ”Karakterisering”. Se analysemodellen i appendiks for illustrasjon.

<sup>44</sup> Et betimelig spørsmål å besvare er *hvem* som konstruerer DFR. Det er grunn til å mene at det blir konstruert av fire aktører: 1) forfatteren, 2) fortelleren, 3) karakterer og 4) leseren.

<sup>45</sup> Se appendiks for illustrasjoner av de ulike verdenskonstruksjonene.

<sup>46</sup> Jeg har lånt de oversatte begrepene fra Skyggebjerg (2005: 43–44).

Den første er *lukket konstruksjon* ("closed world"), som er "a self-contained secondary world without any contact with the primary world" (Nikolajeva, 1988: 36). Et prototypisk eksempel er Tolkiens fortellinger satt i Middle-Earth. Videre har vi *åpen konstruksjon* ("open world"), som innebærer at både "primary and secondary worlds are present in the text" (sst) og hvor protagonisten reiser mellom dem. Det mest klassiske eksempelet er *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. Til slutt har vi *underforstått konstruksjon* ("implied world"), som er når sekundærverdenen "not actually appear [sic] in the text, but intrudes on the primary world in some way" (sst). E. T. A. Hoffmann sin *Das fremde Kind* er et godt eksempel. En svakhet ved Nikolajevas kategorisering er at hun utelukker fortellinger der det fantastiske er normalt i primærverdenen og hvor det ikke eksisterer noen sekundærverden.<sup>47</sup> Vi kan definere slike primærverdener som *alternative primærverdener*: "an alternate world is an account of our world as it might otherwise have been" (Clute, 1999: 21).<sup>48</sup> Et godt eksempel er *Trollskallen*. Nikolajeva fanger heller ikke opp fantasy med *crosshatch*, hvor "two or more worlds may simultaneously inhabit the same territory" (Clute, 1999: 237).<sup>49</sup> Eksempler er *Alice in Wonderland* og *Niels Klims reise til den underjordiske verden*.

Verdenskonstruksjonene får særlig betydning for "Terskler, grenser og grenseområder", siden de markerer grensen mellom HR og DFR på ulike måter. I åpne konstruksjoner går grensen mellom primær- og sekundærverdenen, og markeres ofte ved hjelp av portaler. I lukkede konstruksjoner går grensen innad i sekundærverdenen, noe som gjør den mer flytende. Grensen er ofte metaforisk og blir som oftest markert ved hjelp av geografiske markører. Dette ser vi eksempelvis i *Odinsbarn* ved at Hirka forlater HR ved å krysse kløfta Alldjup. Det samme mønsteret gjelder for alternative primærverdener. I *crosshatch* finner vi både mønsteret fra åpne og lukkede konstruksjoner. Alice går gjennom en portal i *Alice in Wonderland*, mens Tristran krysser en grense i *Stardust*. Den underforståtte konstruksjonen utgår siden den ikke åpner for reisemotivet, noe som umuliggjør DFR.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Fordi Nikolajeva opererer med en snever sjangerforståelse (1988: 43) og ikke har noen kategori for slike fortellinger, blir den underforståtte konstruksjonen en "svagere definert opsamlingskategori" (Skyggebjerg, 2005b: 8), "en slags rodekasse" (Skyggebjerg, 2005: 51), for fortellinger som ikke passer inn i hennes kategorisering. Dette illustrerer et tydelig hull i Nikolajevas ellers gode kategorisering.

<sup>48</sup> Nikolajeva definerer alternative primærverdener som sekundærverdener (1988: 50), noe jeg mener går imot prinsippet med sekundærverdener overhodet, ettersom de skal vike fra vår primærverden.

<sup>49</sup> Dette ligner på hva Kenneth J. Zahorski og Robert H. Boyer kaller "world-within-a-world-technique": "the secondary world is simply a particular location within the primary world" (1982: 72). I motsetning til Zahorski og Boyer, anser jeg ikke denne verden-i-verden som en ren sekundærverden, siden den ikke er fullstendig autonom, selv om den opererer slik. Den er i prinsippet en quasi-sekundærverden.

<sup>50</sup> En tendens er at mye fantasy begynner i tilsynelatende underforståtte konstruksjoner, men som så etterfølges av en overgang til en annen verden, noe som enten signaliserer åpne konstruksjoner eller *crosshatch*. Et eksempel er *Skulduggery Pleasant*.

## 6.2 Kronotop

Det er også hensiktsmessig å undersøke DFR i et kronotopisk perspektiv.<sup>51</sup> *Kronotop* ble introdusert i litteraturforskningen av Mikhail Bakhtin, som definerer begrepet slik: ”the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature” (1981: 84). Kronotopen består av ”spatial and temporal indicators” som er ”fused into one carefully thought-out concrete whole” (sst) og er en uløselig tid-rom-enhet. Et vesentlig poeng er at kronotoper er sjangerdannende: ”The chronotope in literature has an intrinsic *generic* significance. It can be said that it is precisely the chronotope that defines genre and generic distinctions” (1981: 84–85). Dette innebærer at fantasy kjennetegnes av særegne kronotoper.<sup>52</sup> Maria Nikolajeva har utarbeidet en egen *fantasykronotop*, det vil si ”a unique combination of temporal and spatial relations with one common denomination: magic, that is nonrational presentation of extraordinary events, beings and objects” (1988: 114). Sentrale spatiale indikatorer i fantasy er terskler og verdenskonstruksjoner. En utbredt temporal indikator er at tiden opererer forskjellig i ulike verdener, slik vi ser i *Peter and Wendy* ved at barn i Neverland aldri vokser opp. Nikolajeva skriver også om *primærkronotop* og *sekundærkronotop*, som er kronotoper i henholdsvis primær- og sekundærverdenen (1988: 64). Fantasykronotopen kan omfatte begge, men som oftest forholder den seg til sekundærkronotopen. DFR eksisterer innenfor den overordnede fantasykronotopen, ettersom det fantastiske er en nødvendig forutsetning for rommet. Av de bakthinske kronotopene er særlig idyll- og terskelkronotopen (Bakhtin, 1981: 224, 248) viktige for DFR.

## 6.3 Terskler, grenser og grenseområder

Terskler og grenser er sentrale for DFR siden de former og avgrenser rommene. Ifølge Ekman er fantasy sentrert rundt terskler (2013: 128). Terskler kan være *fysiske* ved at de markerer grensen mellom ”two places or states of being”, eller *metaforiske* ved at de markerer ”some perception of change” (Clute, 1999: 945).<sup>53</sup> Terskelen til DFR kan være både fysisk og metaforisk. Terskler har en narratologisk funksjon, ettersom de markerer ”jointures in plot and other points in the grammar of story” (sst), noe som er årsaken til at fantasyfortellinger

---

<sup>51</sup> DFR blir også undersøkt kronotopisk i semesteroppgaven (Hagen, 2021: 4), men forståelsen der er utdatert i forhold til avhandlingen.

<sup>52</sup> Fantasy kjennetegnes også av tradisjonelle kronotopiske motiver, som veien, møtet og terskelen (Goga, 2015: 14). Vi kan også se fantasy opp imot Bakhtins eventyr-hverdagskronotop: ”Ligesom i eventyrkronotopen er plottet som sådan præget af en række tilfælde, hvor helten ikke har initiativet. Men kæden af tilfældigheder er indrammet af heltens målrettede indgriben” (Schmidt, 2006: 235).

<sup>53</sup> Denne forståelsen av terskler ligger tett opp til Mikhail Bakhtin sin beskrivelse av terskelkronotopen (1981: 248). Jeg anser terskler som kronotoper, men jeg analyserer dem ikke alltid kronotopisk.

”arise from the crossing of thresholds” (Ekman, 2013: 127). Clute forklarer at ”thresholds are maps to the meaning of the text” (1999: 945). Å studere terskler er med andre ord avgjørende for vår forståelse av fantasylitteratur.

Ekman introduserer to nyttige begreper i diskusjonen om steder. Disse er *grense* (”border”) og *grenseområde* (”boundary”). Grenser ”separates two places or areas”, mens grenseområde ”implies a perimeter or circumference”, eller sagt på en annen måte: ”you can be on either side of a border, but inside or outside a boundary” (2013: 69).<sup>54</sup> DFR kan kategoriseres ut ifra begge. Grensen til DFR går langs HR. Nærmere bestemt kan vi, som oftest, betegne grensen som ”[t]he (...) border (...) between Faerie and mundanity” (Ekman, 2013: 71). Ekman understreker at grenser ofte er ”an area of transition” som oftest er ”fuzzy and vague” (2013: 98), men det finnes også mer rigide. DFR og HR kan også defineres som grenseområder, siden begge er lukkede områder. Grenseområdene har et sentrum hvor rommets virkning på protagonisten er sterk, mens ytterkantene har mindre påvirkning. I HR blir protagonisten mer begrenset i sentrumet enn når han/hun befinner seg i ytterkanten. Sentrumet i DFR er ofte et arkadia (Clute, 1999: 53), mens ytterkantene ofte er farlige ”landscapes of evil” (Ekman, 2013: 194–195). Vi kan også definere HR og DFR som *domener* (”domain”): ”a part of a world where the laws of nature and causality differ from the rest of the world” (Ekman, 2013: 71). I motsetning til Ekman avgrensner jeg ikke domener utelukkende basert på naturlover, men også på regler i fiksjonsuniverset, som at ”[b]arnet slipper ud af sin magteløshed” i DFR (Kaaberbøl, 2002: 51). Dette er en regel som er unik for DFR som domene, og som skiller det fra HR som domene.

#### 6.4 Kart<sup>55</sup>

Kart er relevant for studiet av DFR, ettersom det synliggjør tilstedeværelsen av HR og DFR i fiksjonsuniverset.<sup>56</sup> Å analysere kart, fører bare unntaksvis til nye innsikter, siden kartene sjeldent fremstiller detaljer som ikke fremgår av teksten, men det kan gi økt forståelse for rommenes funksjon i fortellingen. Det kan også synliggjøre terskler og grenser.

---

<sup>54</sup> Det er noe overlapp mellom begrepene terskel og grense. Forskjellen er at terskler skal kunne krysses, mens grenser først og fremst fungerer som skillelinjer.

<sup>55</sup> ”Kart” ser ut til å være den eneste analysekategorien som ikke alltid er til stede, ettersom ikke alle bøker er supplerte med kart. Ifølge Ekman er kun 27–40% av fantasybøker utstyrt med kart (2013: 22).

<sup>56</sup> I eksempelvis *Drakeguten* er HR byen Kervad, mens DFR befinner seg på den andre siden av elven Taibar, som er en geografisk markør for grensen mellom rommene.

## 6.5 Emosjonell geografi og affektive rom<sup>57</sup>

I boken *Affective Narratology* argumenterer Patrick Colm Hogan for å forstå steder som *emosjonelle geografier* (2011: 31), ettersom ”spatiality, the ‘existential’ experience of location, is fundamentally an emotional experience” (2011: 29). Dette står i kontrast til det Hogan kaller ”the objective space” (sst). Ifølge Hogan bygger vår emosjonelle opplevelse av steder på to følelser. Den første er normalitet (”normalcy”), som kan forstås som våre vanlige og rutinepregede forventninger (Hogan, 2011: 30). Den andre er tilhørighet (”attachment”), som er ”the center towards which we tend, and against which we experience all other places” og som ofte er identisk med hjemmet, siden det fungerer som vårt kognitive og emosjonelle orienteringspunkt (sst).<sup>58</sup> Å forlate ”home and normalcy”, er ifølge Hogan ”always a matter of risk – specifically, emotional risk” (sst). Reisen fra HR til DFR medfører alltid en emosjonell risiko, siden protagonisten både forlater hjemmet og normaliteten.<sup>59</sup>

Per Thomas Andersen presenterer i forlengelse av dette begrepet *affektive rom*: ”et eget rom med en egen stemning som normaliserer helt ulike, men relativt klart definerte forventninger og følelser” (2019: 39). HR og DFR kan forstås som affektive rom, siden de normaliserer ulike følelser og forventninger (Hagen, 2021: 4). Sentralt i Andersens teori er at rommene innkodes med følelser og forventninger: ”[s]teder, omgivelser og situasjoner kan så å si *inneholde et affektivt register* som skaper en *normalitet* det er nesten umulig å stille seg utenfor” (2019: 38). Ifølge Andersen beror den emosjonelle kodingen på rommets utforming, objekter i rommet og ”hvilke personer som befinner seg der” (2016: 228). Det sistnevnte er særlig relevant i studiet av DFR, ettersom voksenpersoner har en viktig plass i HR. En utbredt konvensjon er at følelsene og forventningene i HR står i kontrast til dem i DFR.

## 6.6 Karakterisering

Karakterisering er en av de viktigste kategoriene for konstruksjonen av DFR. Et viktig poeng hos Kaaberbøl er at protagonisten opptrer ulikt avhengig av hvilket rom han eller hun befinner seg i. På grunn av dette er det relevant å undersøke hvordan protagonisten, men også andre karakterer, slik som voksne, karakteriseres i de ulike rommene. *Karakterisering* er ”ascription of a property to a character”, og kan være både direkte og indirekte (Jannidis, 2012). Det er fem typer karakterisering. Den første er *direkte definisjon*, det vil si at en karakter ”blir

---

<sup>57</sup> Denne kategorien ligger tett opp til det Tim Cresswell beskriver som ”sense of place” (2004: 7).

<sup>58</sup> Ifølge Gaston Bachelard ligger hjemmet til grunn for vår forståelse av verden (2014: 26, 29).

<sup>59</sup> Dette kommer ofte til uttrykk ved at protagonistene lengter hjem. Et eksempel er hobbitenes hjemlengsel i *The Lord of the Rings*.

karakterisert på ein direkte måte” (Lothe, 2003: 121). Videre kan karakteren karakteriseres gjennom *handling, tale og ytre kjennetegn* (Lothe, 2003: 122–124). Den siste typen er *miljø*, som betyr at karakteriseringen skjer utenfra gjennom ytre markører (Lothe, 2003: 124).

Det er fire viktige hovedtendenser vedrørende karakterisering i DFR. Den første er at protagonisten beskrives og behandles forskjellig avhengig av hvilket rom han/hun befinner seg i. I *Drakeguten* blir eksempelvis Koll beskrevet som et barn i HR, mens han blir behandlet som en voksen i DFR. Den andre tendensen er at protagonisten gjennomgår endringer. Disse kan være fysiske, som at Skorpan blir frisk når han ankommer Nangijala i *Bröderna Lejonhjärta*, eller psykologiske, som at Bilbo gradvis blir modigere i *The Hobbit*. Den tredje er at protagonistens handlingsrom utvides i DFR. Det er vanlig at protagonisten lærer nye ferdigheter eller får nye krefter, når han/hun ankommer DFR. Dette ser vi blant annet i *Harry Potter and the Philosopher’s Stone* (Hagen, 2021: 6). Til slutt karakteriseres protagonisten ofte gjennom ytre markører, som andre karakterer, ofte voksne, eller gjennom miljøet de er omgitt av. *Sunnanäng* belyser begge muligheter. Myrabonden er den autoritative makten som kontrollerer og undertrykker Mattias og Anna. Den kalde vinteren representerer deres livssituasjon slik den er, mens den varme våren i *Sunnanäng* representerer deres ønsker.

## 7. Analyse

### 7.1 Reisen til Jotundalen

*Reisen til Jotundalen* begynner med at Sonja konfirmeres, et ritual som innvier henne i et nytt stadium av livet. Hun ser frem til å kunne ta egne valg som den selvstendige voksne hun ønsker å være, men blir holdt tilbake av de voksne som fremdeles ser på henne som et barn. Midt på natten får hun uventet besøk av Espen, en mystisk gutt med hale. Han inviterer Sonja til Jotundalen, en eventyrlig og magisk verden hvor det finnes troll, vikinger, snakkende dyr og magi. I Jotundalen opplever hun frihet og myndiggjøring. Hun får nye venner og gjør ting hun aldri før har tort, eller kunnet gjøre. Sonja føler seg tilfreds og lykkelig, men bak lykkens slør ligger skjulte farer og truer.

#### 7.1.1 Verdenskonstruksjon

*Reisen til Jotundalen* har en åpen konstruksjon, hvor primærverdenen og sekundærverdenen utgjør to separate verdener.<sup>60</sup> For å kunne reise imellom dem, må man bruke magiske kongler

---

<sup>60</sup> Ettersom sekundærverdenen Jotundalen befinner seg i ikke har noe offisielt navn, har jeg besluttet å kalle den Jotundalen for enkelthetens skyld.

som åpner en portal (Falch, 2018: 61–67). I lys av illustrasjonene av stuen som glir over i nordlyset (66–67), etterordet (158) og baksideteksten, kan vi konstatere at Sonja reiser på nordlyset, derav seriens tittel.<sup>61</sup>

I fiksjonsuniverset er HR henlagt til primærverdenen, mens DFR knytter seg til sekundærverdenen. Dette underbygges av de andre analysekategoriene og av den store kontrasten mellom verdenene. Det er fire betydelige forskjeller mellom verdenene, hvorav de tre siste er av interesse for analysen av DFR. Den første er tidsepoken. Primærverdenen er det moderne Norge, mens sekundærverdenen ligner på tidlig norsk middelalder. Den andre dreier seg om årstider. I primærverdenen finner handlingen sted i overgangsfasen fra vinter til vår, mens i sekundærverdenen er det sommer. Videre er det fantastiske primært forbeholdt sekundærverdenen, noe som setter opp en grense mellom verdenene. Til slutt befinner begrensede voksenpersoner, slik som Sonjas mor, seg kun i primærverdenen.

### 7.1.2 Kronotop

Fordi *Reisen til Jotundalen* har en åpen konstruksjon, rommer verket både en primærkronotop og en sekundærkronotop. I primærkronotopen, som omfatter primærverdenen, finner vi HR, mens DFR befinner seg i sekundærkronotopen, som på sin side omfatter sekundærverdenen. Det er hovedsakelig sekundærkronotopen som er underordnet fantasykronotopen.

Den viktigste spatiale indikatoren er portalen, som adskiller primær- og sekundærkronotopen og HR og DFR fra hverandre. Vi kan derfor beskrive portalen som en terskelkronotop (Bakthin, 1981: 248). Andre spatial indikatorer som differensierer kronotopene, er tilstedeværelsen av det fantastiske og miljøene.

Tiden i primær- og sekundærkronotopen beveger seg samtidig og parallelt, noe som er en utbredt tendens i fantasy (Nikolajeva, 1988: 63; Swinfen, 2020: 48). Et eksempel på dette er at Sonja reiste til Jotundalen om natten (67) og våkner om morgenen (70), noe som tyder på at hun har sovet gjennom den resterende natten. Det er to sentrale temporale indikatorer. Den første er at det er forskjellige årstider i de ulike kronotopene, noe som trolig skyldes at syklusene beveger seg i utakt. Den andre temporale indikatoren er forskjellen i tidsperiode.

En viktig bakthinsk kronotop er *familieidyll-kronotopen* (Bakthin, 1981: 224). I starten er Sonja misfornøyd med sin egen familiesituasjon, ettersom livsutfoldelsen begrenses av de voksne i familien. Hun blir styrt av moren (21–27) og får ikke lov til å bestemme over sitt

---

<sup>61</sup> En inkonsekvens er at baksideteksten hevder at nordlyset fører Sonja ”til et Norge som ikke er likt noe vi ser til daglig” og at Jotundalen er ”det eventyrlige Norge”. Dette er misvisende, siden Jotundalen og Norge er to separate verdener. Uoverensstemmelsen skyldes trolig en glipp fra forlagetets side.



eget liv, hverken av onkel Henrik (39) eller av moren (41). Fra Sonjas perspektiv finnes det ingen familieidyll-kronotop i HR. Dette endrer seg når hun reiser til sekundærverdenen og DFR. Familieidyll-kronotopen trer i kraft, idet hun ankommer hjemmet til Espen og trollbarna i kapittel fem. Dette understrekes ved at hun og Espen inntar foreldreroller overfor trollbarna, eksempelvis ved at hun fletter håret til Frida (114–115), og ved at hun blir inkludert i lek med trollbarna (118). Avslutningsvis blir vi også forelagt en scene der de samles for å spise som en familie (119), noe Bakthin ser på som karakteristisk for idyll-kronotopen (1981: 227).

### 7.1.3 Terskler, grenser og grenseområder

I *Reisen til Jotundalen* er grensen mellom primærverdenen og sekundærverdenen, og dermed HR og DFR, den mest sentrale og sammenfaller med "[t]he (...) border (...) between Faerie and mundanity" (Ekman, 2013: 71). Dette underbygges ved at Espen omtaler forholdet mellom verdenene med fraser som "din side" og "grensen dit" (57), noe som samsvarer med Ekmans forståelse av grenser (2013: 69). Grensen mellom "Faerie and mundanity" er ikke helt vannfast, ettersom det også finnes et magisk portaltre i primærverdenen (2020: 112; 2020b: 22–24), men normen er likevel at primærverdenen representerer "mundanity", mens sekundærverdenen representerer "Faerie". Ettersom boken opererer med en åpen konstruksjon, finnes det ingen geografiske markører som eksplisitt markerer grensen. Det nærmeste vi kommer en fysisk markør er portalen som Sonja og Espen reiser igjennom. Portalen kan også betraktes som en terskel. Ved å forstå portalen som en dør (Nikolajeva, 1988: 76), kan vi metaforisk forestille oss at de trækker over en terskel og inn i et annet rom.<sup>62</sup> Ved å krysse terskelen, forlater Sonja HR og hjemmet og entrer det ukjente i form av DFR. Slik begynner hun samtidig sin dannelsesreise ved å tre inn i borte-fasen.<sup>63</sup>

Vi kan også forstå både HR og DFR som grenseområder. Et trekk ved HR som grenseområde, er at de voksnes begrensende kraft har et sentrum i form av Sonja sitt hjem, hvor de voksne oppholder seg. I sentrumet har de voksne, hovedsakelig moren, mer makt over Sonja, men når hun befinner seg i ytterkanten av grenseområdet, som når hun er ute og rir, er effekten mindre. Dette underbygges av miljøbeskrivelser i bildene. I ytterkanten er det lyst og naturen er frodig (12), mens hjemme er det overskyet og grått (19). En interessant detalj er at

---

<sup>62</sup> Dette underbygges ved at Lotta referer til portalene som "dører til andre verdener" (2020: 122).

<sup>63</sup> Det er flere grenser og terskler i de senere bøkene. Vi kan trekke frem kløften som Sonja og Lotta hopper over for å flykte i *Vikingene og Orakelet* (2019: 137–139), barrieren til fjellfolket i *Kråkesøstrene* (2020: 31–33), porten til Trollriket i *Trollriket* (2021: 73) og muren til vikinglandsbyen som Sonja hopper over i *Portaltreet* (2022: 136–137). Felles for alle tersklene er at Sonja, ved å krysse dem, beveger seg lenger inn i farefulle og ukjente områder, noe som uttrykker hennes utvikling.

sentrumet er et lukket rom som holder henne fanget, mens ytterkanten er et åpent rom som hun kan boltre seg i. Felles for ytterkanten i HR og sentrumet i DFR er at begge er åpne naturlandskap.<sup>64</sup> DFR har også en sentrum–ytterkant-effekt. Sentrumet er skogen hvor Espen og trollbarna bor, et trygt pastoralt arkadia (som sammenfaller med idyll-kronotopen), mens ytterkanten er farlig, siden vikinger og troll oppholder seg der. Dette underbygges ved at andre grenseområder som inngår i DFR, slik som vikinglandsbyen, befinner seg i ytterkanten.

#### **7.1.4 Kart**

Til nå har det kun blitt publisert ett offisielt kart av Jotundalen (se *Bjørnar* 2019), og dette består av en grov tegning av landskapet, påført åtte stedsnavn. Kun få av disse gjør seg gjeldende i *Nordlys*-serien. I *Reisen til Jotundalen* vil det kun være relevant å utføre en kartografisk undersøkelse av DFR forstått som et grenseområde. Kartet over Jotundalen er for snevert og detaljeløst til at en nærmere analyse vil være formålstjenlig. I tillegg er det enkelte misforhold mellom kartet og verdenen slik den fremstilles i fortellingen.<sup>65</sup>

Kartet over Jotundalen gir ingen økt forståelse av DFR, men det belyser det teoretiske poenget bak sentrum–ytterkant-effekten ved DFR som grenseområde. Som en følge av at kontinentet har en sirkulær form og at det arkadiske sentrumet er plassert i midten av landet, fremstilles sentrum–ytterkant-effekten billedlig.

#### **7.1.5 Emosjonell geografi og affektive rom**

I begynnelsen er Sonjas normalitet tilknyttet hjemmet i den realistiske primærverdenen, men så fort det fantastiske bryter inn med Espens inntrenging, opplever hun at normaliteten endres. Først responderer hun på bruddet på normaliteten med sjokk og engstelse (50–56), noe som kommer til uttrykk i både bilder og dialog, men når situasjonen roer seg, blir hun nysgjerrig (57–64). Dette uttrykkes både ved at hun smiler og hilser på Espen og ved at hun stiller spørsmål om hans verden. Når hun reiser til Jotundalen, ser vi det samme mønsteret repetere seg. Hun blir først sjokkert over at Bjørnar kan snakke (71–72), og blir deretter nysgjerrig på hvordan det er mulig (76). Sonja blir aldri helt vant med det fantastiske, siden hun stadig møter nye fantastiske innslag, men hennes initiale sjokk blir etter hvert mindre fremtredende til fordel for undring, noe som tyder på at opplevelsen av normalitet tilpasses underveis.

---

<sup>64</sup> I *Skammerens datter* er det motsatt. Her er HR delvis åpent, siden Dina kan bevege seg fritt rundt i Birkene, men rommet er likevel begrenset siden ingen vil være med henne fordi de frykter kreftene hennes. DFR på motsatt side er fylt med lukkede rom, slik som fengselsceller og borgen.

<sup>65</sup> For eksempel stemmer ikke bilde- og verbalinformasjonen (2019: 53) overens med kartet (2019b).

I boken ser vi tegn til at Sonjas tilhørighet forflytter seg fra hjemmet i primærverdenen til Jotundalen. I motsetning til hjemmet i primærverdenen, som er preget av HR sine begrensninger, kan hun, gjennom frigjøringen som tilbys i DFR, få sine ønsker realisert og dermed oppnå trivsel. Slik flyttes tilhørigheten til Jotundalen og DFR. To illustrerende eksempler er når hun ser på hjemmet til Espen og trollbarna i beundring og sier: ”Wow!” (109), og når hun tilfreds ser utover innsjøen neste morgen (156–157). Tilhørigheten til Jotundalen fremgår også ved at hun blir inkludert i aktiviteter av beboerne. Hun blir med på toktet mot Trollfar og Trollmor (kapittel fire), hun fletter håret til Frida (114–115), hun prøver å løpe på vannet med trollbarna (118), hun spiser middag med Espen og trollbarna (119) og hun sover sammen med dem (135). Sonja får en sterk tilhørighetsfølelse til Jotundalen, og hun oppretter det som et eget hjem med sin egen normalitet. Vi får inntrykk av nettopp dette i *Vikingene og Orakelet*, når hun innrømmer nærmest å ha glemt barndomshjemmet. På Espens spørsmål: ”savner du hjemmet ditt?”, svarer hun som følger: ”For å være helt ærlig så har jeg ikke tenkt så mye på det. Det har skjedd så mye her. Men jeg har vel tenkt på om mamma og pappa lurer på hvor jeg er” (2019: 117). Skuffelsen hun føler når han ber henne om å reise hjem igjen på grunn av fare, tilsier også at Jotundalen har blitt det nye hjemstedet. Dette modifieres riktignok mot slutten av boken. Sonja står alene i en nærmest håpløs tilstand og sier til seg selv: ”Jeg tror det var en dårlig idé å komme *hit*” (2019: 141, min kursiv), noe som kan indikere at barndomshjemmet fremdeles fungerer som det sentrale orienteringspunktet. Men det er nærliggende å se utsagnet i sammenheng med den brå realiseringen av farene i Jotundalen, noe hun opplever som et markant brudd på følelsen av normalitet. Dette gjelder både normaliteten i hennes hjem i primærverdenen og hennes til nå etablerte forståelse av normalitet i Jotundalen. Vi kan også merke oss at dette skjer etter at hun flyktet fra de kjente områdene av Jotundalen og over i ukjent territorium, noe som tilsier at hun har forlatt stedet hun har tilhørighet til. Sonjas emosjonelle sammenbrudd belyser utmerket Hogans poeng om at det å forlate hjemmet og normaliteten, innebærer emosjonell risiko (2011: 30).

Det er to aktuelle forhold det er verdt å fremheve ved DFR som affektivt rom i *Reisen til Jotundalen*. Det første er årstidene og deres symbolske innhold. Det andre er karakterene som setter sitt preg på rommene ved sin tilstedeværelse.<sup>66</sup>

En av de viktigste forskjellene mellom HR i primærverdenen og DFR i sekundærverdenen er at de bærer preg av ulike årstider. Årstidene i de forskjellige rommene

---

<sup>66</sup> Dette grenser mot ”Karakterisering”. Det vil uunngåelig være noe overlapp mellom kategoriene, men den avgjørende forskjellen er at ”Emosjonell geografi og affektive rom” fokuserer på rommene som karakterene inngår i og påvirker opplevelsen av, mens ”Karakterisering” fokuserer på karakterene.

skaper ulike følelser og forventninger hos karakterene og leserne på grunnlag av konnotasjonene de vekker (Hagen, 2021: 7). I HR er det vår, nærmere bestemt mai, men naturen er fremdeles snøbelagt (12). HR er med andre ord henlagt til overgangsfasen fra vinter til vår. Ettersom det snør og planter knapt har begynt å spire (18–19), kan vi hevde at vinteren er den dominerende årstiden. Symbolsk representerer vinteren død, mens våren representerer gjenfødelse (Nikolajeva, 2002: 272). Det eksisterer dermed forventninger om både stillstand og vekst i HR. Årstidene kan således sies å illustrere to spesifikke sider ved Sonja. Vinteren representerer hennes barnlige side, våren den voksne. Hun er, i likhet med årstidene, i en overgangsfase. Dette kommer eksplisitt til uttrykk ved at hun blir behandlet som et barn av de voksne, mens hun selv ønsker å være voksen (se 40–41). Overgangen fra barnesfæren til voksensfæren, som også kan sies å være et av seriens hovedtemaer, utkrystalliserer seg i konfirmasjonsritualet, som nettopp ”markerer overgangen fra barndom til voksenliv” (Elstad et al. 2021). Det er nærliggende å se våren opp imot konfirmasjonen, siden konfirmasjonen markerer overgangen til en ny fase. Forbindelsen mellom våren og konfirmasjonsritualet underbygges av at naturen rundt kirken er påtakelig mer frodig enn andre steder og at det er få tegn til snø der (28–29). HR peker mot vinteren. I likhet med vinteren er HR preget av stillstand, i form av begrensningen som er pålagt barna som en følge av de voksnes dominans, noe som fratrar Sonja muligheten til å utfolde seg og handle selvstendig. Barnet er med andre ord immanent i HR. Et utbredt motiv i starten av boken er nettopp at Sonja blir styrt og begrenset av de voksne, uten at hun har makten til å gjøre noe selv (se 21–27). Sammenhengen mellom vinterens symbolikk og HR understrekes ved at vi kun finner snø i HR. Vårens symbolikk, som har likhetstrekk med DFR, er totalt fraværende, og det er megetsigende at Sonjas gjennomføring av konfirmasjonsritualet ikke gir den bebudede utviklingen. Vi kan isteden forstå våren som et frempek på Sonjas kommende utvikling i DFR (Hagen, 2021: 8).

I DFR er det sommer, som symboliserer frihet, vekst og lykke (Nikolajeva, 2002: 272). Dette skaper forventninger om selvbestemmelse, utvikling og glede. Dette er kjennetegn vi også kjenner igjen fra Kaaberbøls beskrivelse av DFR (2002: 51). I motsetning til det immanente barnet i HR, er barnet i DFR transcendent, ved at det overskrider sine tidligere begrensninger. På sin ferd i DFR løsrives Sonja fra sine tidligere begrensninger, og hun opplever å få alle de overnevnte forventningene realisert, noe jeg vil diskutere i neste kapittel. I *Vikingene og Orakelet* har sommerens tematikk, særlig glede og frihet, begynt å forfalle, noe som illustreres av den alvorlige avslutningen. Dette kan sies å symbolisere høstens forfall

(Nikolajeva, 2002: 272), til tross for at det ikke gis noen eksplisitte tegn på at det går mot høst. Brudd på idyllstemningen er et kjennetegn ved DFR, og kan anses som et høstlig preg.<sup>67</sup>

Voksne karakterer påvirker opplevelsen av HR fra første stund. Når Sonja er ute og rir på starten av boken, smiler hun og er fornøyd, noe som speiles i lyset og fargene (13). Men så fort moren nevnes, skifter stemningen. Det begynner å snø, det blir overskyet og fargene blir gråere (17). Når Sonja kommer hjem, blir hun møtt av moren i døren. Hun står med hendene på hoftene og ser på Sonja med et morskt fjes (20). I de videre scenene umyndiggjør og kontrollerer moren Sonja, ved at hun vasker og steller datteren som om hun er et lite barn (21–27). Dette etablerer moren som en streng og dominerende karakterer. Det er tydelig at moren påvirker Sonjas følelser. Hun føler seg irritert (22), misfornøyd (23–24), skuffet (25) og usikker (27) på grunn av måten moren behandler henne. Det er nok heller ingen tilfeldighet at hun ikke er oppriktig glad mens moren er til stede. Dette tyder på at morens nærvær påvirker Sonjas emosjonelle opplevelse av rommet og hennes forventninger til barnerollen. En voksen som har positiv innvirkning, er onkel Henrik. Når han ankommer konfirmasjonen, løper Sonja lykkelig imot ham (35), men denne gleden er kortvarig, ettersom også han medfører begrensninger ved å avslå hennes forslag om å bli med ham på reise. Sonja spør: ”Neste gang du skal reise... Kan jeg bli med da?”, hvorpå Henrik svarer: ”Når du blir litt eldre, Sonja” (38–39). På bakgrunn av de voksnes dominerende posisjon og barnets mindreverdigte posisjon, kan vi konstatere at HR er voksendomenet (Hagen, 2021: 8).

Barnekarakterene innkoder DFR på to måter. For det første representerer barna i DFR andre verdier enn barna i HR, slik som frihet, mot og selvbestemmelse. Dette skaper transcendent forventninger til barnerollen hos Sonja, som handler med utgangspunkt i dem. En illustrerende scene er når hun, Espen og trollbarna stjeler mat fra Trollfar og Trollmor. For det andre går de i strid med voksne, noe som står i direkte motsetning til hva Sonja gjør i HR. Det beste eksempelet er Espens strid med vikingjarlen Hjalmar (120–124). Etter mitt syn er det særlig konfliktene mellom barn og voksen som bidrar til den viktigste innkodingen av DFR som affektivt rom, ettersom konfliktene belyser barnet sin opphevede status. Gjennom å kjempe mot voksne, og i noen tilfeller beseire dem, slippes barna ”ud av sin magteløshed” og inntar en posisjon der de ”ikke lenger er hjelpeløs[e]” (Kaaberbøl, 2002: 51). Barna i DFR er myndige, frie og handlekraftige. I tillegg blir de ikke dominert av voksne, snarere er det barna som dominerer de voksne. DFR lar seg derfor betegne som barnedomenet (Hagen, 2021: 8).

---

<sup>67</sup> I *Skammerens datter* skjer bruddet med idyllen nettopp om høsten.

### 7.1.6 Karakterisering

Det er fire forhold ved karakteriseringen i boken det er verdt å undersøke. Disse er karakteriseringen av Sonja og moren i HR, karakteriseringen av Sonja i DFR, den rituelle symbolikken og den betydningsfulle handlingen ”å stelle hår”.

Sonja blir i begrenset grad karakterisert gjennom egne handlinger i HR. Den eneste selvstendige handlingen hun gjør i første kapittel er å dra på ridetur, noe som forårsaker at hun får kjeft. At hun glemmer bort tiden (16), indikerer uansvarlighet, noe som kan ses på som en barnlig egenskap. Hun gir også inntrykk av å like seg i naturen, ved at hun ser blidt og nysgjerrig rundt seg mens hun rir (13).

En utbredt tendens i starten er at hun blir karakterisert av de voksne. Særlig gjelder dette moren, som eksplisitt blir etablert som en begrensende og kontrollerende makt gjennom handling og tale, men hun blir først karakterisert ved hjelp av vær- og miljøskildringer. Det er symptomatisk at første gangen moren omtales, i en situasjon der hun fremstilles som ”rasende” på grunn av at Sonja har glemt tiden (17), begynner det å snø. Dette kan tolkes som et foruroligende frempek på morens personlighetstrekk. Sett opp imot vinterens symbolikk om død og stillstand, kan snøen innvarsle Sonjas mindreverdige status som et ufritt barn som må adlyde moren. Vi ser også at himmelen og lyset endrer seg etter at moren nevnes. I utgangspunktet er himmelen blå, og det er lyst (12), men så fort moren nevnes og Sonja reiser hjemover, blir det overskyet og grått (19). Dette gir et dystert inntrykk av moren. Endringen i værforhold lar seg også forstå som en karakterisering av Sonja. Slik som himmelen, blir hennes følelser overskyet og gråe når hun innser at ”[m]amma kommer til å bli rasende” (17). Et annet urovekkende tegn, er at grønnfargen i gresset forsvinner desto nærmere Sonja kommer hjemmet (12–20). Virkemiddelet trer i kraft når moren først nevnes. Forvitringen lar seg tolke som en metafor for morens begrensende kraft. I likhet med at gresset mister livsgnist, mister Sonja sin frihet desto nærmere hun kommer moren. Dette blir tydelig når hun konfronteres av moren.

Når Sonja kommer hjem, kvier hun seg for konfrontasjonen med moren. Maktrelasjonen mellom de to fremgår eksplisitt og umiddelbart. Moren står i døra med hendene på hoftene og ser ned på Sonja med et sint blick (20). Sonja ser blidgjørende med røde kinn opp på moren, noe som uttrykker både skamfølelse og underdanighet. Det asymmetriske forholdet fremgår også gjennom bruken av froskeperspektivet, som etablerer moren som en dominant figur overfor Sonja.

En annen interessant karakterisering og fremstilling av maktrelasjonene mellom de to er basert på en intertekstuell referanse til Disneys *Askepott*. Referansen fremgår ved at moren

er kledd på samme måte som stemoren (et eksempel på ytre kjennetegn), kjøkkenet har et lignende design som det i filmen og vi ser en katt som ligner på Lucifer (21).<sup>68</sup> Effekten er at maktrelasjonen blir ytterligere understreket. Moren er den dominerende som begrenser, mens Sonja er den maktesløse og underdanige som må adlyde.

Morens handlinger er det som tydeligst eksemplifiserer maktrelasjonen. Etter at Sonja kommer hjem, drar moren henne igjennom huset etter armen, kler av henne, vasker henne, grer henne og stiller henne som et barn (21–27). At Sonja ikke får lov til å gjøre dette på egen hånd, tyder på at moren ikke anser henne som ansvarlig nok, et faktum som underbygges av at Sonja glemte tiden. Konsekvensen er at Sonja blir umyndiggjort. Særlig interessant, noe jeg vil gå mer inn på senere, er morens hensynsløse stell av datterens hår, en aktivitet som vedblir til tross for at det gjør vondt: ”Au! Du lugger, mamma!” (24). Den voldsomme handlingen, samt morskheten, viser at moren ikke bare er dominerende, men også hensynsløs. At moren står oppreist, mens Sonja sitter (sst), lar seg forstå som en billedlig fremstilling av maktforholdet mellom dem.

Moren blir i tillegg karakterisert gjennom tale, noe som også indirekte karakteriserer Sonja. Moren karakteriseres som dominant ved at hun nærmest fullstendig styrer dialogen. Dette skjer på flere måter. Hun holder blant annet en monolog for datteren (22–23), noe som indikerer at samtalen er enveis. Dette underbygges av at Sonja knapt får komme til orde. De få gangene hun snakker, er det i form av smerteutbrudd (24), spørsmål (sst) og oppgitte ”Sukk!” (25). Flere av morens replikker ligner på ordre grunnet imperativ og utropstegn: ”Du må ta et bad!” (22), ”Ta på deg sølvet!” (25) og ”Kom!” (27). Om vi undersøker dialogen nærmere (21–27), finner vi at Sonja har ti snakkebobler, mens moren har tjue. Telt i antall ord, sier Sonja 54 ord, og moren 247. Morens dominans underbygges ytterligere gjennom den omfattende bruken av utropstegn. I morens trettisyv replikker finner vi tjuetre utropstegn (sst).

Sonja viser opplagte tegn til misnøye gjennom hele scenen, noe som skyldes at moren umyndiggjør henne og fratrar henne sin autonomi. Eksempler på slike tegn er oppgitte sukk (25), åpenbare skuffede og frustrerte grimaser (22–27) samt en irritert krusedull (22). Sonja viser også tegn til uenighet når hun konfronterer moren: ”Jeg ser ut som en dust!” (27). Moren sier seg derimot uenig og konstaterer at Sonja har feil: ”For noe tull!” (sst).

Gjennomgående for hele scenen er at Sonja er fullstendig maktesløs, ettersom hun ikke får lov til å stille seg selv. Det eneste hun gjør selv er å sette i øredobbene og sette på

---

<sup>68</sup> Jeg har ikke funnet noen kilder som bekrefter referansen, men Falchs hyppige bruk av andre Disney-referanser, som *Peter Pan* og *Min bror bjørnen*, gjør det nærliggende å betrakte scenen i lys av *Askepott*.

søljen på ordre fra moren, som åpenbart er misfornøyd: ”Søljen din er litt skjev!” (sst). At moren ser seg nødt til å rette på søljen selv, innebærer en korrigerende av datteren. Slik demonstrerer hun en kompetanse datteren ikke har, noe som ytterligere markerer skillet mellom barn og voksen.

Det skjeve maktforholdet fortsetter selv etter at Sonja har blitt konfirmert. Dette er spesielt tydelig i scenen der hun snakker med moren idet hun skal legge seg. Interessant nok sitter moren på sengekanten sånn som en forelder gjør med småbarn (40). Handlingen kan forstås som et tegn på at moren forsøker å opprettholde Sonja sin status som barn (Hagen, 2021: 7–8). Dette fremgår også av samtalen. Sonja forteller at hun spurte onkel Henrik om å få lov til å bli med på tur, men at ”han sa nei” (41). Moren stiller seg på Henrik sin side og sier at: ”Du ville sikkert kjede deg etter en stund” (sst). Svaret til Sonja – ”Jeg skal bli med ham når jeg blir eldre. Det kommer ikke til å bli kjedelig!” (sst) – kan forstås som en avvisning av de voksnes utsagn. Morens replikk, ”Du har lang tid på å bestemme deg for hva du vil bli. Om noen år vil du kanskje gjøre noe helt annet” (sst), er ikke en direkte avvisning, men rommer i det minste en tvil på om et slikt barnlig ønske noen gang vil gå i oppfyllelse.

Moren fratrar Sonja autonomien over sin egen kropp og nekter henne friheten til å ta egne valg. Alle disse eksemplene synliggjør at barnet i HR er preget av ”ydmygelser og irettesettelser, begrensninger (...) og magteløshet” (Kaaberbøl, 2002: 51). Sonjas tilværelse i HR blir å forstå som en mangeltilstand, ettersom hun mangler friheten og myndigheten til å ta ansvar over sitt eget liv. Sonja formulerer aldri noen eksplisitte begjær, men på bakgrunn av misnøyen rettet mot moren, ønsket om å reise med Henrik og skuffelsen hun opplever når hun blir nektet, er det rimelig å anta at hun har store ønsker om å endre sin livssituasjon. Når hun reiser til DFR, løsrives hun fra mangeltilstanden og oppnår både frihet og myndighet.

For at Sonja skal kunne komme seg til DFR, har hun behov for assistanse. Espen inntar denne rollen ved å hjelpe henne med å krysse over. Beslutningen om å reise, er Sonjas andre selvstendige handlingen i HR. En fellesnevner ved disse er at de finner sted når voksne er fraværende (Hagen, 2021: 9). Det er altså liten tvil om at handlingsrommet i HR begrenses av de voksne.

I DFR oppnår Sonja alt som Kaaberbøl bemerker: ”Barnet slipper ud af sin magtesløshet og møder spænding, kjærlighed og venskab, frihed og selvbestemmelse” (2002: 51). Det beste eksempelet på spenning finner vi i kapittel fire, når Sonja, Espen og trollbarna stjeler mat fra Trollfar og Trollmor. Sonja ønsker å delta på toktet og spør smilende: ”Kan jeg gjøre noe?” (98). Hun ser ut til å drives av et underliggende opprørsk begjær. Gjennom navnebenevnelsen av trollene som ”far” og ”mor” etableres dem som symbolske stedfortredere



for foreldre i Jotundalen – og dermed også til representanter for foreldremakten. Aksjonen kan dermed forstås som et metonymisk opprør mot foreldremakten (Hagen, 2021: 10). Slik belyses to viktige poeng ved DFR: at barna er frie og at de har fått en opphevet status.

Scenen gir et ambivalent inntrykk. Den er åpenbart ment til å være spenningsfull og morsom, men slik Lund bemerker, oppfører karakterene seg som ”uoppdratte bøller” (2018). Karakterene handler hensynsløst og viser ingen sympati for de voksne trollene. Interessant nok virker det som at opplevelsen er uproblematisk for Sonja, ettersom hun ikke setter spørsmålsteget ved hva dem gjør, eller tar stilling til om det er galt å stjele fra og terrorisere uskyldige. Tvert imot deltar hun hjertelig i plyndringen med et stort smil (Hagen, 2021: 10). Scenen bærer derfor preg av en grunnleggende antipati mot voksne.

Videre opplever Sonja kjærlighet med Espen. Den første scenen med romantisk innslag er når hun skal reise gjennom portalen. Espen spør: ”Vil du virkelig bli med meg?” før han rekker henne hånden (64), etterfulgt av nærbilder av hendene deres og et bilde der han holder rundt henne (64–65). En annen romantisk scene er når de sitter rundt bålet om natten, der blikkutvekslingen og det varme lyset fra bålet skaper en romantisk undertone (126).<sup>69</sup>

Sonja opplever vennskap ved at hun får en rekke nye venner. Hun blir kjent med både Espen, Bjørnar og trollbarna. I *Vikingene og Orakelet* blir hun også kjent med Lotta, som hun utvikler et tett vennskap med. Hun har et nærmest familiært bånd til de nye vennene, noe blant annet Lotta påpeker: ”Det føles som du er en del av familien min” (2021: 67). Familien i DFR står i sterk kontrast til det anspente familieforholdet i HR. Den største forskjellen er at familien i DFR behandler hverandre som likeverdige og hjelper hverandre. I Sonjas tilfelle bistår vennene henne på ferden til og i DFR, og på veien mot selvstendighet og utvikling.

Videre opplever hun frihet og selvbestemmelse ved at ingen legger begrensninger på henne og ved at hun har friheten til å gjøre det hun selv ønsker. Det beste eksemplet på dette er at hun slutter seg til Espen og trollbarna som lever på egen hånd i skogen.

Kaaberbøl beskriver DFR som et godt sted å være, men hun poengterer også at ”med disse mange gevinster følger altså også fjender af en helt anden størrelse” (2002: 51). Slike fiender er for det meste fraværende i *Reisen til Jotundalen*, men vi får frempek til farene som kommer i neste bok. Vi blir fortalt at Espens nemesis, vikingjarlen Hjalmar, ”virker mer sinna enn vanlig” (147), og vi får vite at det farlige trollet Trym ”våknet på grunn av mennesker du

---

<sup>69</sup> Denne romantikken blir sett med andre øyne når Espen blir bekreftet til å være godt over 30 år av baksideteksten til *Bjørnar* (2019) og av Bjørnar i *Kråkesøstrene* (2020: 68). Interessant nok ser ikke denne detaljen ut til å påvirke Sonja, ettersom hun viser tydelig tegn til kjærlighet i etterkant (2020: 101). Eventuelt kan dette faktumet forklare fraværet av romantikk fra Espens side fra bok to og utover.

[Espen] har tatt med deg” (149). På dette tidspunktet er også Orakelet en ukjent fiende. *Vikingene og Orakelet* markerer oppbruddet fra idylltilstanden ved at farene blir en realitet. Vikingene, Orakelet og Trym jager alle sammen Sonja og vennene hennes, og boken avsluttes med en dyster tone, noe som underbygges av at det begynner å regne (2019: 138). Espen er forsvunnet, Henrik er tatt til fange, Lotta er bevisstløs og Sonja er helt alene. Dette får henne til å reflektere gråtende over valget om å reise: ”Jeg tror det var en dårlig idé å komme hit. Jeg kan ikke magi, jeg kan ikke slåss... Jeg er ubrukelig her... Hva kan jeg gjøre?” (141). Dette illustrerer Kaaberbøls poeng om at protagonisten overveldes av farer og at han/hun blir tildelt ansvarsforpliktelser i DFR. I *Reisen til Jotundalen* er Sonja først og fremst en bekymringsfri turist i Jotundalen og har derfor ingen ansvarsforpliktelser. Forpliktelsen til å handle som en ansvarlig voksen blir mer fremtredende etter hvert som serien utvikler seg, noe som også markerer utviklingen hennes. Blant annet må hun returnere Lotta til familien, befri onkel Henrik fra trollene og forhindre Hjalmar og Orakelet i å finne portaltreet, noe som også kan få konsekvenser for hennes egen verden: ”Om hun får tilgang til treet, er det ikke bare et problem for denne verdenen. –Men din også” (2020: 111). I *Portaltreet* er hun dessuten egenhendig nødt til å redde Espen og Lotta fra Hjalmar og Oraklets klør.

En viktig karakterisering er at Sonja konfirmeres. Konfirmasjon markerer som nevnt overgangen fra barndom til voksenliv. Symbolsk sett innebærer konfirmasjonen at hun oppnår status som voksen. En avgjørende detalj med konfirmasjoner, er at barna innvies av en voksen, noe som tydeliggjør at de er underordnet voksne og også avhengige av dem for selv å bli ansett som voksen. Dette fremgår tydelig av konfirmasjonsritualet. Konfirmasjonen ledes av den voksne presten. Sonja sitter på kne med et fremoverbøyd hode, mens presten legger hånden på hodet hennes og sier: ”Himmelske far, vi ber for Sonja! Velsigne hennes fremtid. Vern henne og led henne...” (31). Posituren markerer underdanighet overfor den autoritative makten i rommet: presten, men også Gud. Prestens makt kommer til uttrykk ved at han leder innvielsen og ved at han står oppreist mens han ber for henne. Bønnen skaper også en forventning hos Sonja og leserne om at hun skal følge voksen- og foreldremakten.

Som konfirmert opplever hun imidlertid at hun fremdeles blir behandlet og beskrevet som et barn. Dette skjer to ganger. Først spør hun onkelen om å bli med på reise, men avslaget tilsier at han betrakter henne som et barn: ”[d]u kommer til å kjede deg. Du må jo på skolen. Og vennene dine ville savne deg (...) Når du blir litt eldre, Sonja” (39). Når Sonja senere forteller moren om samtalen med Henrik, fremgår det at også moren anser henne for å være et barn. Utsagnet om at ”[d]u ville sikkert kjede deg etter en stund” (41), er en repetisjon av Henriks uttalelse. Dette irriterer Sonja og får henne til å protestere. Hun legger seg ned

med armene i kryss, skjærer en misfornøyd grimase og sier: ”Hmpf! (...) Jeg skal bli med ham når jeg blir eldre. Det kommer ikke til å bli kjedelig!” (sst). Utbruddet kan forstås som et opprør mot de voksne som holder henne tilbake. Situasjonen tyder også på at hun er selvbevisst sin status i HR. Siden hverken Henrik eller moren anser henne som voksen, selv etter konfirmasjonen, blir konfirmasjonen å forstå som et falskt overgangsritual.

Det egentlige overgangsritualet skjer i DFR, og inntreffer først i neste bok. For at Sonja skal kunne bevege seg fra barndom til voksenliv på ordentlig, må hun først innvies i DFR. Dette skjer gjennom et dåpsmotiv. Etter å ha tilbrakt sin første natt i Jotundalen, går hun ned til innsjøen for å vaske ansiktet sitt, ikledd en hvit nattkjole, som skaper assosiasjoner til en dåpskjole (153). Gjennom dåpen vasker hun vekk sin barnlighet og inntar sitt nye selv, noe som markerer begynnelsen på overgangsritualet. Sagt annerledes, vasker hun vekk HR sine begrensninger, mens hun innvier seg i DFR sine muligheter (Hagen, 2021: 8–9). En avgjørende detalj er at hun, til forskjell fra konfirmasjonen i HR, innvier seg selv. Dette gjør at hun er fullstendig løsrevet fra de begrensende voksnes innflytelse, noe som kjennetegner barnets selvstendige status i DFR.

En sentral handling er ”å stelle hår”. Handlingen innebærer to personer: det aktive subjektet, den voksne, som steller, og det passive objektet, barnet, som blir stelt (Hagen, 2021: 9). Handlingen symboliserer subjektets status som voksen og objektets status som underdanig barn. Maktforholdet er dermed grunnleggende ujevnt. Handlingen blir utført to ganger, av henholdsvis moren og Sonja, noe som skaper en parallell mellom episodene. I første kapittel steller moren Sonjas hår før konfirmasjonen (24–25), noe som etablerer Sonjas status som barn. I femte kapittel spør Frida om Sonja kan stelle håret hennes (114). Dette indikerer at Sonjas status har blitt endret: Hun blir ansett som voksen i DFR (Hagen, 2021: 10). Endringen kommer til uttrykk på to andre måter i tillegg. For det første gjennom bruken av billedperspektiv. I ruten hvor Frida innleder samtalen, er Sonja tegnet fra et froskeperspektiv, noe som gjør at hun fremstår som mektig (113). Den lave vinkelen, samt at snakkeboblen peker nedover, tyder på at vi ser Sonja fra Fridas synsvinkel. I neste rute ser vi Frida fra Sonjas fugleperspektiv, noe som gjør at Frida fremstår som avmektig (114). På denne måten gjenskaper bildene det samme maktforholdet som mellom Sonja og moren (20). Men forskjellen er at Sonja bryter ut av det tradisjonelle maktforholdet ved å sette seg ned og se Frida inn i øynene fra et likestilt perspektiv (114). For det andre kommer Sonjas endrede status til uttrykk gjennom Fridas nervøse tale og handling. Frida har snakket gjentatte ganger i fortellingen, men det er først i denne scenen at hun begynner å stamme, i tillegg forsøker hun å unngå blikkontakt: ”K-kan... k-kan du lage en sånn flette som du har?” (sst). Nervøsiteten

skyldes trolig at hun ser på Sonja som en autoritet. Angsten forsvinner derimot så fort Sonja setter seg ned og stiller håret hennes, noe vi kan forstå som en balansering av maktforholdet.

Sammenligningen av de to scenene gir innsikt i hvordan Sonja er annerledes fra moren og hvordan hun har utviklet seg. I den første scenen opprettholdes det eksisterende maktforholdet gjennom morens hensynsløse behandling av Sonja. I den andre scenen utjevner Sonja maktforholdet overfor Frida ved å sette seg ned og stelle håret hennes med ømhet og glede. Handlingen blir også opplevd som positiv for begge, i motsetning til den tidligere scenen hvor ingen var glade. Slik fremstår Sonja som en mer kompetent voksen enn moren. Scenen illustrerer Kaaberbøls sentrale poeng om at ”Det Fantastiske Rum er et sted, hvor børn kan mere *end* voksne, ved mere *end* voksne og ser mere *end* voksne” (2002: 52, min kursiv). Dette belyser hvordan DFR virker dannende på protagonisten. Reisen til DFR har ikke bare gjort Sonja voksen, hun har i tillegg blitt en bedre voksen enn dem som befolker HR (Hagen, 2021: 10).<sup>70</sup>

## 7.2 Skammerens datter

*Skammerens datter* handler om Dina, som har arvet skammerkrefter fra sin mor. Kraften gjør at hun fremkaller skam hos dem hun ser inn i øynene til. I Dunark har fyrsten og hans familie blitt myrdet, og Dina og moren blir kalt inn for å finne morderen ved hjelp av kreftene sine. Uvitende for dem forsøker Drakan å gi skylden til tronarvingen Nico sånn at han selv kan stjele tronen. Dina blir fanget i Drakans spill, men greier å rømme sammen med Nico. Hun kjemper desperat for å redde Nico og moren, og for å unnsnippe Drakan og hans drager.

### 7.2.1 Verdenskonstruksjon og Kronotop<sup>71</sup>

*Skammerens datter* har en lukket konstruksjon og utspiller seg derfor kun i sekundærverdenen. Både HR og DFR er dermed lokalisert i den samme verdenen.

Fordi handlingen utelukkende utspiller seg i sekundærverdenen, er det kun en sekundærkronotop. Denne omfatter både HR og DFR og inngår i fantasi-kronotopen. Av de bakthinske kronotopene er familieidyll-kronotopen den mest fremtredende, men også *jordbruksidyllen* (Bakthin, 1981: 226) gjør seg gjeldende. Boken starter med at moren, og senere Dina, forlater idyllen hjemme i Birkene. I det siste kapittelet flykter de hjem til

---

<sup>70</sup> Sonjas utvikling og dannelse blir bekreftet av onkel Henrik, en voksen som tidligere begrenset Sonja, i *Trollriket*: ”Da jeg forsto at du hadde reist hit, fryktet jeg det verste. Men du har virkelig gjort det bra her, du har fått noen fantastiske venner. Jeg er stolt av deg” (2021: 148).

<sup>71</sup> Av plassbesparende årsaker analyserer jeg disse kategoriene sammen. Det er uansett nærliggende å analysere disse i sammenheng med hverandre. Den samme begrunnelsen gjelder for kapittel 7.2.2.

Birkene, men hjemmet, og dermed også familieidyll- og jordbruksidyll-kronotopen, har blitt ødelagt av Drakan: ”Der var bare en ruin af sortsvedne spær og bjælker (...) Alt var ødelagt (...) De havde slagtet alle de dyr, de kunne fange” (Kaaberbøl, 2000: 214).<sup>72</sup> Men familieidyll-kronotopen gjenskapes ved at de reiser til høylandet og lager seg et nytt hjem der. Dette belyser samtidig dannelsesreisens reisemotiv. En interessant forskjell mellom *Reisen til Jotundalen* og *Skammerens datter* er den spatiale lokaliseringen av familieidyll-kronotopen. I den førstnevnte befinner kronotopen seg i DFR, mens i den sistnevnte befinner den seg i HR. Dette innebærer at Sonja reiser til familieidyll-kronotopen, mens Dina reiser vekk ifra den.

### 7.2.2 Terskler, grenser og grenseområder og Kart

I motsetning til *Reisen til Jotundalen* benytter *Skammerens datter* seg mer aktivt av terskler, grenser og grenseområder. Disse brukes ofte til å markere fare og for å illustrere Dinas fangenskap i DFR. Tersklene og grensene blir særlig billedliggjort ved hjelp av kart. *Skammerens datter* egner seg også spesielt godt for kartografiske undersøkelser.<sup>73</sup>

I *Skammerens datter* utgjør byen Dunark DFR, mens alt utenfor foregår i HR. Inndelingen underbygges av at verden utenfor Dunark er trygg, slik som Dinas hjem, mens verdenen innenfor bymuren, og særlig innenfor borgen, er farlig. Grensen mellom rommene markeres fysisk ved hjelp av bymuren og portene. Dina krysser terskelen fra HR til DFR når hun går gjennom den skjulte porten (36). Med dette tar hun også fatt på borte-delen av dannelsesreisen. Dette underbygges av at hun utvikler seg mens hun er i Dunark, at byen er fremmed og farlig og ved at hun lengter hjem. En likhet mellom bøkene er at begge benytter seg av en metaforisk og fysisk dørlignende terskel (portal og port) for å markere grensen mellom HR og DFR og mellom ”hjemme” og ”borte”. På vei til moren krysser Dina to terskler til. Hun krysser Dragegården (37), som markerer hennes første møte med det farlige,<sup>74</sup> og terskelen inn til morens værelse,<sup>74</sup> som i realiteten er en fengselscelle (40). Det interessante med tersklene og grensene, særlig hvis vi sammenholder dem med kartet, er at Dinas bevegelse innover i borgen utsetter henne for en stadig større grad av fare. Tersklene og

---

<sup>72</sup> Scenen belyser også at DFR ikke er et helt statisk sted. Grensen til DFR kan midlertidig flyttes, ved at farene i DFR entrer HR. Dette skyldes at steder ikke alltid er fullstendig stabile (Casey, 2013: 55).

<sup>73</sup> Nina Goga har analysert *Skammerens datter* kartografisk og argumenterer for at vi kan lese bykartet opp imot Dina sitt indre landskap. I likhet med byens uoversiktlige landskap, må Dina lære å manøvrere sitt labyrintiske indre, noe som kan ses i sammenheng med Dinas dannelsesreise (Goga, 2015: 112, 132).

<sup>74</sup> Det er fristende å holde dette som Dinas første møte det fantastiske, noe som tilsier at dette er ”[t]he (...) border (...) between Faerie and mundanity” (Ekman, 2013: 71), men dette blir misledende. Siden det fantastiske er en integrert del av Dinas verden, finnes det ikke noe vanntett skott mellom ”Faerie and mundanity”. Grensen virker derfor å være mindre aktuell i lukkede konstruksjoner. Det skal dog merkes at DFR kan kjennetegnes av flere fantastiske innslag enn HR, noe som er tilfellet i *Skammerens datter*.

grensene fungerer også konfliktskapende ved at både Dragegården og murene fungerer som motstandere som stenger henne inne og gjør det vanskelig å unnslippe.

Dunark lar seg også betrakte som grenseområde. Sentrumet er den farlige Dunark-borgen, noe som underbygges ved at det er her Drakan oppholder seg og forsterkes av at borgmuren er tykkere enn bymuren på kartet. Selve byen, som er på den andre siden av borgmuren, er ytterkanten. Byen er også farlig, noe vi ser når Dina blir forfulgt i kapittelet ”Skridt og skygger”, men den kan også være frigjørende, som når hun besøker enken og når hun blir venn med Rosa. Men så lenge hun befinner seg innenfor bymuren, er hun i fare og i DFR. Sammenlignet med *Reisen til Jotundalen*, er sentrum–ytterkant-effekten i DFR her snudd på hodet. Hvor Sonja blir friere desto nærmere sentrumet hun er, blir Dina mer begrenset. Mot slutten, etter at det avsløres at hjemmet har blitt ødelagt, reiser Dina og fellesskapet til høylandet for å bygge seg et nytt hjemsted. Dette skaper et nytt grenseområde, i form av et nytt og revitalisert HR. Dina har revitalisert HR på to måter. For det første ved at hun har reddet moren og sikret hennes tilbakekomst. For det andre ved at Rosa, som hun ble kjent med i DFR, har blitt en integrert del av familien: ”I hvert fald har jeg jo mor og Davin og Melli at dele det [nye huset] med. Mor og Davin og Melli – og Rosa” (216). Revitaliseringen av HR kan forstås som en konsekvens av at Dina fullfører sin dannelsesreise ved å opprette et nytt hjem.

### 7.2.3 Emosjonell geografi og affektive rom

I motsetning til Sonja som gradvis endrer sin tilhørighet, holder Dina fast på hjemmet som orienteringspunkt. Etter å ha unnsloppet Drakan og hans mor, tenker hun skremt:

Jeg ville ikke være her. Jeg ville *hjem*, nu, lige med det samme. *Hjem*, hvor køkkenet duftede af hyldeaft og stegte æbler, og Melli tiggede om honning, og Bæst lå foran ildstedet og kløede sig, hver gang en loppe bed. *Hjem* til min seng, *hjem* til Davin, *hjem* til mor, *hjem* hvor ingen prøvede på at kvæle, dolke eller æde mig. (81, min kursiv)

Sonja og Dina synes å oppleve hjemmet ulikt. Sonja finner hjemmet begrensende og reiser frivillig vekk. Dina synes at hjemmet er begrensende, men utholdelig. I motsetning til Sonja er også Dina nødt til å reise fordi moren trenger hjelp.

Sammenlignet med Sonja, har Dina en mer nøktern opplevelse av brudd på normaliteten. Det første store bruddet skjer når hun ser en drage for første gang: ”Men den var noget, der var meget værre end et mareridt. Den var *virkelig*” (38). Ellers er det få scener som belyser slike brudd. Dette kan skyldes at hun, i motsetning til Sonja, tilhører verdenen hun reiser i, noe som gjør henne mer forskånet for normalitetsbrudd.

En merkelig forskjell mellom DFR som affektivt rom i de to bøkene, er at *Skammerens datter* bærer mer preg av alminnelige prekodete affektive rom, mens *Reisen til Jotundalen* i større grad består av unike affektive rom som ofte bygger på symbolsk innhold. Dette kan skyldes at DFR utspiller seg i henholdsvis et naturlandskap i *Reisen til Jotundalen* og i et kulturlandskap i *Skammerens datter*, som nettopp er kjennetegnet av prekodete affektive rom. Det beste eksempelet er fengselscellen Dina deler med Nico. Fengselsceller er prekodet som ubekvemme rom som symboliserer fangenskap. Det fremgår at fengselscellen er laget av mur, at det er ”koldt og hårdt og ubekvent” og ”bælgmørkt” (55, 57) og at det utenfor står ”fire mand høy med kampklare spyd og vogtede” (50). Fengselsceller skaper også forventninger om skyld. At Nico blir uskyldig dømt for Drakans mord, er utgangspunktet for bokens hovedkonflikt. Følelsene av ubekvent fangenskap og skyld kjennetegner hele DFR, som en følge av at Dina og Nico blir ansett som kriminelle og fordi murene holder dem fanget. Det finnes også noen unike affektive rom, slik som Dragegården, som assosieres med død ved at Dina ser dragene ”rive resten av kalven i stumper og stykker” (38) og ved at de lukter råttent: ”Her lugtede underligt – lidt av dyr og lidt af et eller andet råddent” (37). Dragenes fryktingytende utseende og aggressive atferd gjør at rommet også oppleves som farlig. Et annet eksempel er byen Dunark, som beskrives på følgende vis når Dina ankommer: ”Dunark-klippen stod sort og firkantet med skarpe kanter og så mærkeligt frygtindgydende ud” (35). Denne snevre skildringen skaper tydelige forventninger om fare og frykt, noe som er de dominerende følelsene som hefter seg ved DFR i *Skammerens datter*.

Karakterer er også viktige for innkodingen av rommene. I HR er både voksne og barn sentrale. Voksne forsøker å unngå Dina: ”Janus Tinkræmmer kom forbi med håndkærren og hilste pænt, men uden helt at se på mig” (11), og hun blir mobbet og ekskludert av Cilla og de andre barna på grunn av kreftene sine: ”Sig mig lige engang, Sasia, kan du huske, at vi har inviteret Skammerens tøs?” (13). Cillas far gir også Dina ”en lussing, der gav genlyd i hele laden” (17) fordi hun brukte skammerkreftene på Cilla. Dette er for øvrig det eneste eksplisitte eksempelet på at en voksen begrenser (og vanærer) et barn i HR. Det er dermed karakterene som gjør at Dina opplever HR som et begrenset og ensomt rom. Til grunn for deres handlinger ligger frykten for Dinas skammerøyne, som representerer den største begrensningen i HR. Dette er noe Dina selv også gir uttrykk for: ”Jeg havde ikke bedt om de dér skammerøjne, ingen ville se ind i” (12). Skammerøynene har derfor skylden i at Dina er venneløs: ”Med så mange at vælge imellem skulle man tro, det var muligt at finde en veninde eller to, eller i hvert fald en legekammerat. Men sådan var det bare ikke. Ikke når man var Skammerens datter” (10). Ensomheten tilsier at hun lever i en mangeltilstand som genererer et

begjær for venner. Særlig to karakterer er viktige for kodingen av DFR. Den første er Drakan, som representerer de faretruende sidene ved rommet, noe som kommer til uttrykk ved at han truer Dina, moren og Nico på livet. Den andre karakteren er Rosa, som belyser de positive sidene ved DFR. Særlig representerer hun verdien vennskap, ettersom hun blir Dinas venn. Dette stadfestes ved at hun tør å se henne i øynene: ”Rosa stirrede på mig (...) Hun så ikke væk. Hun så stadig ikke væk” (180), noe moren tidligere forklarte var et sikkert tegn på vennskap: ”For den, der kan se en Skammer åbent i øjnene, er et helt særligt menneske og den bedste ven, du overhovedet kan have” (20). Dinas vennskap med Rosa oppfyller hennes begjær etter venner og gjør at DFR ikke oppleves like dystert lenger.

#### 7.2.4 Karakterisering

I likhet med Sonja karakteriseres Dina forskjellig i de ulike rommene. Hun gjennomgår særlig én betydelig endring på reisen fra HR til DFR. Hun får et nytt syn på kreftene sine. Dina blir ostrakert av beboerne i Birkene på grunn av skammerøynene sine. Dette gjør henne ”bundulykkelig og ensom”, noe som underbygges av at det regner (18). Kreftene oppleves dermed som en byrde: ”Men jeg havde ikke bedt om at være Skammerens datter. Jeg havde ikke bedt om de dér skammerøjne, ingen ville se ind i” (12). At Dina arvet øynene fra sin mor, kan forstås som en indirekte begrensning påført barnet av voksenmakten. I en samtale med moren uttrykker hun tydelig sin forakt for kreftene fordi de forhindrer henne i å leve et normalt liv: ”Jeg ville ønske, jeg ikke havde den!” (20). Moren ser imidlertid på kreftene som ”en gave” (19) som kan brukes til rettferdighet. Dina blir morens lærling, og når hun senere reiser til Dunark og DFR for å hjelpe henne, endrer hun synet på kreftene. Særlig interessant er første gangen hun bruker dem. Etter å ha sett en vakt i øynene, tenker hun: ”jeg var temmelig sikker på, at mor ville synes, det var i orden at bruge gaven nu” (50). Dinas bevisste forhold til kreftene tyder på at hun har fått en ny holdning til dem, noe som samtidig gjør henne til en mer reflektert og moden person. At hun omtaler kreftene som ”gaven”, slik som moren, vitner også tydelig om en positiv holdning. I DFR bruker hun kreftene til rettferdige formål. Blant annet forsøker hun å avsløre Drakans mord (151), og hun stopper Aun i å slå Rosa (178). Holdningsendringen kulminerer i scenen hvor hun pleier Rosa for skam: ”Jeg tog skammen fra hende” (181). Dette står i sterk kontrast til måten hun brukte kreftene for å straffe Cilla for mobbing: ”Se på mig, din lusede lille pyntedukke. **Se mig ind i øjnene!**” (16). Den største endringen er at hun anser kreftene som en del av identiteten: ”Det gik op for mig, at noget inden i mig lige så stille havde ændret sig. Jeg var ikke længere helt den samme som



dengang i stalden, hvor jeg bare ønskede, jeg kunne blive af med de forbandede skammerøjne. Nu var jeg ikke sikker på, jeg ville slippe dem, hvis jeg kunne” (112–113).

Til forskjell fra Sonja, blir Dina beskrevet som et barn i DFR. Dette fremgår blant annet av en av Drakans replikker, som tydelig legger til grunn at hun er barnet og han den voksne: ”Har din mor ikke lært dig at gøre som de voksne siger?” (69). I en interessant scene forsøker Dina å fremstå som en voksen og ikke som et barn. Hun prøver ”på at lyde som en voksen (...) der har taget sin beslutning, og ikke som en træt og pivet lille unge” (186).

Årsaken er at hun vil si imot de voksne som nekter henne å bli med på oppdraget for å redde moren – ikke fordi hun er et barn, men fordi hun er en risiko. Det fremgår også av scenen at hun anser seg selv for å være et barn, og selv om hun ikke uttrykker et eksplisitt begjær etter å være voksen, er det likevel tydelig at hun prøver å unndra seg sin barneidentitet for å forhindre at folk snakker ned til henne som et barn, slik blant annet våpenmesteren gjør: ”Børn burde gøre, som de fik besked på uden alt det vrøvl, kunne man høre på ham” (187).

Vi har alt belyst hvordan Dina karakteriseres som handlekraftig, men vi ser også at andre barnekarakterer, slik som Rosa, får et utvidet handlingsrom. DFR påvirker altså ikke kun protagonisten, men også andre karakterer. Ved bokens klimaks kjemper Nico mot Drakan, som holder Dina fanget. Idet Drakan skal sette inn nådestøtet, knivstikker Rosa ham i beinet sånn at Nico kan snu kampen og vinne (205–206). Scenen illustrerer barnets handlekraft ved at et barn redder en voksen og hjelper til med å beseire en voksen.

Felles for begge bøkene er at moren begrenser protagonisten. Hvor moren til Sonja er en direkte begrensende kraft, er Dinas mor indirekte begrensende, ved at hennes skammerøyner går i arv. *Skammerens datter* belyser en interessant forskjell mellom barns og voksnes plass i DFR. I motsetning til Dina, som blir myndiggjort og sterkere i DFR, blir moren maktesløs. Et eksempel er når hun forsøker å bruke kreftene sine til å overtale folket om sin uskyld, men feiler (197–200). En betydningsfull detalj er at moren kun kan reddes med hjelp fra Dina og hennes hjelpere.<sup>75</sup> Dette illustrerer barnets økte status og at barnet ”kan mere *end* voksne, ved mere *end* voksne og ser mere *end* voksne” i DFR (Kaaberbøl, 2002: 52, min kursiv). I *Skammerens datter* finner vi også et tilfelle hvor protagonisten sammenlignes med sin mor. Når Dina trøster Nico i fengselscellen, sammenligner han henne med moren: ”Du er din mors datter. Og alligevel ... hendes blik flår mig i stumper og stykker og får mig til at føle mig som den usleste vanskabning der overhovedet kan krybe hen ad jorden. Men du (...) får mig næsten til at tro på, at jeg *er* uskyldig” (58). Selv om Nicos sammenligning ikke

---

<sup>75</sup> Vi finner et lignende eksempel i *Trollriket*, hvor Sonja redder onkel Henrik.

er fullstendig berettiget, siden Dina og moren handler ut ifra ulike intensjoner, er det fascinerende hvor ofte vi blir forelagt en sammenligning mellom barneprotagonisten og moren, der barnet presenteres som den mest kompetente.

### 7.3 Oppsummering av analyse

Som demonstrasjonen av analysemodellen har vist, er "Verdenskonstruksjon" den kategorien med størst påvirkningskraft på de andre kategoriene, ved at den legger føringer på hvordan andre kategorier, slik som "Terskler, grenser og grenseområder" og "Kronotop", kommer til uttrykk. Dette gjør at DFR blir konstituert på ulike måter avhengig av hva slags verdenskonstruksjon som benyttes. Ettersom *Reisen til Jotundalen* har en åpen konstruksjon, går grensen mellom HR og DFR imellom verdenene. *Skammerens datter* har en lukket konstruksjon, noe som betyr at grensen mellom rommene går innad i sekundærverdenen. Verdenskonstruksjoner påvirker også primær- og sekundærkronotopen. Siden *Reisen til Jotundalen* har en åpen konstruksjon er begge til stede, mens *Skammerens datter* bare har sekundærkronotopen fordi den har en lukket konstruksjon.

I den kronotopiske analysen fant vi at familieidyll-kronotopen er viktig i begge bøker, men at den er plassert ulikt. I *Reisen til Jotundalen* er kronotopen henlagt til DFR, mens i *Skammerens datter* er den i HR. Terskelkronotopen er også sentral, ettersom den adskiller rommene. Vi så også at DFR alltid er henlagt til fantasykronotopen.

I *Reisen til Jotundalen* slo vi fast at portalen er terskelen og grensen mellom HR og DFR. I *Skammerens datter* går grensen langs bymuren til Dunark, som er en geografisk markør, og porten fungerer som en terskel. Felles for begge bøkene er at terskelen er en metaforisk dør mellom rommene, som også markerer overgangen fra hjemme- til borte-fasen på de to protagonistenes dannelsesreiser. En forskjell er bøkens bruk av grenser. *Reisen til Jotundalen* består av få grenser sammenlignet med *Skammerens datter*, som aktivt bruker grenser for å markere at Dina befinner seg i dyp fare. Vi ser en lignende tendens i senere bøker i *Nordlys*-serien. I begge bøkene er også DFR et grenseområde med et sentrum og en ytterkant. I *Reisen til Jotundalen* er sentrumet et arkadia, mens ytterkantene er farlige. I *Skammerens datter* er sentrumet farlig, mens ytterkantene er mindre farlig. Dette kommer til uttrykk på bøkens kart. I *Skammerens datter* illustreres også terskler og grenser på kartene.

En interessant forskjell mellom bøkene er at protagonistene fremviser to forskjellige opplevelser av tilhørighet. Fordi Sonja lever i en begrenset tilstand i hjemmet i HR, forsøker hun å etablere et nytt hjem i DFR. Dina på sin side lengter til hjemmet i HR, grunnet at DFR er farlig. Begge karakterene opplever brudd på normaliteten i DFR, men Sonjas brudd er mer

markant enn Dinas. Siden Sonja ikke er like vant med det fantastiske som Dina, som lever i en verden hvor det fantastiske er normalt, blir bruddopplevelsene flere og sterkere. Begge reagerer derimot kraftig når den trygge normaliteten utfordres av de farlige truslene i DFR.

Som affektivt rom er HR begrensende i begge bøkene. Det normaliserer følelser som maktesløshet, venneløshet og fangenskap, og skaper forventninger om at barnet er immanent. I *Reisen til Jotundalen* kommer dette til uttrykk ved at Sonja kontrolleres av voksne, av vinterens symbolikk og gjennom den manglende effekten av konfirmasjonen. I *Skammerens datter* uttrykkes det ved at Dina blir ostrakert på grunn av kreftene sine. I begge bøkene fremstår voksne som den dominerende og autoritative makten i HR ved at de kontrollerer og umyndiggjør barna. HR kan derfor anses som voksendomenet. DFR som affektivt rom på motsatt side normaliserer følelser som utfoldelse, vennskap og frihet, noe som skaper forventninger om at barnet skal kunne transcendere HR sine begrensninger. I *Reisen til Jotundalen* blir dette uttrykt gjennom sommerens symbolikk og ved at barnlige karakterer opponerer mot voksne. Vi får også vite at DFR er farlig, noe som er et vesentlig kjennetegn ved rommet. DFR i *Skammerens datter* normaliserer de samme følelsene, men vektlegger i større grad fare, noe som uttrykkes gjennom karakterer som Drakan og ved at Dina er omringet av murer som holder henne fanget. Slik frarøves hun friheten, men får likevel økte utfoldelsesmuligheter og opplever vennskap i møte med Rosa. Selv om erfaringen av DFR er mer begrenset sammenlignet med Sonjas, opplever hun flere sentrale sider ved rommet. Et fellestrekk er at DFR kan anses som barnedomenet, ettersom barna har fått en opphevet status og ved at de konkurrerer mot og beseirer voksne.

”Karakterisering” er blant de mest sentrale kategoriene i begge verkene. Helt grunnleggende ser vi at både Sonja og Dina har et begrenset handlingsrom i HR og at det utvides i DFR. Sonjas handlingsrom blir kraftig begrenset av voksenmakten i HR. Blant annet blir hun kontrollert av moren, som ved siden av onkelen nekter henne friheten til å bestemme over sitt eget liv. Her kan vi også trekke frem at konfirmasjonsritualet er et falskt ritual som ikke stadfester overgangen til voksenlivet. Dina blir hovedsakelig begrenset av kreftene sine, siden de gjør at hun blir utstøtt. I DFR får Sonja friheten til å bestemme over sitt eget liv, noe som blant annet viser seg ved at hun blir med på røveriet mot Trollfar og Trollmor, en aksjon som kan tolkes som et metonymisk opprør mot foreldremakten. I DFR skapes det også en interessant parallell mellom Sonja og moren ved at Sonja steller håret til Frida, noe som både markerer hennes status som voksen og som en mer kompetent voksen enn moren. Til sist kan vi legge merke til dåpsmotivet på slutten av boken, hvor Sonja innvier sitt nye selv i DFR. Dina gjennomgår en stor utvikling i DFR. Fra å avsky kreftene sine i HR, lærer hun å

anerkjenne verdien av dem i DFR, noe som markeres ved at hun anser kreftene som en integrert del av identiteten. Sammenlignet med Sonja er Dinas handlingsrom mer begrenset, men gradvis blir hun likevel mer handlekraftig. Dette kommer blant annet til uttrykk ved at hun bruker kreftene sine for gode formål, som å fjerne Rosas skamfølelse. Også andre barn, slik som Rosa, blir mer handlekraftige. Dette ser vi når hun redder Nico og Dina fra Drakan, noe som også illustrerer barnets opphevede status i forhold til voksne i DFR.

Som sted blir DFR konstruert ved hjelp av et mangfoldig register av kategorier, noe som skaper stor variasjon i måten det kan bli konstruert på. Analysen har også vist at kategorier påvirker og jobber i samspill med hverandre. DFR lar seg på ingen måte forstå som et ensidig uttrykk. Tvert imot har det fremgått at aspekter ved DFR, slik som plasseringen av familieidyll-kronotopen og protagonistens ulike opplevelser av tilhørighet, varierer fra bok til bok – iblant også på diametralt motsatt vis. Med en viss rett kan det derfor hevdes at de to bøkene fremstiller DFR på fundamentalt ulike måter.

#### **7.4 Utopisk og dystopisk fremstilling av ”Det Fantastiske Rum”**

*Reisen til Jotundalen* er den av de to bøkene som best lever opp til Kaaberbøls beskrivelse av DFR. *Skammerens datter* illustrerer også flere sentrale sider, men de truende og farlige omstendighetene gjør at DFR blir konstruert og opplevd noe annerledes. Mens *Reisen til Jotundalen* illustrerer særlig de positive sidene ved DFR, eksempelvis at Sonja oppnår frihet og utfoldelse, vektlegger *Skammerens datter* særlig de negative sidene, slik som rommets trusler og eksistensielle alvor. Denne forskjellen tilsier at det finnes to grunnleggende fremstillinger av DFR: en utopisk og en dystopisk.<sup>76</sup>

Den utopiske varianten, som ligger tettest opp til Kaaberbøls beskrivelse, ligger til grunn for *Reisen til Jotundalen*. Her drar protagonisten mer eller mindre frivillig til DFR og opplever først en idylltilstand, før tilstanden brytes av alvor og fare. I den dystopiske varianten, som vi finner i *Skammerens datter*, blir protagonisten tvunget til å reise til DFR, noe som gjør at rommet sjeldnere blir opplevd som idyllisk. Istedenfor vektlegges Alvoret og de ubehagelige opplevelsene. Det skal dog bemerkes at ingen av de to fremstillingene av DFR er entydig utopisk eller dystopisk. Bruken av betegnelsene sikter primært til den initiale opplevelsen bøkene gir av DFR. Når knuten strammes, vil DFR alltid oppleves som noe farlig og dystopisk, men noen av de positive og utopiske sidene vil alltid også vedbli. Mye taler

---

<sup>76</sup> Jeg bruker ikke begrepene i deres helt rette forstand. Med begrepene ønsker jeg å signalisere at DFR er et sted (topos) som kan ha utopiske og dystopiske trekk.

derfor for å forstå de to fremstillingene som aksepunkter som fortellingen veksler mellom. Dette gjør at vi kan finne innslag av både utopiske og dystopiske fremstillinger av DFR i den samme fortellingen. Dette ser vi både i *Nordlys*-serien og i *Skammerens datter*. Som oftest vil det nok likevel være slik at én av fremstillingsformene vil dominere fremfor den andre.

De to fremstillingsformene påvirker også HR. I den utopiske varianten presenteres HR som særlig negativt, mens i den dystopiske blir HR presentert i et særlig positivt lys. Dette er nødvendig av hensyn til den virkningen som DFR skal ha på karakterene og leseren. For at DFR skal oppleves som idyllisk i den utopiske varianten, må protagonisten først ha opplevd noe som er negativt. I den dystopiske er det motsatt. For at DFR skal oppleves som noe alvorlig og farlig, må det bryte med en delvis idyllisk tilstand. Dette setter HR og DFR i et kontrastfullt forhold til hverandre. Protagonisten vil, uavhengig av fremstillingsform, alltid være underlagt begrensninger i HR. En forskjell er hvordan protagonisten begrenses. I den utopiske varianten blir protagonisten oftest begrenset av noen, slik som voksne, eller noe, som en tilstand, mens i den dystopiske er ytre eksistensielle trusler mer vanlige.

## 8. Konklusjon

Gjennom å undersøke forskningsspørsmålene: *Hva er "Det Fantastiske Rum"?* *Hva kjennetegner det som litterært sted i fantasysjangeren?* *Hva er dets funksjon i nyere nordisk fantasy litteratur?* *Og hvordan går man best til verk for å analysere det?*, har jeg forsøkt å utvikle det teoretiske potensialet til DFR, gjøre det til et sjangerkonstituerende stedsbegrep i fantasy og etablere en metode for å analysere det. Jeg vil til slutt sammenfatte de viktigste resultatene av undersøkelsen med utgangspunkt i forskningsspørsmålene.

### 8.1 Funn

Jeg anser DFR for å være et av fantasy sine grunnleggende steder, og vil derfor definere det som et sjangerkonstituerende sted i fantasy. Helt konkret er DFR et sted i fiksjonsuniverset og står i et motsetningsforhold til HR, som er DFR sin binære motpart. Rommene fungerer som poler ved å representere og aktualisere forskjellige følelser, forventninger og muligheter hos protagonisten. Mens HR representerer fangenskap, maktesløshet og immanens, representerer DFR frihet, utfoldelse og transcendens. DFR angår hovedsakelig portal-quest fantasy i barne- og ungdomslitteraturen, men det er også utbredt i fantasy for voksne.

DFR er et fysisk sted, som også kan forstås som et metaforisk uttrykk for protagonistens indre, og består av tre dimensjoner: "Konstruksjon", "Sted" og "Karakter".

”Konstruksjon” omhandler utformingen av fiksjonsuniverset. ”Sted” handler om hvordan rommene er utformet i fiksjonsuniverset. ”Karakter” viser til hvordan karakterene blir karakterisert og fremstilt i rommene. Dimensjonene blir konstruert av seks analysekategorier: ”Verdenskonstruksjon”, ”Kronotop”, ”Terskler, grenser og grenseområder”, ”Kart”, ”Emosjonell geografi og affektive rom” og ”Karakterisering”. Et viktig poeng er at DFR alltid består av alle dimensjonene. En romkonstruksjon uten dimensjonen ”Karakter” vil for eksempel kun gi innblikk i fiksjonsuniverset og stedene i den. Uten dimensjonen ”Sted” mister rommet den stedlige forankringen. Sagt med andre ord er DFR (og HR) å forstå som summen av alle dimensjonene: ”Konstruksjon” + ”Sted” + ”Karakter”. Analysekategoriene er derimot underlagt variasjon, ettersom ikke alle kategoriene er like fremtredende i alle verk.

DFR har både en narrativ og en tematisk funksjon, og begge kommer til uttrykk gjennom dannelsesreisen. DFR har et innebygd reisemotiv ved at protagonisten reiser fra det begrensede HR (hjemme) til det frigjørende, men farlige DFR (borte), hvor utvikling kan skje. På slutten av fortellingen reiser protagonisten enten tilbake til HR og revitaliserer det, eller så oppretter han eller hun et nytt hjem i DFR. DFR sin narrative funksjon er å være skueplassen for protagonistens utvikling, noe som aktualiserer den tematiske funksjonen. Den narrative og den tematiske funksjonen er dermed uløselig knyttet sammen.<sup>77</sup>

DFR lar seg best analysere med utgangspunkt i analysekategoriene, som er DFR sine grunnleggende byggeklosser. Kategoriene står i en komplementær relasjon, noe som betyr at de påvirker hverandre, at de jobber i samspill og at de tidvis overlapper. Det er mest hensiktsmessig å analysere kategoriene fra ”Verdenskonstruksjon” til ”Karakterisering”, siden ”Verdenskonstruksjon” påvirker de andre kategoriene i stor grad. I tillegg er det praktisk å først etablere DFR som sted, før man undersøker hvordan det interagerer med karakterene.

## **8.2 Hvor har veien ledet hen?**

Behandlingen av DFR har resultert i to gevinster. Den første er en mer utdypet forståelse av DFR basert på en utvidelse, revidering og videreutvikling av Kaaberbøls opprinnelige redegjørelse. Som eksempel på utvidelse, kan man fremheve etableringen av HR som voksendomene og DFR som barnedomene. Revisjonen omfatter blant annet oppklaring av misvisende eller generaliserte sider ved teorien, slik som Kaaberbøls ekskludering av voksne fra DFR. Den sterke betoningen av stedsperspektivet og inkluderingen av dannelsesreisen kan

---

<sup>77</sup> Uten at dette er belyst, knytter det seg også en didaktisk funksjon til DFR. Vi kan forstå DFR som en skueplass for lesernes egen utvikling. Mer spesifikt tjener protagonistens dannelsesreise til DFR som eksempel på hvordan leserne, særlig barn, kan utvikle seg og forandre sin livstilstand (Hagen, 2021: 12)

anføres som eksempler på videreutvikling av begrepet. Den største nydannelsen i forhold til Kaaberbøls begrep, er påvisningen av de to ulike fremstillingsformene av DFR: den utopiske og dystopiske. Slike fremstillingsvarianter er fraværende hos Kaaberbøl, som hovedsakelig gjør rede for trekk ved den utopiske, selv om flere av dem også gjelder for den dystopiske. Betoningen av de ulike fremstillingsformene vil kunne åpne for en mer presis og nyansert forståelse av rommene enn det som fremgår hos Kaaberbøl. Med avhandlingen håper jeg å ha fremlagt en mer nyansert, helhetlig, presis og komplett teori om DFR.

Den andre gevinsten er konstruksjonen av en modell som kan brukes til å analysere DFR i fantasy. Modellen belyser DFR ved hjelp av tre dimensjoner og seks analysekategorier og illustrerer at DFR er et komplekst sted bygd opp av flere elementer. Sammen med teorien vil metoden kunne hjelpe oss med å konsolidere vår forståelse av DFR.

### **8.3 Veien videre**

DFR er ikke ferdig utforsket selv om dette arbeid er ved veis ende. Det er fremdeles aspekter som krever videre forskning. For det første vil det være betimelig å undersøke fantasy med crosshatch og alternative primærverdener for å se hvordan DFR konstrueres i disse verdenskonstruksjonene. For det andre er det av interesse å undersøke hvorvidt DFR kommer til uttrykk i annen fantasy enn portal-quest. For det tredje vil det være gunstig å få en bedre oversikt over DFR sin tilstedeværelse og plass i fantasy for voksne. For det fjerde vil det utvilsomt være berikende med studier av eldre fantasy (før 1950-tallet), noe som vil kunne skaffe et grunnlag for historiske tilnærminger til DFR. Dette åpner for å gi et nærmere svar på min ubelagte hypotese om at DFR stammer fra eventyr og myter. For det femte gjenstår det å få en bedre oversikt over utbredelsen til DFR, noe som åpner for undersøkelser av utenom-nordisk-fantasy. Til slutt er det behov for å studere DFR i andre medier, slik som film og spill.

Når det gjelder analysemodellen, åpner den for undersøkelser som sikter mot ytterligere teoretisk avklaring, enten det dreier seg om å avdekke alternative eller nye analysekategorier, eller å utforske kategorier, som for eksempel "Kronotop" og "Kart", mer utførlig enn det som er gjort i dette arbeidet.

Målet med avhandlingen har vært å skape en større bevissthet om og forståelse for et av fantasysjangerens grunnleggende steder. Slik jeg har forsøkt å vise, spiller DFR en fundamental rolle i fantasy ved å være stedet som gir protagonisten muligheten til å transcendere HR sine begrensninger, og dermed oppnå utvikling og dannelse. For at DFR skal kunne utvikle seg som studieobjekt og begrep, må vi, i likhet med de utallige protagonistene som har gått foran oss, våge å entre DFR.

## Litteraturliste

### Primærlitteratur

- Falch, Malin. 2018. *Reisen til Jotundalen*. Oslo: Egmont Kids Media.
- Falch, Malin. 2019. *Vikingene og Orakelet*. Oslo: Egmont Kids Media.
- Falch, Malin. 2019. *Bjørnar*. Oslo: Egmont Kids Media.
- Falch, Malin. 2020. *Kråkesøstrene*. Oslo: Egmont Kids Media.
- Falch, Malin. 2020. *Stjerna*. Oslo: Egmont Kids Media.
- Falch, Malin. 2021. *Trollriket*. Oslo: Egmont Kids Media.
- Falch, Malin. 2022. *Portaltreet – første del*. Oslo: Egmont Kids Media.
- Kaaberbøl, Lene. 2000. *Skammerens datter*. København: Høst & Søn.

### Sekundærlitteratur

- Andersen, Per Thomas. 2013. *Til stede*. Vigmostad & Bjørke.
- Andersen, Per Thomas. 2016. *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Andersen, Per Thomas. 2019. *Forstå fortellinger. Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ashley, Mike. 1999 [1997]. "Myths." I *Encyclopedia of Fantasy*, redigert av John Clute og John Grant, 675–676. New York: St. Martin's Griffin.
- Attebery, Brian. 1992. *Strategies of Fantasy*. Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press.
- Bachelard, Gaston. 2014 [1958]. *The Poetics of Space*. New York: Penguin Books.
- Baker, Deidre F. 2006. "What We Found on Our Journey through Fantasy Land." *Children's literature in education* 37 (3): 237–251. <https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.1007/s10583-006-9009-1>.
- Bakhtin, Mikhail M. 1981. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel." I *The Dialogic Imagination. Four Essays*, redigert av Michael Holquist, 84–258. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail M. 2006. *Rum, tid og historie – kronotopens former i europeisk litteratur*. Oversatt av Harald Jepsen. Århus: Forlaget Klim.
- Bakken, Jonas, Gitte Mose og Elisabeth Oxfeldt. 2012. "Sammensatte tekster." I *Litterær analyse. En innføring*, redigert av Per Thomas Andersen, Gitte Mose og Thorstein Norheim, 157–188. Pax Forlag.



- Beauvoir, Simone de. 2000 [1949]. *Det annet kjønn*. Oversatt av Bente Christensen. Oslo: Pax Forlag.
- Birkeland, Tone, Gunvor Risa og Karin Beate Vold. 2018 [1997]. *Norsk barnelitteraturhistorie*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Bissenbakker, Mons. 2018. "How to bring your daughter up to be a feminist killjoy: Shame, accountability and the necessity of paranoid reading in Lene Kaaberbøl's *The Shamer Chronicles*". *The European journal of Women's studies* 25 (1): 102–115. <https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.1177/1350506813519983>.
- Bjorvand, Agnes–Margrethe. 2014. "Bildebøker." I *Ungdomslitteratur. Ei innføring*, redigert av Svein Slettan, 129–146. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Bjørkøy, Aasta Marie Bjorvand og Cecilie Takle. 2018. "Fra egobevissthet til økobevissthet. Om Siri Petterens roman *Bobla*". I *Fantastisk litteratur for barn og unge*, redigert av Svein Slettan, 145–155. Fagbokforlaget.
- Buchholz, Sabine og Manfred Jahn. 2010. "Space In Narrative." I *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, redigert av Manfred Jahn, David Herman og Marie-Laure Ryan. London: Routledge, Taylor & Francis Group. <https://www.proquest.com/encyclopedias-reference-works/space-narrative/docview/2137938139/se-2?accountid=14699>.
- Campbell, Joseph. 1991 [1988]. *The Power of Myth*. New York: Anchor Books.
- Campbell, Joseph. 2008 [1949]. *The Hero With A Thousand Faces*. California: New World Library.
- Canavan, Aidan–Paul. 2012. "Calling A Sword A Sword." *The New York Review of Science Fiction*. <https://www.nyrsf.com/2012/06/canavan-2.html>.
- Casey, Edward S. 1987. *Remembering. A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press.
- Casey, Edward S. 2010. "Hvordan man kommer fra rummet til stedet på ganske kort tid." I *Sted*, redigert av Anne-Marie Mai og Dan Ringgaard, 129–148. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Casey, Edward S. 2013 [1997]. *The Fate of Place. A Philosophical History*. Berkeley, Los Angeles og London: University of California Press.
- Clute, John. 1999 [1997]. "Alternate worlds." I *Encyclopedia of Fantasy*, redigert av John Clute og John Grant, 21–22. New York: St. Martin's Griffin.
- Clute, John. 1999 [1997]. "Arcadia." I *Encyclopedia of Fantasy*, redigert av John Clute og John Grant, 53. New York: St. Martin's Griffin.

- Clute, John. 1999 [1997]. "Crosshatch". I *Encyclopedia of Fantasy*, redigert av John Clute og John Grant, 237. New York: St. Martin's Griffin.
- Clute, John. 1999 [1997]. "Fantasy." I *Encyclopedia of Fantasy*, redigert av John Clute og John Grant, 337–339. New York: St. Martin's Griffin.
- Clute, John og John Grant. 1999 [1997]. "Fantasyland." I *Encyclopedia of Fantasy*, redigert av John Clute og John Grant, 341. New York: St. Martin's Griffin.
- Clute, John. 1999 [1997]. "Land." I *Encyclopedia of Fantasy*, redigert av John Clute og John Grant, 558. New York: St. Martin's Griffin.
- Clute, John. 1999 [1997]. "Landscape." I *Encyclopedia of Fantasy*, redigert av John Clute og John Grant, 559. New York: St. Martin's Griffin.
- Clute, John. 1999 [1997]. "Secondary World." I *Encyclopedia of Fantasy*, redigert av John Clute og John Grant, 847. New York: St. Martin's Griffin.
- Clute, John. 1999 [1997]. "Taproot texts." I *Encyclopedia of Fantasy*, redigert av John Clute og John Grant, 921–922. New York: St. Martin's Griffin.
- Clute, John. 1999 [1997]. "Thresholds." I *Encyclopedia of Fantasy*, redigert av John Clute og John Grant, 945. New York: St. Martin's Griffin.
- Cresswell, Tim. 2004. *Place: A Short Introduction*. Malden: Blackwell Publishing.
- Dickerson, Matthew og Jonathan Evans. 2006. *Ents, Elves, and Eriador: The Environmental Vision of J. R. R. Tolkien*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Earle, Harriet E. H. 2021. *Comics. An Introduction*. London: Routledge.
- Egmont. 2021. "Books foreign rights 2021". Oppdatert dato 4. februar, 2021.  
[https://issuu.com/egmont1/docs/egmont\\_booklet\\_nordic\\_manga\\_engv21](https://issuu.com/egmont1/docs/egmont_booklet_nordic_manga_engv21).
- Ekman, Stefan. 2013. *Here Be Dragons. Exploring Fantasy Maps and Settings*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Elstad, Hallgeir, Per Anders Aas, Merete Thomassen og Margrethe Løøv. 2021.  
 "Konfirmasjon". I *Store Norske Leksikon*. Oppdatert dato 30. juni, 2021.  
<https://snl.no/konfirmasjon>.
- Forster, Edward Morgan. 1976 [1927]. *Aspects of the Novel*. London: Penguin Books.
- Foucault, Michel. 1986. "Of Other Spaces." *Diacritics* 16 (1): 22–27. Oversatt av Jay Miskowiec. <https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.2307/464648>.
- Goga, Nina. 2015. *Kart i barnelitteraturen*. Portal Akademisk.
- Grant, John. 1999 [1997]. "Genre fantasy." I *Encyclopedia of Fantasy*, redigert av John Clute og John Grant, 396. New York: St. Martin's Griffin.
- Guanio–Uluru, Lykke. 2013. "Best-selling Ethics: A Literary Analysis of Ethical Aspects of

- J. R. R. Tolkien's *The Lord of The Rings* and J. K. Rowling's *Harry Potter* series." Doktoravhandling, Universitetet i Oslo.
- Guanio-Uluru, Lykke. 2015. *Ethics and Form in Fantasy Literature. Tolkien, Rowling and Meyer*. London: Palgrave Macmillan.
- Hagen, Max Zetterdahl. 2021. "En undersøkelse av Det Fantastiske Rom i Malin Falchs *Reisen til Jotundalen*." Semesteroppgave NOR4310 våren 2021, Universitetet i Oslo.
- Haugen, Toril. 2018. "Skoleprosjekt som ble tegneserie." *Dagsavisen*, 27. februar, 2018. <https://www.dagsavisen.no/kultur/2018/02/27/skoleprosjekt-som-ble-tegneserie/>.
- Hogan, Patrick Colm. 2011. *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Hume, Kathryn. 1984. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen.
- Hunt, Peter. 1987. "Landscapes and Journeys, Metaphors and Maps: The Distinctive Feature of English Fantasy." *Children's Literature Association Quarterly* 12 (1): 11–14. <https://muse.jhu.edu/article/248504>.
- Jackson, Rosemary. 2003 [1981]. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London og New York: Routledge
- Jannidis, Fotis. 2012. "Character." the *living* handbook of narratology. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/41.html>.
- Jensen, Rikke Torsøy. 2021. "Når vi leser på skolen, så må vi jo følge med. Det kan jo være vi får oppgaver etterpå" En empirisk studie av ungdomsskoleelevers innlevelse i fiksjonen *Skammerens datter*." Masteroppgave, Universitetet i Stavanger.
- Jones, Diana Wynne. 2006 [1996]. *The Tough Guide To Fantasyland*. New York: Firebird.
- Kaaberbøl, Lene. 2002. "Og de levede lykkelig?" I *På fantasiens vinger. Om fantastisk litteratur for barn og unge*, redigert av Niels Dalgaard, 49–60. København: Høst & Søn Forlag.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 1997. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lothe, Jakob. 2003 [1994]. *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lund, Andreas E. 2018. "Et lappeteppes av et eventyr." *Empirix*. <https://www.empirix.no/anmeldelse-nordlys/>.
- Låstad, Egon. 2018. "Eventyrlig norsk storsatsning." *Empirix*. <https://www.empirix.no/nordlys-malin-falch-intervju/>.

- Låstad, Egon. 2021. "Veien er målet." Barnebokkritikk.  
<https://www.barnebokkritikk.no/veien-er-malet/#.YiXmji2DrfZ>.
- Mai, Anne-Marie og Dan Ringgaard. 2010. "Introduktion." I *Sted*, redigert av Anne-Marie Mai og Dan Ringgaard, 7–34. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- McCloud, Scott. 2001 [1993]. *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: HarperPerennial.
- Mendlesohn, Farah. 2008. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Mendlesohn, Farah og Edward James. 2012 [2009]. *A Short History of Fantasy*. Faringdon: Ashford Colour Press.
- Moretti, Franco. 1998 [1997]. *Atlas of the European novel 1800–1900*. London og New York: Verso.
- Mønster, Lousie. 2009. "At finde sted. En introduktion til stedbegrepet og dets litterære potensiale." *Edda* 109 (4): 357–371. <https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.18261/ISSN1500-1989-2009-04-03>.
- Nikolajeva, Maria. 1988. *The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Nikolajeva, Maria. 2002. *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. Lanham, Maryland og London: The Scarecrow Press.
- Nikolajeva, Maria. 2002. "Eventyr og fantastiske fortællinger: fra oldtid til postmodernisme." I *På fantasiens vinger. Om fantastisk litteratur for børn og unge*, redigert av Niels Dalgaard, 75–90. Oversatt av Nanna Gyldenkærne. København: Høst & Søn Forlag.
- Nodelman, Perry. 1997. "Barnelitteratur som sjanger." I *Nye veier til barneboka*, redigert av Harald Bache-Wiig, 12–54. Oversatt av Kari Marie Thorbjørnsen. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Norli, Camilla. 2020. "Nordlys-suksessen blir film: -Sier nei om Disney ringer" *VG*, 5. august, 2020. <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/rABKoa/nordlys-suksessen-blir-film-sier-nei-om-disney-ringer>.
- Post, J. B. 1973. *An Atlas of Fantasy*. Baltimore: Mirage Press.
- Roed, Tove. 2002. "Den fantastiske litteratur som brobygger." I *På fantasiens vinger. Om fantastisk litteratur for børn og unge*, redigert av Niels Dalgaard, 61–74. København: Høst & Søn Forlag.
- Ryan, Marie-Laure. 2012. "Space." the *living handbook of narratology*.  
<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/55.html>.
- Sartre, Jean–Paul. 2007 [1996]. *Existentialism Is a Humanism*. Oversatt av Carol Macomber.

- New Haven og London: Yale University Press.
- Schlobin, Roger C. 2000. "‘rituals’ footprints ankle-deep in stone’: The Irrelevancy of Setting in the Fantastic." *Journal of the Fantastic in the Arts* 11 (2): 154–163.  
<https://www.jstor.org/stable/43308436>.
- Schlømer, Aron Michael. 2017. "Arketyper og symbolikk i *Ravneringene*. En undersøkelse av arketypeframstillinger og heltearketypen gjennom et myteperspektiv i Siri Pettersens fantasy-trilogi." Masteroppgave, Universitetet i Oslo.
- Schmidt, Rigmor Kappel. 2006. "Kronotop." I *Rum, tid og historie – kronotopens former i europæisk litteratur*. Århus: Forlaget Klim.
- Skyggebjerg, Anna Karlskov. 2002. "Tradition og fornyelse i den fantastiske fortælling for børn." I *På fantasiens vinger. Om fantastisk litteratur for børn og unge*, redigert av Niels Dalgaard, 109–128. København: Høst & Søn Forlag.
- Skyggebjerg, Anna Karlskov. 2005. *Den fantastiske fortælling i dansk børnelitteratur 1967–2003*. Fredriksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Skyggebjerg, Anna Karlskov. 2005. "Den Fantastiske fortælling for børn." *Barnboken* 28 (1): 3–10. <https://doi.org/10.14811/clr.v28i1.74>.
- Slettan, Svein. 2018. *Fantastisk litteratur for barn og unge*. Fagbokforlaget.
- Slettan, Svein. 2018. "Å utvide det mogelege." I *Fantastisk litteratur for barn og unge*, redigert av Svein Slettan, 9–22. Fagbokforlaget.
- Story House Egmont. 2021. "Over 200 deltok i Egmonts tegneseriekonkurranse!" Oppdatert dato 4. november, 2021. <https://www.storyhouseegmont.no/over-200-deltok-i-egmonts-tegneseriekonkurranse-0?fbclid=IwAR1K-ZMVueno5lvvEsk01mIQ-KqstN18ns0FOtp4gbhEyIg0wm6MlaUYKnU>.
- Svensen, Åsfrid. 1987. "Synliggjøring av skjult virkelighet: Fantastiske drag i barnelitteratur." *Norsklæreren* 11 (1): 36–40.
- Swinfen, Ann. 2020 [1984]. *In Defence of Fantasy*. London, Boston, Melbourne og Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Sæther, Anne. "Barnebøker i grenseland. Det man bare opplever som barn." *Bøygen* 14 (3): 44–47.
- Takle, Cecilie. 2020. "Honor Codes in Siri Pettersen's *The Raven Rings*." Doktoravhandling, Universitetet i Oslo.
- Tally Jr., Robert T. 2013. *Spatiality*. London og New York: Routledge.
- Teigland, Anne-Stefi. 2014. "Fantasy." I *Ungdomslitteratur. Ei innføring*, redigert av Svein Slettan, 99–111. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

- Tolkien, J. R. R. 2001 [1964]. *Tree and Leaf*. London: HarperCollinsPublishers.
- Tuan, Yi-Fu. 1977. *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis og London: University of Minnesota Press.
- Westphal, Bertrand. 2011 [2007]. *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. Oversatt av Robert T. Tally Jr. New York: Palgrave Macmillan.
- Wiig, Marianne og Ola Alsvik. 2020. *Sted, fiksjon og historie*. Nasjonalbiblioteket.
- Zahorski, Kenneth, J. og Robert H. Boyer. 1982. "The Secondary Worlds of High Fantasy." I *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*, redigert av Roger C. Schlobin, 56–81. University of Notre Dame Press og The Harvester Press.

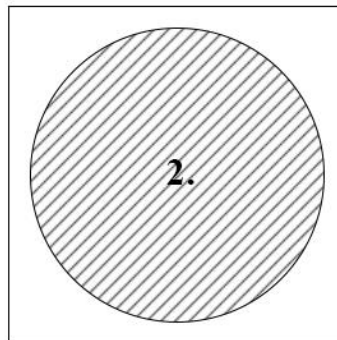
## Appendiks

### Analysemodell for "Det Fantastiske Rum":

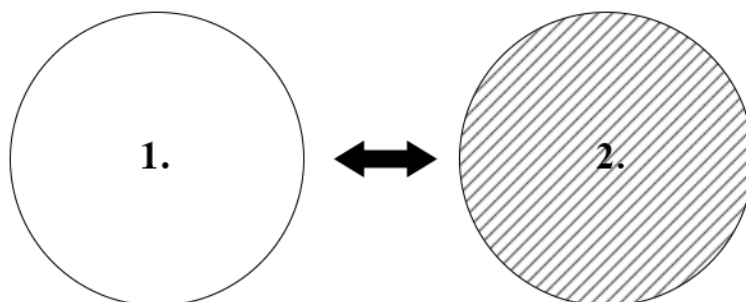
"Det Fantastiske Rum"					
Konstruksjon		Sted			Karakter
Verdenskonstruksjon	Kronotop	Terskler, grenser og grenseområder	Kart	Emosjonell geografi og affektive rom	Karakterisering

### Illustrasjoner av verdenskonstruksjoner:

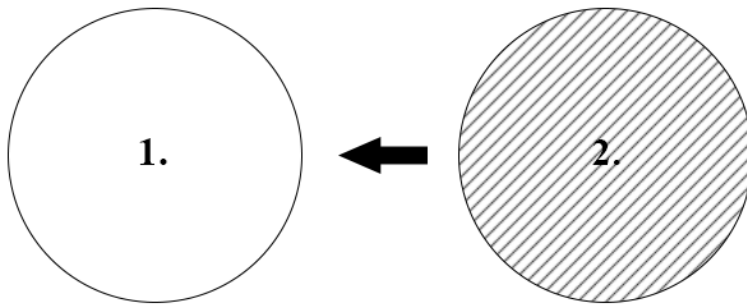
#### Lukket konstruksjon



#### Åpen konstruksjon

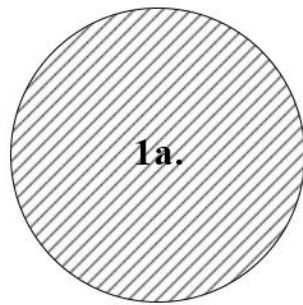


### Underforstått konstruksjon



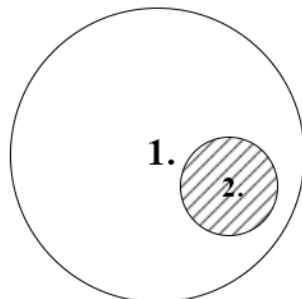
- Realistisk
- Fantastisk

### Alternativ primærverden



- Realistisk
- Fantastisk

### Crosshatch



- Realistisk
- Fantastisk