

Figurene som fortrollet verden:
Karakterene i Tove Janssons *Sent i
november* (1970)

*Hvordan litterære karakterer blir til i samspillet
mellom tekst og leser*

Forfatter: Helene Bredrup



Masteroppgave i nordisk litteratur

ved det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Dato: August 2018

**Figurene som fortrollet verden:
Karakterene i Tove Janssons *Sent i
november* (1970)**

- Hvordan litterære karakterer blir til i samspillet
mellom tekst og leser

Forfatter: Helene Bredrup

Masteroppgave i nordisk litteratur

ved det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Dato: August 2018

© Forfatter

År

Tittel

Forfatter

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

IV

Sammendrag

Karakterene fra Tove Janssons muminunivers har fortrollet verden. De har transcendert bøkene og blitt en global merkevare. Denne oppgaven studerer hvordan karakterene blir til i samspillet mellom tekst og leser i den siste av de illustrerte mumibøkene *Sent i november*. Et av analysens mål er å undersøke kraften som nødvendigvis finnes i disse karakterene. I tillegg til å drøfte karakterens berydning for lesningen av denne romanen, og karakterenes rolle i narrativ kommunikasjon.

Sent i november er valgt fordi den er underrepresentert i Jansson-forskningen. Og karakterene er valgt som analyseobjekt, fordi de på en liknende måte er underrepresentert i nordisk litteraturvitenskap.

Majoriteten av teorien anvendt i denne studien hører til innenfor kognitive og resepsjons- og leserorienterte perspektiver på litteratur og teori om fortellinger.

Forord

Det er mange som fortjener takk, her følger noen (i tilfeldig rekkefølge):

- Takk til Ståle Dingstad som hade metodeemnet, for inspirerende seminarer og god hjelp til å skrive prosjektbeskrivelse. Dine oppmuntrende ord ga denne studinen selvtillit til å velge problemstilling.
- Hjertelig takk til veilder Torill Steinfeld for råd, retting av komma, hjelp med fagord og en akademisk skrivediskurs/sjargong. Du var en uvurderlig inspirasjon i skriveprosessen med din tilsynelatende utømmelige fagkunnskap og ditt varme engasjement.
- Takk til to av mine medstudiner: Gro og Miriam. Vi møttes bare til kollokvie en gang, men det ga trygghet å planlegge sammen.
- Takk til mine hybelnaboer for villige ører som jeg kunne klage til og få noen oppløftende ord tilbake (skrivning kan være et ensomt prosjekt). Og takk for at jeg fikk lov til å okkupere kjøkkenet og sitte der og skrive.
- Tusen takk til min bestevennine Mari som har vært like interessert i mitt prosjekt som jeg har vært (av og til mer). Takk for spennende refleksjoner som har ført mine tanker i nye retninger, samt utfordret meg til å se mitt materiale på nye måter.
- Til sist en takk til min familie, som har resignert seg med at samtaleemne rundt frokostbordet blir kapret av merkverdige mumintroll. Takk for villige ører. Takk, mamma, for kloke råd. Takk pappa for gode samtaler, oppmuntrende ord og sjokolade. Takk, kjære søsken, for tålmodigheten.

Innholdsfortegnelse

1. INNLEDNING.....	1
1.1 Bakgrunn.....	1
1.1.1 Kort om forfatteren.....	1
1.1.2 Bibliografi over muminverket.....	1
1.1.3 Tove Jansson og <i>Sent i november</i>	2
1.1.4 <i>Sent i november</i> – utgave.....	3
1.2 Presentasjon av <i>Sent i november</i>	3
1.2.1 Komposisjon.....	3
1.2.2 Illustrasjonene.....	4
1.2.3 Tidsrommet romanen utspiller seg i	6
1.2.4 Stedet i romanen.....	7
1.2.5 Fortelleren	8
1.2.6 Karaktergalleriet.....	10
1.2.7 Handlingsgangen i romanen.....	12
2 TEORI.....	14
2.1 Valg av terminologi	14
2.1.1 Karakter eller person?.....	14
2.1.2 Andre ord for karakterer.....	15
2.1.3 Karakterisering.....	15
2.2 Hva er en (litterær) karakter?.....	16

2.2.1	Karakter og plott.....	18
2.2.2	Karakter og forteller i en tredjepersonsroman.....	20
2.2.3	Karakterenes typologi.....	21
2.2.4	Karakter og leser.....	23
2.2.5	Karakter og resepsjon.....	25
3	TIDLIGERE FORSKNING OG METODE.....	27
3.1	Jansson-forskningen som tolkningskanon.....	27
3.1.1	Den tidlige Jansson-forskningen.....	28
3.1.2	Biografier om Jansson.....	31
3.1.3	Nyere Jansson-forskning.....	32
3.2	Min metode og tilnærming til karakterene	35
3.3	Avklaring av analysebegreper.....	35
3.3.1	Synsvinkel eller fokalisering?.....	35
3.3.2	Diskurs eller Cohn typologi fra <i>Transparent Minds</i> (1978)?.....	37
3.3.3	Tone og ironi som analyseredskaper.....	39
3.3.4	Metafiksjon og intertekstualitet.....	40
4	ETABLERINGEN AV KARAKTERENE.....	41
4.1	Karakternavnenes betydning.....	41
4.1.1	Navn som karakterisering.....	41
4.1.2	Karakternavn og artsnavn i muminuniverset.....	42
4.1.3	Individ og typer: brytningen mellom det spesielle og det generelle.....	45

4.2 Hva skal til for at leseren realiserer realiserer navnene i teksten som karakterer?.....	46
4.2.1 Hvordan karakterene i <i>Sent i november</i> oppfyller (og ikke oppfyller) Margolins kriterier.....	47
4.2.2 Ontologisk usikkerhet i fortellinger på flere nivåer.....	50
4.2.3 Avsluttende refleksjon.....	54
4.3 Tekstens representasjon av karakterene som bevisstheter.....	54
4.3.1 Den engstelige Filifjonka.....	54
4.3.2 Homsen Toft, forteller og karakter.....	58
4.3.3 Den enigmatiske Snusmumriken.....	59
4.3.4 Den tragikomiske Hemulen.....	61
4.3.5 Den aldrende Onkelskruttet.....	64
4.3.6 Den lystige Mymlen.....	65
4.3.7 Motivasjon.....	67
4.3.8 Hvordan inviterer portrettene leseren inn til karakterenes bevisstheter?.....	70
4.4 Etableringen av karakterene som fokalisorer.....	70
4.4.1 Karakterene som fokalisorer.....	71
4.4.2 Fokalisering som begrensning av det som fortelles.....	74
4.4.3 Avsluttende refleksjon.....	74
4.5 Denne delen av romanen sin betydning for lesingen av <i>Sent i november</i> som helhet.....	75

5	DET SOSIALE SPILLET I MUMINHUSET.....	76
5.1	«Denna bokens brokiga församling» (Jones, 1984, 101).....	76
5.1.1	Den gamle på broen.....	77
5.1.2	Karaktermøter som karakterisering.....	78
5.1.3	Filifjonka, Hemulen og Toft.....	79
5.1.4	Handlinger og ytringer som karakterisering.....	80
5.1.5	Kommunikasjon mellom karakterene.....	81
5.1.6	Den siste besøkende.....	81
5.1.7	Fortelleren i kulissene.....	82
5.1.8	Hva betyr karakterenes første møter for lesningen av <i>Sent i november?</i>	83
5.2	«Brytningen mellom vad vi är och vad vi vill vara» (Westin, 2000, 70).....	83
5.2.1	Rollespill.....	84
5.2.2	Mymlen i rollene som søster, fornuftens stemme og autoritet på Muminfamilien.....	84
5.2.3	Filifjonka i rollene som husmor og Muminmamma.....	87
5.2.4	Hemulens forsøk på å bli en annen.....	89
5.2.5	Avidealisering og deindividualisering av Snusmumriken.....	92
5.2.6	Hjemmekvelden/festen.....	94
5.2.7	Storrenngjøringen.....	96
5.2.8	Avsluttende refleksjon.....	96
5.3	Samspillet mellom karakterer på ulike nivåer i fortellingen.....	97

5.3.1	Onkelskruttet og förfadern.....	97
5.3.2	Filifjonkas insekter.....	99
5.3.3	Djuret til Toft.....	100
5.4	Hvordan påvirker samspillet mellom karakterer på ulike nivåer i fortellingen lesningen?.....	104
5.5	Avslutning.....	104
6	KARAKTERENES UTGANG AV BOKEN.....	105
6.1	Karakterene forlater Muminhuset.....	105
6.1.1	Karakterenes strukturelle plottavrundinger.....	105
6.1.2	Karakterenes psykologiske utvikling.....	107
6.2	Avsluttende refleksjon.....	111
7	KONKLUSJON.....	112
7.1	Vurdering av anvendt teori.....	112
7.2	Vurdering av anvendt metode.....	112
7.3	Vurdering av <i>Sent i november</i>	113
7.3.1	Karakterene.....	113
7.3.2	Karakteriseringen.....	115
7.4	Hvordan har karakterene i <i>Sent i november</i> fortrollet verden?.....	116
8	LITTERATURLISTE.....	118

1 Innledning

Bakgrunn

1.1.1 Kort om forfatteren

Tove Jansson (1914-2001) er en kanonisert finlandssvensk forfatter og kunstner med et mangfoldig forfatterskap. Hennes betydning kan illustreres av at hun ofte nevnes i samme setning som Astrid Lindgren (Jones, 1984, 4). Hun tilhører den svenskspråklige minoriteten i Finland og vokser opp i mellomkrigstiden. Dette er noe som Jansson-forskere har spekulert i om har formet hennes forfatterskap i så måte at hun skriver om outsiders, katastrofer, ensomhet og fremmedfølelse:

En mellomstilling som måtte gi en følelse av utrygghet og en lengsel etter å høre hjemme ett bestemt sted – altså drømmen om nettopp en Mummidal, en uforanderlig og fredet plett i en omskiftelig og katastrofetruet verden (Hagemann, 1967, 11).

I finlandssvenske antologier står hun oppført som barnebokforfatter og mummintrollbøkene trekkes fram som hennes hovedverk, for eksempel i *Finlands svenska litteratur 1900-2012* (2014), redigert av Michel Ekman, eller i *Finlands svenska litteraturhistoria* (2000), utgitt av Clas Zilliacus. Muminbøkene regnes som et av Finlands bidrag til verdenslitteraturen (Kivi, 2000, 20). Om bøkene er barnebøker var et tema for den tidlige Jansson-forskningen, noe som vi skal komme nærmere inn på i delkapittel to i denne studien. Analyseobjektet i studien er *Sent i november* (1970), som er den siste av de illustrerte muminbøkene.

1.1.2 Bibliografi over muminverket

Muminbøkene er blitt utgitt på ulike forlag. Siden Jansson har revidert flere av dem, forekommer flere av bøkene også i ulike utgaver (Rehal-Johansson, 2006, 23). Mummiverket består derfor av følgende seksten illustrerte bøker utgitt mellom 1945 og 1970: *Småtrollen och den stora översvämningen* (1945), *Kometjakten* (1946), *Trollkarlens hatt* (1948/1950/1968), *Muminpappans bravader. Berättade av Honom Självä* (1950), *Farlig midsommar* (1954), *Mumintrollet på kometjakt* (bearbeidet utgave av *Kometjakten*, 1956), *Muminpappans bravader. Berättade av Honom Självä. Nedtecknade av Tove Jansson*

(bearbejdet utgave av *Muminpappans bravader. Berättade av Honom Själ*, 1956), *Trollvinter* (1957/1970), *Det osynliga barnet* (1962/1969), *Pappan och havet* (1965/1969), og *Sent i november* (1970). I tillegg til de illustrerte bøkene har Jansson utgitt tre billedbøker: *Hur gick det sen? Boken om Mymlan, Muminrollet och Lilla My* (1952), *Vem ska trösta knyttet?* (1960) og *Den farliga resan* (1977). I tillegg til diverse tegneserie-samlinger, samt foto-billedboken *Skurken i mumihuset* (1980).

Det som i dag gjerne regnes som muminbøkene er åtte utgaver av de illustrerte bøkene som ble utgitt i 1967-1970. Jansson-forsker Agneta Rehal-Johansson kaller dem derfor «muminsviten» (2006, 23). Dette er et begrep som vil bli brukt utover i oppgaven som betegnelse på de tidligere bøkene i serien. Muminsviten avsluttes som nevnt med *Sent i november*, selv om ikke Janssons muminforfatterskap gjør det. Som vi skal se i kapittel 3, har Jansson-forskere stort sett forholdt seg til muminsviten, noe som har fått konsekvenser for hvordan de har tolket *Sent i november*.

1.1.3 Tove Jansson og *Sent i november*

Jansson skriver *Sent i november* i 1970, det året hun mister sin mor, Signe Hammarsten Jansson. I biografier har boken blitt omtalt som en sørgebok og et dobbelt farvel:

I *Sent i november* tok Tove avskjed med mummibøkene, men framfor alt sa hun med det farvel til moren, den kjæreste av de nærmeste. Da moren ikke lenger var til, kunne heller ikke Mummidalen være ved det gamle. Av Toves egen sorg har en dyp og stille sorg flettet seg inn i teksten (Karjalainen, 2014, 247).

Janssons intensjon for *Sent i november* skal ha vært «att berätta att drömmen är viktigare än verkligheten» (Westin, 2007, 424) og som fanget høstens mollstemning (Karjalainen, 2014, 246). Utgivelsen byr på utfordringer. Det første manuskriptet blir avvist av forlaget. Jansson skriver om sitt manuskript. Den største endringen er bokens sluttscene:

Den som stannar er Snusmumriken. Han går ned till havet och ser någonting närma sig, en båt – eller är det något som driver, bara en sten? (..) För Snusmumriken är det inte så viktigt: om det bara var en sten ger jag mig av söderut, jag kan hinna över bergen innan kölden kommer om jag sticker iväg nu (Janssons første manuskript sitert i Westin, 2007, 431).

Just innan solen gick ner slog hon en rämna av ljus i molnbanken, kall och vintergul, den gjorde hela världen mycket ödslig. Och nu såg homsan Toft stormlyktan som pappan hade hängt i masttoppen. Den hade en mild varm färg och den brann stadigt. Båten var mycket långt borta. Homsan Toft hade god tid på sig att gå ner genom

skogen och följa stranden til båtbyggen, precis lagom för att ta emot fånglinan.
(Jansson, 1970, 165).

Hvilken karakter leseren sanser og opplever sluttscenen igjennom avgjør hvilken stemning leseren sitter igjen med etter endt lesning. Dette sier noe om hvor viktig slutten er for tolkningen av hele verket, og det sier noe om hvor essensielle karakterene er for dets resepsjon.

1.1.4 *Sent i november* – utgave

I denne oppgaven brukes en originalspråklig utgave av *Sent i november*, utgitt av Raben & Sjögren i 1970. Altså ikke Gunnel Malmström sin norske oversettelse med samme navn. Derfor benyttes de opprinnelige navnene til karakterene. Disse navnene er forholdsvis like de norske oversettelsene, med unntak av Onkelskruttet som Malmström har oversatt til Onkelsulikken. Mumin anvendes istedenfor den norske oversettelsen mummi. Jeg bøyer navnene i bestemt form og flertall ifølge norske skriveregler slik at Mymlan blir til Mymlen, homsan blir til homsen osv. I tillegg brukes mumin med stor forbokstav når det refereres til stedsnavn, for eksempel: Muminhuset og Mumindalen, og når det refereres til den spesifikke Muminfamilien og dens medlemmer. Muminuniverset og muminbøkene skrives derimot med liten forbokstav i overenstemmelse med forskningslitteraturen.

Presentasjon av *Sent i november*

1.2.1 Komposisjon

Sent i november er en illustrert bok på 163 sider fordelt på 21 kapitler. Kapitlene er episodiske og organisert kronologisk, med det unntak at hver karakter har et portrettkapittel som etablerer og introduserer dem for leseren. Portrettene kommer før karakteren ankommer Muminhuset, eller rett etter, og utforsker hvorfor karakterene oppsøker Muminhuset. Dermed vet leseren mer om hver enkelt karakter enn de andre i huset, samt at leseren har mer intim kunnskap til karakterens indre liv, tanker, motivasjon, følelser, og kan rette oppmerksomheten mot hvordan karakterene kommuniserer med hverandre for å lære hverandre å kjenne. Bokens komposisjon kan følgelig deles i tre, en innledning som består av et introduksjonskapittel og

portrettkapitlene, en midtdel hvis kapitler er organisert episodisk, og en avsluttende del som inneholder hver karakters avreise fra Muminhuset.

Boken åpner med å følge Snusmumriken som vandrer fra Mumindalen. På veien passerer han husene til de fem øvrige karakterene, således blir hele karaktergalleriet presentert i det første kapitlet. Skifter i fokus-karakter bidrar til at boken ikke har én hovedperson, derimot kan det argumenteres for at det er ulike hovedpersoner i de ulike kapitlene. Hvert kapittel omfatter en episode, fordi de behandler en sentral begivenhet, som kan være stor, for eksempel en storrengjøring, eller liten, for eksempel et tordenvær. Episoden kan være ytre, et måltid, eller indre, for eksempel en karakters beslutning om å dra til Mumindalen. Kapitlene handler om hvordan begivenhet(e) påvirker de ulike karakterene. Hvis en karakter er upåvirket, er han/hun ikke i fokus i kapitlet. Det skjer en utvikling mellom kapitlene i og med en økning av skift i fokus-karakter ettersom de kommer nærmere hverandre. På den måten speiler og underbygger bokens komposisjon hvordan karakterenes liv blir mer og mer viklet inn i hverandre. I tillegg benytter fortelleren mer eksternt fokus utover i boken for å fremme et eksternt fokus på det sosiale spillet i komposisjonens andre del. Derfor kan vi kalle *Sent i november* en grupperoman. Samtidig vil analysen vise at det er en distanse mellom karakterene som forblir konstant i løpet av romanen.

1.2.2 Illustrasjonene

Romanen inneholder i overkant av 80 illustrasjoner, så forholdet mellom ord og bilde er omtrent en tegning per andre side. Disse kan oppta en halvside, fungere som dekorasjon i et sidehjørne eller avslutte et kapittel. Illustrasjonene er strektegninger i svart-hvitt, som oftest avbilder karakterene, men de kan også avbilde gjenstander eller steder i tekstverdenen, som i eksemplene under:



Figur 1: fotografi av illustrasjonen på side 142 i *Sent i november* (1970). Illustratør: Tove Jansson. Tegningen viser fra øverst til venstre: Filifjonka, Mymlen, Hemulen, Snusmumriken, Onkelskruttet og Toft, som sitter på trappen til Muminhuset.



Figur 2: fotografi av illustrasjonen på side 11 i *Sent i november* (1970). Illustratør: Tove Jansson. Tegningen viser husene i den ytterste viken, samt Hemulens oppdratte båt.

Jansson-forsker Boel Westin drøfter i artikkelen «Att se in i kongsrubiniens hjärta – om konstarnas samspel i muminberättelserna» hvordan bilde og tekst virker sammen i de illustrerte muminbøkene:

Bilderna formger och styr vår visuella upplevelse av muminvärlden, dess myller av gestalter och dess olika landskap, men de stör sällan läsarens fantasi. Allt ska inte avbildas, allt ska inte förklaras – det är den grundläggande estetiska principen (Westin, 2000, 71).

På grunn av illustrasjonene har Muminseriens globale lesende publikum trolig liknende mentale bilder av bøkens verden og de karakterene som bebor den. Tekstverdenen er til forveksling lik vår egen virkelighet, mens karakterene kan minne om mennesker, for eksempel: Snusmumriken og Onkelskruttet, men oftest likner de på dyr, som for eksempel: Hemulen og Muminfamilien. Dette gjør figurene til gjenkjennelige merkevarer, samtidig som det gir dem kraft til å transcendere fortellingene. I tillegg til å pryde boksidene i muminbøkene, tegneserier, animerte tv-serier og film, er muminkarakterene avbildet på alt fra serviser og husholdningsartikler til sengetøy og smykker. For sitt publikum er de identitetsmarkører, og kanskje minner de oss på den stemning og livsfilosofi som preger muminforfatterskapet.

Til tross for at illustrasjonene er like viktige som teksten for leserens inntrykk av karakterene, er samspillet mellom disse to kunstformene ikke et tema for denne studien. Dette er simpelthen for å avgrense oppgaven, samt av hensyn til teori og innfallsvinkel. Likevel vil illustrasjonene inkluderes i drøftinger av enkelte scener, hvis de har stor påvirkning på leseropplevelsen, for eksempel med tanke på hvordan de posisjonerer leseren i forhold til karakterene.

1.2.3 Tidsrommet handlingen utspiller seg i

Sent i november er blitt kalt en høstbok av Jansson-forskere, men hvis vi leser den som parallell med *Pappan och havet*, må vi anta at første kapittel foregår i august. Først i kapittel tre får vi en semi-konkret tidsangivelse: «En torsdag i november slutade det att regna» (18). Resten av kapitlene foregår trolig i november over et tidsrom på et par uker, inntil kapittel atten som er satt til desember. Boel Westin har i sin biografi knyttet tittelen og tidsrommet til finsk mytologi: «Mørk og mystisk tid. Det gamle er i ferd med å dø, og det nye er ennå ikke født. November i finsk mytologi er dødens måned; det finske navnet, *marraskuu*, betyr måneden til det døde eller det som snart skal dø» (2007, 246-247). Dette gir tidsrommet en ladning av spenningen og finalitet.

Et kjennetegn ved tidsfølelsen i boken er at den er repetitiv, en effekt som skapes blant annet av bruk av iterativ frekvens: «Hemulen och homsan byggde på pappans trädhus. Onkelskruttet fick ungefär två fiskar om dan och Filifjonkan hade börjat vissla» (103). Denne tidsfølelsen opplever karakterene også: «Det är en sak som är konstig, sa Hemulen. Ibland tycker jag att allt vi säger och gör och allt som händer har hänt en gång förut, va? Förstår ni hur jag menar. Allting är likadant» (142).

At tiden går markeres i teksten av værskifter, som at nettene blir lengre, regnet som faller eller økende kulde. Således settes årstiden og hvordan den legger rammer for karakterenes tilværelse i fokus. Samtidig har tiden noe evigvarende og mytisk over seg som følge av karakterenes ubestemte alder, de korte episodene, og fraværet av konkrete tidsangivelser. Det siste gjelder også for karakterenes minner. Dette underbygger følelsen av at tiden er sirkulær og ikke lineær. Dette kjennetegner en pre-industriell tid, der karakterenes liv er diktert av naturen. Andre tegn som tyder på dette er fraværet av elektriske apparater, samt at de fyrer med ved og bruker stearinlys og fyrstikker.

Selv om handlingen foregår i november, er sommeren nærværende i karakterenes minner, drømmer og fantasier. Sommeren er på et vis smeltet sammen med fortiden, som en utopisk tilværelse eller en ønskedrøm som er knyttet til liv, eventyr og glede. Derfor kan det argumenteres for at Mumindalen er en kronotop for den nordiske sommeren: Intens, kort og etterlengtet. Sommeren står i kontrast til høsten, som er tiden for ensomhet, isolasjon og venting. Høsten blir et slags mellomrom, full av ubetydelige hendelser: «Det är kanske på våren de stora sakerna händer, sa Onkelskruttet för sig själv» (147). Noen Jansson-forskere har tolket de to tidsdimensjonene metafiktivt. Da blir høsten tolket som en referanse til den virkeligheten vi lever i – den har også blitt knyttet til voksenlivet, mens sommeren viser til «den fantastiske mummidalen» (Alming, 2008) som er barndommens utopi. På denne måten har *Sent i november* blitt lest som et uttrykk for at karakterene, forfatterinnen og leserne har blitt voksne, og metaforisk entret høstfasen i livet: «Hösten er den klara metaforen för förändringar, genom färg, förmultning, förruttelse. Naturen som vissnar ner, löses upp i väta, går i vila, allt är bilder för försvinnande och död, en nedbrytning som är förutsättningen för nytt växande» (Westin, 2007, 417).

1.2.4 Stedet i romanen

Som tidligere muminbøker inneholder *Sent i november* et kart, som i denne boken er satt sammen av et kyst-kart og et mer detaljert kart over Mumindalen (2). Kyst-kartet plasserer Mumindalen som en av flere daler langsmed kysten. I nabodalen i sør bor Filifjonka og lenger sør i en vik ligger den siste bebyggelsen. I viken ligger husene til Hemulen og Mymlan, Hemulens oppdradde båt, som Toft bor under, og ytterst, på grensen til ødemarken, ligger Onkelskruttets hus (8-12). Detalj-kartet viser Mummidalen omringet av høye fjell på to sider med havet på den tredje. Elven, «Floden», renner gjennom dalen og ned til havet, og der finnes tre bygninger: Muminhuset, vedskjulet og badehuset. Det sistnevnte henger sammen med land via en brygga som står på påler ute i havgapet. Stedets geografi medfører at karakterene er isolerte fra omverdenen, og overlatt til naturkreftene. Når vinteren kommer vil dalen bli innesnødd og stengt for omverdenen, slik det står i *Sent i november*: «Om några dagar skulle alla dalar vara täckta av vinter, den hade väntat länge men nu kom den (...) Dalen skulle stängas» (159).

Det sylindrerformede Mummihuset skal, ifølge Jansson-forskere, være modellert etter en kakkelovn (Kivi, 2000, 43). Dette henger sammen med at forfedrene til Muminfamilien bodde bak kakkelovner, noe som leseren blir minnet på i *Sent i november*:

Homsan satte sig ytterst på stolkanthen, han stirrade på porträttet öfver byrån. Det framställde någon som var helt och hållet gråluden och hade arga tättsittande ögon och svans. Nosen var ovanligt stor. Det där är deras förfader, förklarade Hemulen. Från den tiden när de bodde bakom kakelugnar (36).

Opprinnelig var det litterære universet framstilt som en miniatyrverden som eksisterer i skjul, parallelt med en realistisk verden bebodd av mennesker, men i *Sent i november* er denne magiske sameksistensen tonet ned. Karakterene framstår som forkledde mennesker i en tilsynelatende realistisk og hverdagslig verden.

Muminhuset har en særstilling som samlingssted, fordi dørene til Muminfamilien er åpne for alle muminuniversets skapninger. Bortsett fra Muminhuset fyller hus to funksjoner i det litterære universet: beskyttelse fra naturen og som stengsel som skiller karakterene fra hverandre. På denne måten er husene et symbol for det ytre – skallet som vi lar andre se, mens sjelen, den vi innerst inne er gjemmes innenfor husets vegger. Alle karakterene bor i hus, unntatt den nomadiske Snusmumriken som bor i telt, og Toft som bor i den oppdratte båten. Men både teltet og båten representerer stengsler og fyller samme funksjon som hus. I Snusmumrikens tilfelle er det et mobilt hus – et stengsel man tar med seg.

For å oppsummere er det litterære muminuniverset ulikt vår egen virkelighet. Det er en mer fantastisk verden, der årstider, værphenomener og objekter nærmest vekkes til live via en gjennomgående bruk av besjeling: «(H)uset stirrade häpet åt alla håll med sina nytvättade fönsterrutor» (141), «Höstens lugna gång mot vinter» (8). Dette skaper en mystisk stemning, og åpner bokens tolkningsrom. Leseren må etablere en standard for hva som er mulig innad i tekstverdenen. På samme tid inviteres leseren til å reflektere over sin egen virkelighet: Er det mulig å gå i hi om vinteren med magen full av granbar og være yngre når man våkner? Er det mulig å vekke til live et forhistorisk dyr ved å lese og fortelle om det?

1.2.4 Fortelleren

Sent i november har en olympisk tredjepersonsforteller. Det betyr en forteller som er både allvitende og allestedsnærværende (Andersen, 2012, 50). Fortelleren skifter mellom eksternt og intern fokalisering ved ulike begivenheter, og av og til innad i samme scene (Nikolajeva,

2005, 188). I tillegg skiftes det mellom hvilke karakterer som er fokalisatorer, det vil si sansene som leseren opplever tekstverdenen og handlingsforløpet igjennom (Nikolajeva, 2005, 188). Fortellerstemmen står fritt til å adressere leserne i kommentarer som er signalisert med parenteser: «Längst in i fören på Hemulens båt bodde den lilla homsa som kallade sig Toft (det hade ingenting med båtens tofter att göra utan var bara ett sammanträffande)» (13). Således understrekes det for leseren at fortelleren vet mer enn karakterene. Videre i analysene skal vi se hvordan dette utnyttet til å skape en tone av tragisk ironi.

Siden fortelleren vet mer enn karakteren, samt fører ordet og styrer framstillingen av tekstverdenen, inkludert begivenhetene og karakterene, er det en asymmetrisk relasjon mellom forteller og karakterer. Disse er også adskilt i tid og rom, ettersom fortelleren er heterodiegetisk, det vil si står utenfor fortellingen, og forteller i fortid, altså referer til avsluttede begivenheter (Nikolajeva, 2005, 184). Avstanden smitter over på leseren og gir rom for refleksjon framfor spenning under lesningen. Dette kunne ført til en emosjonell distansering: at leserne ikke engasjerer seg i karakterene, men gjennom skifter i fokalisering og fortellerteknikker, særlig med tanke på framstillingen av karakterenes indre, inviterer fortelleren leseren nær karakterene både fysisk og psykisk:

I köket stod Hemulen med lampan i tassen och tyckte att det var ett överväldigande och olustigt företag att leta fram en madrass, hitta en plats att lägga den på, klä av sig och erkänna att en dag till hade blivit natt. Hur blev det så här? tänkte han förbluffad (40).

Således spiller fortelleren på avstand og nærhet i måten den tillater leseren å nærme seg karakterene, og posisjonerer leseren i forhold til karakterene. Videre i analysen skal vi se at fortellerestemmen også spiller på grensene mellom det universelle, typete og det spesielle, individuelle i sine karakterframstillinger. Dette gjør at romanen tematisk spiller på grensen mellom det trivielle, hverdagslige, og det eventyrlige, uhyggelige, noe som skaper en brytning mellom håp og determinisme i romanens tone (Klujeff, 2004, 11-12). Den gjennomgående bruken av fokalisering gjør at karakterene kommer i forgrunnen, til tross for at det er en tredjepersonsroman. Derfor har *Sent i november* blitt behandlet i Jansson-forskningen som en karakterdrevet og psykologisk grupperoman.

Jansson-forsker Agneta Rehal-Johansson har karakterisert fortellerstemmen som en som er vis og erfaren: «som (..) vet mer och har levt längre i världen än sin berättelses figurer och som inte heller tvekar att dela med sin av visdom till läsarna i egna kommentarer» (2006, 340).

Hun argumenterer for at fortelleren, med følgende ytring fra *Sent i november*, etablerer karakterene som likeverdige i tekstverden: «Det finns de som stannar och de som ger sig av, så har det alltid varit. Var och en får välja själv, men han måste välja medan det är tid och aldrig någonsin ge efter» (9). Videre trekker hun linjer til Walter Benjamins forteller: den vise som har råd til mange (1991, 201). Men som vi skal se videre i analysen, selv om karakterene er likeverdige i tekstverdenen, er de ikke likeverdige for fortelleren som legger ulik vekt på dem for å fremme bokens overbærende tematiske struktur. Dette inviterer trolig leseren til å gjøre det samme.

1.2.5 Karaktergalleriet

Karaktergalleriet i *Sent i november* består av seks karakterer: Mymlen, Onkelskruttet, Toft, Snusmumrikken, Hemulen og Filifjonka. I tillegg er Muminfamilien, bestående av Muminammaen, Muminpappaen og Muminrollet, samt Lille My, Gafsa, Onkelskruttets slektninger og Filifjonkas slektninger nevnt, men siden disse ikke har agens, regnes de ikke som karakterer i denne romanen (Abbott, 2002, 188). Muminfamilien er likevel nærværende som en del av settingen og har betydning for stemningen og tonen i romanen.

I tillegg til de seks nevnte karakterene finnes det ontologisk usikre entiteter (Margolin, 1987, 111) i *Sent i november*, for eksempel et forhistorisk Djur av arten nummulit, förfaderen som ligger i hi i Muminhusets kakkellovn og Filifjonkas insekter og kryp. At de er ontologisk usikre betyr at de ikke direkte har agens i romanen, noe som inviterer leseren til å tvile på deres eksistens på fortellingens diegetiske nivå. Dette er fortellingens nivå 0 eller det primære handlingsplanet (Nikolajeva, 2005, 183). Dette er et resultat av at de ikke etableres som deltakere i tekstverdenen, som er det grunnleggende kriteriet for at leseren skal foreta minimale kognitive prosesser for å realisere dem som karakterer (Margolin, 1987, 111). Deres eksistens forblir hypotetisk. Likevel, skal vi se i analysen, har karakterene agens på hypodiegetiske nivåer, det vil si i fortellinger innad i fortellingen, eller på nivåer under 0 (Nikolajeva, 2005, 183). Djuret har agens når Toft er fokalisator, derfor kan vi klassifisere nummuliten som en karakter på det hypodiegetiske nivået til Toft. Da er det et premiss for oppgaven at *Sent i november* som grupperoman, kan analyseres som en mosaikk eller en vev, bestående av de seks karakterenes fortellinger.

Karaktergalleriet består av et mangfold av arter som i likhet med fabeldyr (Hagemann, 1967, 35) har noen faste egenskaper, felles temperament, felles utseende og felles livsholdning: «Snusmumriken hade träffat många filifjonkor och visste att de måste handla enligt sin art och sin egen vanskliga bestämelse» (8). Det er noe statisk og deterministisk over deres eksistens som gjennomsyrrer romanen: «En hemul är alltid en hemul och det händer honom bara samma slags saker. Och med mymlor händer det ibland att de far sin väg för att slippa städa!» (142-143). Vi kan si at karakterene defineres av sin art, noe som samtidig innebærer en generalisering som gjør dem til typer (Fishelov, 1990, 422; Lothe og Refsum og Solberg 1997, 119; Abbott, 2002, 183; Eder og Jannidis og Schneider 2010, 38, Andersen, 2012, 42). Kjenner du en filifjonke, kjenner du alle, derfor heter alle filifjonker Filifjonka, snusmumriker heter Snusmumriken osv. De eneste karakterene som har unike egennavn er Toft, som er av arten homse (som ikke har noe med seksualitet å gjøre, men er en etablert art i Janssons litterære univers), og Onkelskruttet, som er et navn karakteren finner på til seg selv. Onkelskruttets art får leseren aldri vite. Onkelskruttet er svært gammel og all informasjon vi får om ham, er begrenset av hans egen kunnskap fordi den er filtrert gjennom ham som fokalisator: «Han var hemskt gammal och hade lett för att glömma. En mörk höstmorgon vaknade han och hade glömt va han hette» (41).

Selv om karakterenes alder er ubestemt, kan de rangeres etter hvor gamle de trolig er basert på hva de foretar seg. Onkelskruttet bor alene, fornøyer seg med å glemme, og han gruer seg til å få søndagsbesøk av sine slektninger. Filifjonka og Hemulen er voksne som bor for seg selv, de sysler henholdsvis med vasking og matlaging, og å organisere sine naboer. Snusmumriken har noe ungdommelig over seg på grunn av sin opposisjon til grenser og avsperringer, samt sin nomadiske livsstil. Samtidig har han noe verdensvant over seg som henter om en modenhet. Det er Snusmumriken de andre karakterene går til for råd og hjelp i *Sent i november*. Han er på sett og vis idealet for de andre karakterene. Mymlen er ungdommelig, fordi hun har et ukomplisert forhold til verden. Hun er mest opptatt av å sove og stelle med håret sitt. Toft refereres til som «lilla homsa» av både fortelleren og sine medkarakterer, i tillegg til at han får plass til å sove i tauruller og myggnett, besitter en stor evne til å fantasere, og drømmer om en mamma, inviteres leseren til å fortolke ham som barnlig og den yngste av karakterene i *Sent i november*.

I bokomtaler, så vel som i hverdagsspråket, omtales artene som arketyper, og de står sterkt i Finlands kulturarv (Kivi, 2002, 20). Arketype-begrepet er avledet av Carl C. Jungs begrep og

betyr i denne sammenheng en urskikkelse som representerer den kollektive sjelen til en kultur (Lothe og Refsum og Solberg 1997, 21).

Ulikheter i art og alder i kombinasjon med likheter i plott, samt at karakterene er forenet i sin lengsel etter Muminfamilien, gjør at *Sent i november* inviterer leseren til å sammenlikne karakterene. De er ulike personligheter i samme situasjon, således inviteres leseren til å reflektere over hvordan de takler livene sine på. Videre er de forbundet av at de er outsiders. I tidligere Muminbøker har karakterene vært perifere skapninger som kretser rundt Muminfamilien, som har vært det litterære universets sentrum, men som er borte i *Sent i november*. Derfor er dette romanen der Jansson omfavner sine, kanskje, rareste, ensomste og mest sårbare karakterer.

1.2.6 Handlingsgangen i romanen

Det er høst i Mumindalen. For karakterene er dette tiden for å isolere seg og gå i hi i sine hus. Seks karakterer beslutter, uavhengig av hverandre, å besøke Muminfamiliens hus for å få en forandring i hverdagen. Der blir de møtt, ikke som de har sett for seg av den vennlige Muminfamilien i sommerdalen, men av et forlatt hus som er stengt for vinteren. Karakterene har visst om hverandre, flere av dem er naboer, men måten de kommuniserer med hverandre viser at de er fremmede for hverandre. Det som forbinder dem er Muminfamilien. De bosetter seg i huset og tilbringer noen uker sammen for å finne svar på hvor familien har tatt veien, for å døyve sin ensomhet og prøve å opprette kontakt med hverandre (Jones, 1984, 101). Etter en tid returnerer de til hverdagene sine, bortsett fra Onkelskruttet som går i hi i Muminhusets klesskap og Toft som blir igjen for å vente på familien. Boken ender med at Toft synes han skimter familien komme seilende i horisonten. En åpen slutt som ikke gir svar på om Muminfamilien faktisk kommer hjem, fordi Toft, som vi skal se i analysen, er en uberegnelig fokalisator.

Handlingsgangen i *Sent i november* spiller på dannelsesromanens plott: hjemme -> avreise -> eventyr -> hjemkomst. Barnelitteratur-forskere kaller dette barnebokens masterplott (Nodelman, 1997, 15; Nikolajeva, 2005, 101). I *Sent i november* foregår eventyret i en annen families hjem. Handlingen alluderer til et skrekk-plott der seks fremmede ankommer et forlatt hus og tvinges til å overleve sammen. Det er uvisst hva som har skjedd med deres forgjengere. Allusjonen er underbygget av en scene der Filifjonka forestiller seg at lyset

slukker: «Och sen försvinner den ena efter den andra och till slut är bara katten kvar och sitter och tvättar sig på deras grav!» (117). Dette gjør at leseren, på grunn av sjangerkonvensjoner, leter etter en karakter som kan fylle rollen som monster (Eder og Jannidis og Schneider, 2010, 43). Den fremste kandidaten er «Djuret» til Toft. Skjemaet for skrekk-sjangeren reiser også uvisshet om familien faktisk er i live, men dette dysses ned med referanser til fyret og øya:

Havet var lugnt och grått och utan öar. Det är kanske inte så svårt att ta reda på dem som gömmer sig och få hem dem igjen. Öarna finns på sjökortet. Jollen kunde tättas. Men värför? tänkte Snusmumriken. Låt dem hållas. Kanske de också behöver få vara ifred (94).

En annen type plott som *Sent i november* alluderer til er robinsonaden. Både Muminhuset og Mumindalen er isolerte, dermed kan det argumenteres for at stedene fyller tilsvarende funksjoner som en øy. Sammen med referanser til øya med fyret, der Muminfamilien er dratt, inviteres leseren til å lese boka som en parallell til *Pappan och havet* (1965), som er romanen om Muminfamiliens opphold på en øy med et fyr.

2 Teori: Litterære karakterer

Valg av terminologi

2.1.1 Karakter eller person?

I nordisk litteraturvitenskap finnes det to overordnede begreper som blir brukt om entiteter i litteratur, film og andre medier: karakter og person. Begge begrepene har flere betydningsområder. Oftest i hverdagspråket brukes person som ubestemt pronomen som viser til et menneske. I norske litteraturvitenskapelige oppslagsverk (Lothe og Refsum og Solberg 1997, 119, 192-193; Claudi, 2010, 125) og innføringsbøker i litterær analyse (Andersen, 2012, s: 41-45) brukes person framfor karakter. Begge termene kan ha forstavelsene fiktiv eller litterær. I internasjonal litteraturvitenskap brukes heller karakterbetegnelsen, da på engelsk: «character», bl. a. fordi det har en tradisjon i fagfeltet. Anne-Mette Hejlested, en dansk litteraturforsker, oppsummerer forholdet mellom termene i nordisk litteraturvitenskap: «*Person* betegner karakteren, som den fremstår i fortolket form, dvs. resultatet af samspillet mellem karakterkonstruktionen og læserens fortolkning af den» (Hejlested, 2007, 104).

På den måten plasseres karakterbegrepet forut for personbegrepet i en litteraturfaglig kontekst. Karakter virker mer teknisk og rettet mot språk og tekst. Person på den annen side er tettere tilknyttet mennesker. Vermeule siterer den kognitive psykologen Leslie Brothers (1997) i sin forklaring:

”Person” is a higher level perception of bodies, a perception that endows them with mental life. We endow bodies with mental life in the same way we endow the sights or sounds of words with meaning (...) Because of the way our brains work, our perception of “person” is automatic. It is an obligatory part of our experience with others – and ourselves (Vermeule, 2010, 23).

Karakterene er i teksten, men under lesningen transformerer leseren karakterene til personer. Dette er fordi hjernen vår oppfatter karakterene som «mulige personer». Årsaken til dette knytter Vermeule i sin bok *Why Do We Care about Literary Characters?* (2010) til at det gir mening å menneskeligjøre, med et fagord: antropomorfisere, våre omgivelser. Hun siterer antropologen Stewart Guthrie (1993) for å utdype dette:

We anthropomorphize because guessig that the world is humanlike is a good bet. It is a bet because the most valuable interpretations usually are those that disclose the presence of whatever is most important to us. That usually is other humans (Vermeule, 2010, 22).

Det er altså leserens kognitive prosesse som styrer måten vi oppfatter andre på, dette inkluderer at vi transformerer litterære karakterer til personer. Dette medfører nødvendigvis at menneskelige egenskaper smitter over på karakterene, noe som kan være problematisk i fantastisk litteratur.

For enkelhetens skyld er karakter valgt framfor person i denne studien. Karakter vil betegne både den tekstuelle representasjon av for eksempel Toft, og leserens fortolkning av karakteren. For det første på grunn av at majoriteten av teorilitteraturen i denne studien engelskspråklig. For det andre assosierer karakterer mer til språk og tekst enn til homo sapiens. For det tredje er muminbøkene fantastisk litteratur, og artene minner i noen tilfeller mer om fabeldyr enn mennesker. Derfor brukes figur ofte som et alternativ til karakter/person av Jansson-forskere.

2.1.2 Andre ord for karakterer

Det finnes mange ord for karakterer innenfor ulike grener av litteraturforskning, noen eksempler er: homo fictus, aktant, gestalt, type, aktør, agent eller fiktiv entitet. Mer enn noe annet illustrerer mangfoldet hvor sentrale karakterer er i og for fiksjon. Dette henter om hvor viktige de er for leserens opplevelse og fortolkning av litteratur.

2.1.3 Karakterisering

Karakterisering er et paraplybegrep for måten teksten, gjennom fortellermåte, språklige virkemidler, tekstuelle og interstekstuelle forbindelser, fokalisering, for å nevne noe, inviterer leseren til å foreta et sett av kognitive prosesser for å realisere et tekstelement som en karakter (Lothe og Refsum og Solberg 1997, 119-120). I Mads B. Claudis *Litterære grunnbegreper* tilsvarer dette: «Personkarakterisering er en betegnelse på ulike teknikker som brukes for å skape et bilde av en litterær person» (2010, 128). Karakterisering betegner altså prosessen der karakterer blir til i samspillet mellom tekst og leser (Eder og Jannidis og Schneider 2010, 32, 34).

Faglitteraturen skiller mellom to former for karakterisering: direkte definisjon og indirekte presentasjon. Direkte definisjon innebærer at karakteren «karakteriseres på en direkte og oppsummerende måte» (Lothe og Refsum og Solberg 1997, 119) av fortelleren. For eksempel gjennom adjektiver, substantiv, pronomer og egennavn. At fire av karakterene ikke har egennavn, men refereres til med artsnavnet i bestemt form med stor forbokstav, er et særtrekk ved karakteriseringen i *Sent i november*. Som vi skal se i analysen og i delkapitlet om Jansson-forskning, har dette betydning for om vi oppfatter karakterene som unike individer eller representanter for arten sin. Den direkte formen for karakterisering er autorativ, fordi: «(D)en vanlige faktiske leser stoler på *fortellerens autoritet*. Det som fortelles, står til troende, inntil noe annet er signalisert i teksten» (Andersen, 2012, 52). Fortelleren kan også mer indirekte forme og fargelegge leserens oppfatning av en karakter gjennom adverbialer, dette ligger på grensen mellom direkte definisjon, fordi det er fortellerens autoritative stemme, og indirekte presentasjon, via karakterens handlinger. Et annet grensetilfelle er fortellermåten, særlig fortellerens bruk av teknikker for å representere karakterens bevissthet, ettersom vi har en forestilling om at tanker er mer autentiske uttrykk for personlighet enn tale. Dette kan knyttes til at tanker er private, mens tale er fyller en sosial funksjon og har en agenda.

Indirekte presentasjon inkluderer all annen informasjon i teksten som leseren kan benytte i sin karakterkonstruksjon. Særlig karakterenes handlinger, ytringer, tanker og relasjoner til resten av karaktergalleriet er viktige byggeklosser. Men også tonen i en scene, været eller stedet som en refleksjon av en karakters indre, en gjenstand som er tekstuel forbundet med karakteren, for eksempel Snusmumrikens telt eller Filifjonkas reveboa, intertekstuelle referanser, for eksempel Mymlans røde støvler, og metafiktive overtoner, som at Toft leser i en bok, fungerer karakteriserende. «(C)haracterization includes all information associated with a character in a text» (Eder og Jannidis og Schneider 2010, 31).

Innenfor en leserorientert gren av litteraturvitenskap er det en forestilling om at karakteriseringen er vellykket dersom den inviterer leseren til å bruke karakterene som «tools to think with» (Vermeule, 2010, 245). «At its best, I believe literature is indeed a «machine to think with»: that is, a way of growing knowledge in a vast, collective, evolving conversation» (Abbott, 2013, 154).

Hva er en (litterær) karakter?

Uri Margolin definerer karakterer på to plan: som et teoretiske objekt, som eksisterer i forskerens ordforråd og verktøykasse for tekstanalyse og som en aktualisering av et menneskelignende tekstelement i leserens fortolkning av litteratur og tekst (Margolin, 1990, 453). At de er menneskelignende har nok bidratt til at karakterer er bredt forstått og definert. Karakterer er på et vis mellom menneske og tekst, mellom psykologi og språk. Derfor konkluderer Margolin med at en analyse av karakterer alltid må inneholde en avklaring av hva forskeren legger i begrepet (1990, 453). Dette er formålet til dette delkapitlet om teori.

Et ords etymologiske betydning kan virke oppklarende når man skal definere et begrep. En definisjon av "karakter" med utgangspunkt i etymologi, finnes i *Characters in Fictional Worlds* (2010) en antologi med artikler om karakterer redigert av Jens Eder, Fotis Jannidis og Ralf Schneider:

The English term >character< goes back to Greek *charaktér*, >a stamping tool<, meaning in a figural sense, the stamp of personality, that which is unique to human beings. The French and Italian terms – *personnage* and *personagio*, respectively – point to Latin *persona*, i.e. the mask through which the sound of the voice of an actor is heard. The German *Figur* in turn has its roots in the Latin *figura*, and suggests a form that contrasts with a background. In spite of the differences, in all of these languages characters are most frequently defined as fictive persons or fictional analoga to human beings. Such definitions are in accordance with the intuition that we resort to knowledge about real people when we try to understand fictional characters (2010, 7).

Sitatet er inne på hva som skiller karakterer fra andre tekstelementer i fortellende tekster. Med James Phelan sine ord er de mimetiske og syntetiske, det vil si at de er skapt av tekst, men etterlikner mennesker (1989, 2). Derfor er vi i stand til å forstå dem på et dypere nivå, enn for eksempel plott. Abbott summerer det opp som at plott har en horisontal akse, mens karakterer har en vertikal akse (2002, 125). Altså har karakterer dybde, mens plottet har lengde. Følgelig kan å forstå karakterer framstilles metaforisk som et dypdykk i en annen, mens å forstå plott handler om å pusle sammen et lineært hendelsesforløp.

At karakterene er menneskelignende, medfører at lesere utstyres dem med menneskelige egenskaper, som for eksempel agens, bevissthet, indre liv, følelser og personlighet. Dette som igjen aktiverer kognitive prosesser som vi bruker i møte med andre mennesker, for eksempel tankelesing: «Boiled down, mind reading simply means representing to ourselves the mental states of other people – attributing to them beliefs, intentions, desires, and attitudes» (Vermeule, 2010, 34). Vi antar at karakterer er sosiale vesener, og, kanskje mest betydelig, har vi ofte en forestilling om at de har et liv utenfor verket. Derfor kan Per Krogh Hansen i sin

bok *Karakterens rolle* (2000) med rette låne gestaltmetaforen fra psykologien: Karakterene er en helhet som består av mer enn sine bestandeler (2000, 140). Derfor har de kraft til å påvirke oss affektivt når vi leser. Karakterene kan inviterer oss til å føle sorg, glede, sympati, men også hat og sinne. Fordi vi leser vår menneskelighet inn i litterære karakterer, kan de vise oss noe om hvordan det er å være menneske, simultant hvordan vi behandler en litterær andre: «(T)he universal story that literature tells us about ourselves and about what constitutes our humanity: the responsibility towards the Other *as well as* the denial of the Other» (Lindhé, 2016, 38).

Videre i dette teorikapitlet vil vi se på noen av de leddene i narrativ kommunikasjon som har størst betydning for karakterisering i en tredjepersonsroman som *Sent i november*: karakter og plott, karakter og forteller, karakter og leser og karakter og resepsjon.

2.2.1 Karakter og plott

Romanens plott omfatter de begivenheter som fortelleren forteller om. Dette er den røde tråd som forbinder diskursen, det fortalte og måten det fortelles på, med historien, som omfatter alle begivenhetene som finner sted i en roman, inkludert det som utelates av fortelleren (Lothe og Refsum og Solberg 1997, 50, 99-100, 195). Det ufortalte er ofte knyttet til fortellingens gåte som spenningsskapende virkemiddel: «Det er noe som er merkelig ved det fortalte, noe ikke fullt ut forstått eller forklarlig, noe som er skjult. Noe som er *ikke fortalt*» (Andersen, 2012, 54).

Tradisjonelt har litteraturforskere vært delt i om de anser plott eller karakterer som fortellingens viktigste bestanddel, alt ettersom hva de anser som motoren som driver lesningen framover: den handlende eller handlingen? Derfor kan vi argumentere for at avgjørelsen tilfaller leseren. Følgelig kan vi presisere at man kan lese for plottet, eller man kan lese for karakterene.

Å lese for plottet har en lang tradisjon, som strekker seg tilbake til antikken og Aristoteles' teorier om drama (Hogan, 2010, 134; Andersen og Ullström, 2012, 93). Ifølge Peter Brooks' ofte siterte definisjon vil det si å lese for sammenhengen i historien drevet fram av et begjær etter slutten: «(D)et som driver både föfattare och lesare är «ett narrativt begjär», ett begjær efter mening och kunnskap. Varje berättelse är en strävan efter slutet, då allt som varit kan förstås och få sin betydelse» (Rehal-Johansson, 2006, 26). Da er plott forstått som forfatterens

plan og intensjonelle framstilling av begivenheter i en valgt rekkefølge, for å skape spenning. Leserens oppgave ved endt lesing er å rekonstruere plottet i kausale årsak-virkingskjeder (Brooks, 1984, 5). Begjæret etter slutten, blir følgelig et begjær etter forklaringen, svaret på hvorfor fortellingen endte som den gjorde.

Å lese for karakterene, på den annen side, er å lese etter det menneskelige, for å la seg forføre av en illusjon av nærhet til en litterær karakter som om det var et bekjentskap. Med et kjent sitat fra Walter Benjamin: «Det som trekker leseren til en roman, er håpet om å kunne varme sitt eget hutrende liv ved en død, som han leser om» (1991, 194). Altså at vi ikke leser for å lære av en forklaring, men fordi at leseropplevelsen er en slags andrehåndserfaring av døden (Caracciolo, 2014, 36).

H. Porter Abbott beskriver i sin bok *Real Mysteries. Narrative and the Unknowable* (2013) en utvikling innenfor litteraturforskning: «(A) case for reframing the action of narrative fiction as busily «intermental» - a collective of reading and misreading of minds» (2013, 123). Med Alan Palmers ord: «We follow the plot by following the workings of fictional minds» (2011, 203). Ifølge Dorrit Cohn leser vi for en opplevelse av nærhet til en fiktiv bevissthet; «fictional consciousness is the special preserve of narrative fiction» (1978, preface vi). Dette gjør at lesing blir som et vindu til et annet menneskets sjel (Cohn, 1978, 3). Blakey Vermeule hevder at vi tankeleser karakterene for sosial informasjon. Hennes teorier bunner i «The Machiavellian intelligence hypothesis» (Vermeule, 2010, 30). Denne går ut på at menneskets kognisjon utviklet seg som følge av sosiale krav. Hennes svar til tittelspørsmålet: *Why do we care about literary characters*, er: «(T)hey play on our need to fathom the deepest motivations of people» (2010, 62). Altså tankelesing, ikke i betydning av at vi leser tankene til karakterene som de er gjengitt av fortelleren, men at vi å får tilgang til og tolker karakterenes mentale prosesser. Dette som på engelsk kalles «mind reading» og som heretter i denne studien vil kalles tankelesing:

We humans spend a great deal, perhaps most, of our energy seeking to explain ourselves and other people. Why we do it and how we do it (...) fall under the general rubric of what is called “mindreading,” or “mentalizing.” (...) Mind reading is the most important cognitive mechanism of human sociability, and literature obsessively reflects that mechanism (...) Mind reading underlies the human capacity for acquiring language, for fictional play, for telling stories, for fathoming intentions, for deceiving, for sympathy, for identifying (...) for imagining pretend scenarios, and for handling multivocal narratives (Vermeule, 2010, 11, 66).

Tankelesing er en verdifull evne, fordi den kan gi sosiale fordeler og makt over andre, videre trenger vi evnen til å forutse andres handlinger, for eksempel for å unngå kollisjoner i trafikken. Således har Vermeules tankelesing flere paralleller til karakterisering. Dette viser igjen at vi nærmer oss litterære karakterer på en liknende måte som vi nærmer oss andre mennesker, det er bare kildematerialet som er ulikt. På det grunnlag argumenterer hun for at skillet mellom karakterer og mennesker ikke nødvendigvis er ontologisk, slik majoriteten av litteraturforskere hevder, for eksempel Andersen (2012, 44), men teknologisk:

Our social brains are just as capable of being stimulated by fiction as our sexual selves are capable of being stimulated by pornography. We mostly overlook the fact that something is a representation unless the representation itself is a spur to greater stimulation (Vermeule, 2010, 17).

Med andre ord at lesere er tilbøyelige til å oppfatte karakterene, til tross for at de er representasjoner, på en måte som tilsvarer å lese om kjendiser i et ukeblad.

2.2.2 Karakter og forteller i en tredjepersonsroman

Karakterene og fortelleren er liknende tekstelementer som skiller seg fra fortellingens øvrige bestanddeler fordi de har agens og fordi de etterlikner mennesker. Dette er grunnen til at de inviterer lesere til å aktivere kognitive prosesser som vi bruker i sosialt samvær med hverandre og således lese vår egen menneskelighet inn i verket. Margolin knytter relasjonen mellom karakterer og forteller til en grunnleggende dualisme i narrativ teori:

The standard model of narrative, prevalent in contemporary poetics, is dualistic; it envisages all narratives as built on the solidarity of two sub-systems: narration and the narrated (Prince) representation and the represented (Ruthrof), story and discourse (Chapman). Every narrative thus contains one or more individuals who are participants in the system of narration (the figure of the narrator), and one or more individuals who are participants in the narrated (a character in the story). Every literary character is of necessity a participant in either system or both (1987, 109).

Forskjellene mellom karakterer og fortellere leder tilbake til at de hører til ulike systemer, det som angår historie/narrativ/fortelling og diskurs/narrasjon/fortellermåte. I en tredjepersonsroman forklarer Margolin leserens tilgang til fortelleren kontra karakterer slik:

The narrator (..) is present to us directly, but exclusively as a locutionary agent at narration time. All information about characters in the story (..) is mediated or filtered through a narrating instance, but these characters may engage in any kind of activity: verbal, mental or physical (1987, 109-110).

Det er et asymmetrisk maktforhold mellom dem i og med at fortelleren fører ordet og således medierer fortellingen til leseren. Videre har leseren andrepersonstilgang til fortelleren, fordi fortelleren kommuniserer direkte med sin leser, men tredjepersonstilgang til karakterene, fordi karakterene filtreres gjennom den olympiske forteller. Dette vil jeg komme tilbake til i delkapitlet «Karakter og leser». Derfor er fortelleren framstilt som det mest autoritative leddet i den narrative kommunikasjonen mellom tekst og leser i denne studien. Dette er en avgrensning og en forenkling, men det er gjort som følge av at analysefokus er karakterene. En fullstendig modell for narrativ kommunikasjon kan, for eksempel, se slik ut:

Faktisk forfatter -> Implisitt forfatter -> Forteller -> Karakterer -> Implisitt leser -> Faktisk leser

Modellen over er modellert etter figurer for narrativ kommunikasjon i Maria Nikolajevas *Aesthetic Approaches to Childrens Literature* (2005, 172) og Andersens figur i kapitlet «Fortellekunstens elementer» i *Litterær analyse, en innføring* (2012, 46).

2.2.3 Karakterenes typologi

Litteraturfaglige innføringsbøker, for eksempel Abbots *Cambridge Introduction to Narrative* (2002) og oppslagsverk (Lothe og Refsum og Solberg 1997; Claudi, 2010) omtaler karakterer som enten typer eller individer. Individ-type distinksjonen er således den mest grunnleggende typologien for karakteranalyser. Begrepsparet framstilles ofte som binære opposisjoner. David Fishelov nyanserer bildet i sin artikkel «Types of Character, Characteristic of Types» (1990), ved å re-definere begrepsparet som et dialektisk, dynamisk kontinuum:

(D)uring the process of reading we can, and often do, change our response; and certainly an author can lure us, in our first encounter with a character, to believe that this character is merely a type, only to refute this impression later on. Nevertheless, once we have the whole picture, including the turns and reversals we experienced through the reading process, then the character is “fixed” on the hypothetical axis of type-individual (1990, 422).

Sitatet illustrerer at kategoriseringen av karakterene som individ eller type, skjer kontinuerlig mens vi leser. Når Fishelov bruker måtesadverbialet «merely», hinner det til en etablert forestilling i litteraturforskning om at typer er enklere, mindre komplekse og sentrale enn individer. Jeg vil hevde at det ligger mye kraft i typer, fordi de kan representere noe større enn seg selv, for eksempel, som Cohn hevder: «the description of a social species» (1978, 23). På

denne måten er typer mer universelle. Forenkling er ikke synonymt med fordumming. Janssons karakterer fra muminuniverset har hatt stor gjennomslagskraft. De har transcendert bøkene og fanget leseres fantasi verden over, samtidig som de har preget finsk kultur, kanskje til og med finnes mentalitet og livshorisont.

Fishelov sporer begrepsparet tilbake til E. M Forsters rund flat distinksjon i *Aspects of the Novel* (1964?). Forster baserer distinksjonen på leserens opplevelse av karakterene, om de er forutsigbare oppfattes de som flate, hvis de overrasker leseren er de runde. Et tegn på at en karakter er et individ, er at de representerer motstridende verdier, eller at de er i en indre konflikt: «When we feel that somebody has a multilayered personality, characterized by a complex and uncommon hierarchy of traits, then we tend to attribute him with a psychological depth» (Fishelov, 1990, 430). På den måten er individer mer troverdige etterlikninger av mennesker, i tråd med Phelans mimetiske aspekt. Individer fyller oftere rollen som hovedkarakterer. Fishelov siterer Rimmon-Keenan som kritiserer Forsters begreper på tre punkter, for det første: «the term «flat» suggests something two-dimensional, devoid of depth and life» (1990, 423). For det andre, at dikotomien fjerner nyansene i skjønnlitteraturen, og for det tredje:

Forster seems to confuse two criteria which do not always overlap. According to him, a flat character is both simple and undeveloping. Although these criteria often co-exist, there are fictional characters which are comlex but undeveloping and others which are simple but developing (Rimmon-Kenan i Fishelov, 1990, 423).

Siatet viser til at et ofte brukt kriterium for å skille typer og individer, er om karakteren forandrer seg i løpet av romanen. Dette kan kalles statisk-dynamisk distinksjonen. Fishelovs løsning er å bruke Forsters rund-flat distinksjon, men på to nivåer for å nyansere og økonomisere typologien (1990, 425). Teksten kan invitere leseren til å fortolke en karakter som rund eller flat ved å gi karakterene ulik oppmerksomhet. Samtidig som leseren kan oppfatte karakteren som rund eller flat i sin konstruksjon, Fishelovs konstruksjonsnivå. Dette er et resultat av samspillet mellom tekstens invitasjoner og leserens individuelle imaginasjonsevne, tidligere erfaringer, persepsjon av tekstverden og tankelesingsferdigheter.

	Flat – construction level	Round – construction level
Flat – textual level	«Pure» type	Type-like individual

Round – textual level	Individual-like type	«Pure» individual
-----------------------	----------------------	-------------------

Figur 3 er modellert etter Fishelovs matrise for kategorier av karakterer fra side 426 i artikkelen.

En karakter som er flat på begge nivåer kaller Fishelov for en ren type, en tekstuelt flat, men konstruert rund karakter er en individliknende type, en som er tekstuelt rund, men konstruert flat er et typelinkende individ, mens en karakter som er rund på begge nivåer klassifiseres som et rent individ (1990, 426). Grensene mellom kategoriene vil forskyves for å tilpasse seg karakterkonstellasjonene i ulike romaner (Fishelov, 1990, 427). Vi skal se i analysen at fortelleren i *Sent i november* leker seg med grensene mellom universaliseringer knyttet til artene, som fungerer typifiserende for karakteriseringen, og det spesielle knyttet til karakterene som individer, som fungerer individualiserende og personaliserende (Eder og Jannidis og Schneider, 2010, 36).

2.2.4 Karakter og leser

En tekst har, som vist i modellen i underkapitlet om forteller og karakterer, både en implisitt og en faktisk leser. Begrepet implisitt leser betyr den leseren som teksten etterspør, eller med Andersen sine ord: «(D)en instansen i teksten som reagerer på det fortalte» (2012, 47). Den leseren som besitter den kunnskap og erfaring som tas for gitt i teksten. Den faktiske leser er den som konkret sitter og leser. Det er denne leseren som konstruerer karakterene. Dette gjør at måten teksten inviterer leseren til å oppfatte karakterene er det avgjørende leddet i romanens narrative kommunikasjon.

Characters constitute a major >entry point< into our engagement with narratives: we look for characters (ie. we search for human or human-like agency); we sort minor from major characters; we seek to establish the desires and goals of such characters; and we project and anticipate their destinies (Smith, 2010, 234).

Dette nødvendiggjør at framstillingen av karakterene aktiverer kognitive prosesser hos leseren. Vermeule har beskrevet noen av dem i sin bok *Why do We Care About Literary Characters?* (2010). Animisme er ikke bare en kognitiv strategi, men en underbevisst vane, hevder hun, som går ut på at vi oppfatter ting, planter og annet som skiller seg ut fra en bakgrunn, som om det var levende (2010, 21). Det er derfor vi skvetter når vi ser en plastikkpose som er tatt av vinden i sidesynet, fordi vi antar at det kan være en potensiell trussel. En beslektet kognitiv prosess er antropomorfisering som betyr å gjøre menneskelig (Vermeule, 2010, 22). Vi prosjiserer menneskelige egenskaper over på livløse objekter,

planter og dyr for å gjøre dem forståelige for oss. Det er denne kognitive prosessen som metafortypene besjeling og personifikasjon hviler på. Videre utgjør disse to kognitive prosessene grunnlaget for tankelesing, som har et litterært speilbilde i karakterisering. Karakterisering har derfor to ledd: teksten som inviterer og leseren som realiserer, eller ikke realiserer. Margolin har i sin artikkel «Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative: A Set of Conditions» (1987), konkretisert fem kriterier som teksten bør oppfylle, for å invitere leseren til å utføre tilhørende kognitive prosesser:

Text-world aspect	Corresponding reader-operation
(1) existence vs. mere semiotic possibility	establishment of membership in a text-world
(2) identity vs. indeterminacy (depersonalization)	predication or qualification
(3) uniqueness vs. deindividuation	differentiation
(4) paradigmatic unity vs. array, aggregate, random assemblage	networking, hierarchization
(5) syntagmatic continuity vs. temporal dispersal	temporal integration

Figur 4: en reproduksjon av Margolins modell av karakterkriterier, 1987, 111.

Sent i november er som nevnt omtalt som realistisk, som følge av at boka sammenliknes med de øvrige bøkene i muminsviten. Dermed skulle man tro at karakterenes presentasjon i teksten vil oppfylle alle Margolins fem kriterier. Videre i oppgaven skal vi analysere hvordan *Sent i november* oppfyller, og ikke oppfyller, Margolins kriterier, samt drøfte hvordan dette påvirker leserens konstruksjon av karakterene.

I tillegg til at leseren har hovedrollen i realiseringen, som den som transformerer ord og tekst til karakterer, finnes det to perspektiver som forklarer måten lesere forstår karakterer. Det første er «theory-theory» (Palmer, 2011, 208). Denne går ut på at alle har en teori om hvordan en bevissthet fungerer, fordi vi har en selv. Altså en teori som hviler på et syn på litteratur

som en representasjon av virkeligheten og litterære karakterer som skriftlige representasjoner av mulige mennesker. Det andre er simuleringsteorien (min oversettelse av “simulation theory”, Palmer, 2011, 209), et mer pragmatisk perspektiv som går ut på at «we simply simulate the thinking of others by trying to imagine what it would be like to be them in particular circumstances» (Palmer, 2011, 209). Dette finnes det belegg for i hjerneforskning:

Vi har egne nerveceller som hjelper oss med å se oss selv i andre. Den nervecellen som er aktiv når jeg klør meg på haken, er også aktiv når jeg ser at du klør deg på haken. Vi behøver ikke å gjøre det samtidig. Flere hjerneforskere mener at disse nervecellene også spiller en rolle i sosial forståelse, kanskje til og med nettopp for empati. Disse små speilene i hjernebarken din heter rett og slett «speilnevroner» (Nordengen, 2016, 132-133).

Dette fremmer et syn på litteratur som en opplevelse eller en erfaring, som leseren kan få tilgang til via å engasjere seg empatisk i litterære karakterer. Det blir som om vi i løpet av leseprosessen trer inn i karakterenes sko og lever deres liv. Følgelig er karakterens funksjon å tjene som leserens inngang til tekstverdenen. Argumentet går hånd i hånd med Marco Caracciolos argumentasjon i artikkelen “Beyond Other Minds: Fictional Characters, Mental Stimulation and “Unnatural” Experiences” (2014):

In sum, what I am claiming is that engaging with characters is not always a matter of understanding their actions as if from the outside: to varying degrees, it can also involve imaginatively enacting and thus adopting their experiential perspective on the storyworld (2014, 41).

Gjennom fortellerteknikker som spiller på leserens empati, som for eksempel: fokalisering, konsonant psykonarrasjon og fortalt monolog, kan en tekst invitere leseren til å forstå en karakter fra innsiden, selv i en tredjepersonsroman som *Sent i november*. Caracciolo relaterer dette til hvordan teksten gir leseren tilgang til karakterene som bevisstheter. Dette vil bli studert nærmere i analysen.

2.2.5 Karakter og resepsjon

At karakterene har stor betydning for resepsjonen av et verk, er en etablert og ukontroversiell oppfatning. En annen er at lesere tiltrekkes av karakterer som de kan kjenne seg igjen i, eller identifisere seg med. Dette kan knyttes til en psykologisk forståelse av resepsjonen: Vi leter etter oss selv i litteratur og kunst. Følgelig appellerer karakterer til oss hvis de kan fortelle oss noe om oss selv, eller noe om hvordan det er å være menneske (Lindhé, 2016, 38). En følgeslutning er at kommersielt vellykket karakterisering spiller på noe allmennmenneskelig,

for eksempel mellommenneskelige temaer som relasjoner eller kommunikasjon, eller eksistensielle temaer som døden. Dette innebærer en fortolkning av litteraturens verdi og mulighet, som henger sammen med et syn på litteratur som representasjon av virkeligheten.

Et annet perspektiv er litteratur som en erfaring, dette gir rom til en annen type resepsjonsteori:

This is the starting premise of Wolfgang Iser's reception aesthetics. By emphasizing the role of the reader in processing the text, it becomes clear that the function of literature cannot simply be derived from the textual object itself. The text cannot fully determine the meaning it has for the reader, although the text certainly frames and constrains the possibility of the reader's reception. A literary text and the meaning attributed to it in the act of reading are never identical. They are characterized by non-identity because, in order to acquire any meaning at all, the text must be actualized by a reader who has to translate the words on the page by means of his or her own imagination (Fluck, 2009, 367).

Wolfgang Iser knytter dermed, med sin resepsjonsetikk, litteraturens verdi og mulighet til at den kan negere eksisterende forestillingen og tenkemåter, og åpne for kritisk refleksjon av oss selv, vårt samfunn og vår virkelighet (Fluck, 2009, 368). Idéen representerer en videreføring av tanken om «underliggjøring» fra den russiske formalismen. Underliggjøring går ut på at litteraturen kan desautomatisere vår persepsjon av den virkeligheten vi lever i ved å framstille en tekstuell virkelighet på en måte som er annerledes, fremmed og avvikende. Hvis vi leser for karakterene, betyr dette at leseren gjennom karakterene som fokaliserer kan erfare en alternativ, fiktiv virkelighet. Dermed er karakterens ypperste potensial og kvalitetsstempel i en resepsjonsetisk kontekst som redskaper som leseren kan bruke til å tenke med (Vermeule, 2010, 245; Abbott, 2013, 154).

3 Tidligere forskning og metode

■ Jansson-forskningen som tolkningskanon

Siden Tove Jansson er en kanonisert forfatter, er det skrevet omfattende faglitteratur om hennes forfatterskap. I tillegg finnes det et mangfold av fortolkninger hos lesere av hennes bøker over hele verden. Dette medfører et mangfold av forestillinger og fortolkninger som ligger i bakgrunnen som en norm for hvordan muminbøkene skal forstås. I denne oppgaven vil dette bli kalt for tolkningskanon: «Tydingskanon eller fortolkningskanon (..) omfatter de implicite kriterier og værdiforestillinger, der gjør sig gjældende i f.eks, litteraturhistorier og indledninger til antologier og i fortolkninger» (Dahl, 2002, 82).

En del av en slik tolkningskanon er at muminbøkene er barnebøker, skrevet som en form for utopi, en siste skanse i en fremmedgjort og krigsherjet hverdag. For eksempel kategoriseres Jansson under overskriften «Barnlitteraturen etter krigen» i de finlandssvenske litteraturhistoriene redigert av Zilliacus (2000, 303) og Ekman (2014, 251). Men *Sent i november* er blitt lest som boken som forkaster utopien, som en overgang i Janssons forfatterskap (Jones, 1984, 111-112; Westin, 2007, 416). *Sent i november* blir framstilt som brytningspunktet mellom den mytiske tidfølelsen tilknyttet en sommerutopi, et arkadia eller en drøm, og den lineære tiden vi lever i, der høsten går mot vinter. En annen del av tolkningskanon har fokusert på bøkene som familieromaner, for eksempel som: «skildringer av familjeidyllen (Rehal-Johansson, 2006, 15). Disse setter muminfamilien i sentrum og sammenlikner bøkens modning i tematikk og form med familiens modning, særlig Mumintrollets, som framstilles som protagonist. Følgelig er de tidlige muminbøkene kategorisert som barnebøker, mens de senere utgivelsene, i og med *Trollvinter* (1957), av mange Jansson-forskere regnes som voksenbøker (Hagemann, 1967; Jones, 1984; Rehal-Johansson, 2006; Alming, 2008). Til tross for at disse framdeles selges som barnebøker, anbefalt for barn fra 6-9 år, hos bokhandlere og på nett.

For *Sent i november* innebærer dette at forskningslitteraturen har hatt som mål å motbevise at boken er barnelitteratur, eller å vise hvordan boken avslutter Muminserien. Jansson-forskere har vært orientert mot serien som helhet, noe som har ført til at *Sent i november* er blitt redusert til en avslutning. En av målsettingene til denne oppgaven er å løfte boken ut av

skyggen til Jansson-forskningens tolkningskanon, for å se på hva som utgjør romanens særpreg.

Som vi skal se videre i dette delkapitlet, har tolkningskanonen til *Sent i november* satt karakterene i sentrum. Dette er grunnlaget for denne oppgavens hovedhypotese: Det er karakterene som har gitt mumminbøkene kraft til å fortrolle verden. Delkapitlet har to formål. For det første å gå i dialog med tidligere Jansson-forskning. For det andre å presentere ulike teoretiske innfallsvinkler til å analysere karakterer i romaner, samt ulike måter å oppfatte litterære karakterer på. Teorien er hentet fra Gerald Meads artikkel «The Representation of Fictional Character» (1990), denne inndeler teorilandskapet ved å beskrive ulike tilnærminer til litterære karakterer, i tillegg til introduksjonskapitlet i antologien *Characters in Fictional Worlds* (2010), som beskriver fire måter å tenke om karakterer på. Dette danner bakteppe til analysen av hvordan karakterene blir til i samspillet mellom tekst og leser.

3.1.1 Den tidlige Jansson-forskningen

Sonja Hagemanns *Mummitrollbøkene. En litterær karakteristikk* (1967) og *Vägen från Mumindalen. En bok om Tove Janssons författarskap* (1984) skrevet av Glyn W. Jones, er hyppig siterte bidrag til den tidlige Jansson-forskningen. Hagemanns bok har form som en kronologisk ordnet karakteristikk av mummitrollbøkene med vekt på utvikling av motiver, tematikk og forfatterens lek med grensene mellom barnebøker, ungdomsbøker og voksenbøker (1967, 10). Jones' bok er en introduksjon til Janssons «magiska värld av fantasi och äventyr, av katastrofer och idyll, av humor och tolerans» (baksiden av omslaget). Denne har form som en tolkende gjennomgang med intensjonen «att låta böckerna tala för sig själva» (Jones, 1984, 5). De har liknende tolkningsperspektiver i og med at de har sett på muminserien som helhet, samt at de har pekt på en utvikling fra enkle fortellinger dominert av ytre handling, oftest naturkatastrofer, til flertydige fortellinger med indre handling som tar opp allmennmenneskelige temaer som vennskap kontra ensomhet, personlighet, og alderdom. I tillegg benytter de liknende metoder for analyse i og med at de gjenforteller plottet for å peke på kontinuitet mellom og innad i bøkene. De har, derimot, nærmet seg karakterene på ulike måter. Hagemanns karaktertilnærming er hovedsakelig referensiell:

(E)xplains characters and our understanding of them through reference to something else, to other areas of our understanding or experience, to some notion of truth or reality (..)Let us call this critical perspective “referential” (Mead, 1990, 441).

Hagemann har fortolket karakterene som typer som representerer en «social, cultural, or philosophic period or condition» (Mead, 1990, 443): «Her hersker en gjestfri, vennlig ubyråkratisk kommunisme» (1967, s: 12). Dette er et eksempel på at Hagemann forsøker å karakterisere muminseriens egenartede atmosfære, med Klujeffs ord: litteraturens tone (2004, 11-12). Jones har en liknende konklusjon: «(H)ennes muminfamilj representerar något som också fått heta «liberal humanism», en småslarvig, tolerant, halvbohemisk livsinnställning» (1984, 8). Hagemann identifiserer enkeltkarakterer som typer, for eksempel mammaen: «*Mummimamma*, inkarnasjonen av alle ønskedrømmer om den fullkomne mor og husmor» (1967, 13). Mens hemuler «representerer det ordnede samfunn. Pliktmenneskene som aldri gjør noe fordi det er morsomt, men fordi det bør gjøres. Og som alltid forteller deg hva du burde ha gjort» (Hagemann, 1967, 16). Samtidig nærmer hun seg karakterene realistisk ved å hevde at både miljø og karakterer «kaster lys over vår egen virkelighet» (Hagemann, 1967, 11). Effekten av Hagemanns tilnærming er at hun framhever karakterens mimetiske aspekt (Phelan, 1989, 2). Karakterene forstås som symboler for mennesketyper, idéer og sosiale klasser (Eder og Jannidis og Schneider 2010, 16). Jones har en liknende realistisk tilnærming i det følgende sitatet:

Det är en bok om människors dolda sidor, de delar av deras personlighet som de undertrycker men som mycket väl kan bestämma deras beteende, och den handlar om hur en grupp personer förändras under inflytande av varandra. Även om de fortfarande är utklädda till hemuler och filifjonkor är det svårt att längre se dem som annat än tydligt differensierade människor (1984, s: 99).

Men i kontrast til Hagemann blir karakterene forstått som symptomer. Ifølge Eder, Jannidis og Schneider gjør dette at følgende spørsmål kommer i fokus: «(W)hy are they the way they are, and what are their effects» (2010, 16). Karakterene blir som en gåte. Dermed trekker Jones inn en psykologisk dimensjon:

The psychological model resembles the biographical model, but explains our understanding and recognition of fictional characters by focusing primarily on the characters themselves. Characters have meaning, make and carry sense for us because they reflect or reveal or are consistent with patterns of behavior or personality more or less familiar to us through our contact with or knowledge of real people. Quite frequently these characters seem to have problems (need therapy), and character analysis becomes a kind of case study in which the critic's task is to show the logic or coherence of a fictional character by documenting and labeling a particular neurosis or psychosis (Mead, 1990, 442).

Ifølge Jones består plottet av det sosiale spillet mellom personligheter som «lever i sin egen særskilda värld och har ringa kontakt med någonting utanför den. Romanen handlar om hur

sådana kontakter opprättas» (1984, 101). Ettersom grunnlaget for Jones sin fortolkning er en sammenlikning av karakterene med vekt på å avdekke enkeltkarakterens utvikling innad i romanen, er han mer tekstuelt orientert enn Hagemann: «(T)extual criticism seems to be telling us that characters are recognized, are comprehensible and convincing to the reader and spectator inasmuch as they relate to and interact with other elements of the text» (Mead, 1990, 443). Følgelig er karakterene også forstått som fiktive entiteter i tekstens fiktive verden: “(W)hat features do they possess in the fictional world?” (Eder og Jannidis og Schneider, 2010, 16). Jones bruker sine sammenlikninger av karakterenes plott til å evaluere hvorvidt karakterene er runde individer eller flate typer. Dette er også et eksempel på en tekstuell tilnærming til karakterer ifølge Mead:

E. M. Forster’s notion of “flat” and “round” (*Aspects of the Novel*) is an early and still popular example of identifying characters by a textual model. According to Forster, characters are understood, they are comprehensible, not by who they are or represent or what they refer to, but by the number of roles or relationships they enter into, by the variety of their presence in the text (1990, 444).

Jones oppsummerer sin lesning av *Sent i november* med at karakterenes plott følger mønsteret til en reise av selvoppdagelse. Han hevder at karakterene ender opp som mer autentiske versjoner av seg selv ved romanens slutt: «Åter har en illusion blitt förstörd, och till och med Onkelskruttet tar ett steg mot att acceptera sin verklighet» (1984, 110). Jones plasserer boken som overgangen i Janssons forfatterskap, der hun skriver seg ut av Mumindalen (1984, 111).

En tilnærming til karakterer som ikke er nevnt, er analyse av karakterene som artefakter: «(H)ow are they represented, and what are their textual structures?» (Eder, Jannidis og Schneider 2010, 16). Da framheves det syntetiske aspektet ved karakterene som tekstkonstruksjoner (Phelan, 1989, s: 2). Følgelig sentrerer analysene seg rundt hvordan teksten representerer karakterene, framfor hva de representerer. Selv om ikke Hagemann analyserer karakterene som artefakter, er hun inne på en forståelse av dem som tekstkonstruksjoner når hun skriver følgende om Janssons karaktergalleri:

(H)ennes dyreverden (..) har røtter tilbake til den antikke fabel. Men det er én påfallende forskjell (..) Fabelen skulle gi en lære om at verden var ond og at det gjaldt å ta seg i akt. Grunnstemningen hos Tove Jansson er at verden er god forutsatt at alle betrakter hverandre med toleranse. I fabelen har hvert dyr fastlagte egenskaper, utledet av deres medfødte natur. Tove Jansson *skaper* derimot sine fantasiskikkelser rundt de egenskapene hun vil belyse (1967, 35).

I sum er *Sent i november* en flertydig bok der spenningen er knyttet til karakterenes indre, samt det sosiale spillet mellom dem. Det vi tar med oss fra den tidlige Jansson-forskningen er at det er en realistisk bok med komplekse karakterer, som fortjener å bli behandlet uten barneboka som tvangstrøye. Som vist er det referensielle og tekstuelle tilnærminger som dominerer denne eldre Jansson-forskningen. Jones og Hagemann har beskrevet tonen, skissert virkningen av karakterene og bøkene, men hvordan disse virkningene etableres i teksten er foreløpig lite utforsket.

3.1.2 Biografier om Jansson

Tove Jansson. Ord, bild, liv (2007) og *Tove Jansson. Arbeide og elske* (2013) er biografier om Jansson som kunstner og forfatter, skrevet av Boel Westin, svensk litteraturforsker, og Tuula Karjalainen, finsk kunsthistoriker. De nærmer seg bøkene og karakterene biografisk: «The biographical model of referential criticism explains fictional characters by reference to an author's life» (Mead, 1990, 441). Og psykobiografisk: «Litteraturen som uttrykk for forfatterens fortrenge ønsker, traumer og konflikter, som transformerte uttrykk for forfatterens ubevisste» (Lothe og Refsum og Solberg 1997, 206). Dette viser det følgende sitatet:

I hver skikkelse i mummiverdenen som Tove har skapt, er det med noe av forfatteren selv. Hun er tilstede både i Snusmumrikkens lengsel etter et eget sted og ro, som i hans kjærlighet til naturen (..) i hemulenes skikkelighet og flid, Filifjonkas uendelige savn (Karjalainen, 2014, 155).

Tolkningsperspektivet er følgelig hva kunsten og litteraturen sier om Jansson. Vi kan si at det forekommer et skifte i fokus: Biografiene blir en analyse av forfatteren som om hun var en karakter. Biografiforfatternes metode er å gå i dialog med Jansson gjennom brev og tidlige manuskript til bøkene, samtidig som de opprettholder et historisk og biografisk perspektiv ved å skissere de historiske, sosiale og idéhistoriske rammene rundt Janssons produksjon. Blant annet hevdes det at muminkarakterene er inspirert av mennesker i Janssons omgangskrets, for eksempel: «Snusmumrikken ble til mens Tove og Atos var kjærester» (Karjalainen, 2014, 162). I psykobiografiske vendinger konkluderer de med at Jansson bearbeidet sitt kjærlighetsforhold til Atos gjennom relasjonen mellom Mumintrollet og Snusmumriken. Således blir karakterene framstilt som selvterapeutiske redskaper og utgangspunkter for refleksjon. Dette kan være et problematisk tolkningsperspektiv, fordi fiksjon ilegges tilsvarende gyldighet som faksjon. Dette minner om den intensjonelle feilslutning, at

fortelleren i teksten smelter sammen med den faktiske forfatter. Derfor kan psykobiografiske fortolkninger oppfattes som en overtredelse av forfatterens rett til et privatliv. Dette er en litteraturettisk problemstilling som, med økningen av romaner som ligger på grensen mellom selvbiografi og fiksjon, er sentral i dagens litteraturdebatt.

Westin knytter muminkarakterens verdi til at de, i kraft av at de er allmenmenneskelige, kan stimulere leseren til å reflektere: «(D)e litterära gestalterna uttrycker våra innersta och ibland omedvetna drifter, känslor och drömmar. Eller med andra ord, brytningen mellan vad vi faktiskt är och vad vi vill vara» (Westin, 2000, 70). Det allmenmenneskelige knytter Westin til det å drømme om noe bedre. Sitatet kan også tolkes som at muminkarakterene kan lede til økt selvbevissthet hos lesere. Ved å trekke inn karakterenes effekt på leseren nærmer Westin seg karakterene på en representasjonell måte, som Mead beskriver med undertoner av psykologisk resepsjonestetikk:

(T)o delve into myself, my personal history and past experiences in an effort to discover why certain events, certain images or expressions in literature and film impress and convince me in the way they do (1990, 447).

Litterære karakterer har et didaktisk potensial til å invitere leseren til selv-refleksjon, et potensial som Jansson har realisert, særlig i sine siste muminbøker. Ved å strippe ned sine karakterer har hun truffet en allmenmenneskelig nerve, og dette inspirerer gjenkjennelse.

3.1.3 Nyere Jansson-forskning

Agneta Rehal-Johanssons doktorgradsavhandling: «Den lömska barnboksförfattaren. Tove Jansson och muminverkets metamorfoser» (2006) og Marie Almings masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap: «Den Fantastiske Mummidalen – et barnevennlig paradiset?, usynlige, uhyggelige og (u-)hjemlige rom i Mummihuset» (2008), er nylige bidrag til Jansson-forskningen. Disse har hovedsaklig nærmet seg karakterene representasjonelt:

När man läst *Kometen kommer* och *Trollkarlens hatt* tjugotalls gånger högt för ett barn, då vet man att Snusmumriken är tystlåten, trygg och vis, och man känner den lille räddhågade Sniff, hans önskan att få visa sig modig och hans behov att imponera. Har man lika många gånger skrattat medkännande åt alla Sniffs misslyckade försök att visa sig morsk och varje gång Snusmumriken givit sig av deltagit i mumintrollets sorg, då tycker man sig känna figurernas «sanna» väsen (Rehal-Johansson, 2006, 12).

Sitatet over illustrerer Meads representasjonelle tilnærming til karakterer: «I am proposing what might be called a "rhetoric" of character representation, that is, the study of how we

come to recognize and understand fictional characters through stylistic representation» (1990, 451).

Vi blir kjent med karakterer gjennom gjentatte lesninger, samtidig er Rehal-Johansson inne på at leseren må engasjere seg empatisk i karakterenes erfaring som om det var leserens egen, for å kjenne karakterenes sanne vesen. Dermed fremmer hun et resepsjonsestetisk perspektiv på litteratur som «an effect to be experienced» ikke «an object to be defined» (Shi, 2013, 3).

Rehal-Johanssons overordnede tolkningsperspektiv er at muminbøkene er allalderlitteratur. Hun har lest *Sent i november* som en metafortelling der forfatteren desillusjonerer sine lesere (2006, 340). I likhet med Jones kategoriserer hun romanen som overgangen i Janssons forfatterskap, og som et tegn på at forfatteren og forfatterskapet har gjennomgått en metamorfose. Den tidlige Jansson skrev om drømmer og eventyr, for å fantasere seg bort fra mellomkrigstidens Finland. Den senere Jansson, som skriver *Sent i november*, avslører drømmen som en illusjon, ved å nekte de seks karakterene forvandlingens forløsning, like sikkert som hun synes å nekte muminfamilien å komme hjem i slutten av romanen. Rehal-Johansson har brukt Peter Brooks' teori om at fortellinger er intensjon og design, i sin argumentasjon for at Janssons budskap og intensjon var å vise sine lesere at kunsten ikke er en erstatning for virkeligheten. Følgelig at litterære karakterer ikke er en erstatning for menneskelig kontakt:

Här finns inte som i idyllen någon lycklig familj, någon vänligt pysslande husmor, bara ett övergivit, vinterstängt sommarhus. Och de besökare som kommer dit på flykt från sin egen vardag blir inte befriade från de obehag, den leda eller panik som de kommit att bota sig från genom vistelsen i den undarbara sommardal och dess vänliga familj, som de tänkt sig, utan hamnar i konfrontation med sina föreställningar om sig själva och förlöses bara i mötet med de andra som råker vara på plats. I *Sent i november* visar sig mumindalen vara en illusjon (Rehal-Johansson, 2006, 285).

Alming nærmer seg karakterene som karikaturer av mennesker. Ifølge henne er overdrivelse og forenkling, de viktigste virkemidlene for karakterisering i romanen (2008, 11). Således har hun vært inne på Nikolajevas hvordan-perspektiv (2002, 9). I tillegg låner Alming ordet «fordunkling» fra *Sent i november*, til å betegne et stilistisk virkemiddel der «virkeligheten, det konfliktfylte, skjules bak noe mer sanselig og direkte, og gjøres fantastisk» (2008, 19). Virkemidlet anvender hun for å argumentere for at muminbøkene kan leses allegorisk som psykologiske portretter av mulige mennesker. På denne måten kombinerer hun et referensielt

tolkningsperspektiv med en representasjonell og stilistisk tilnærming til karakterene som tekstkonstruksjoner:

(T)o explore these impressions of character one has by attempting to find their source in the texts themselves. Its object would be to locate and identify and finally to evaluate the material, the devices, the techniques used in representing character. It would try to document and to evaluate the presence of fictional characters in texts, and it would try to construct a kind of rhetoric of representation. In other words, its a stylistic approach (Mead, 1990, 448).

Ved å vektlegge Toft som hovedkarakter, leser Alming *Sent i november* som en bok om (dag)drømmen, ønskedrømmen om familien. Hun bruker boken som springbrett til å diskutere fantasiens dobbelthet innenfor psykoanalytisk teori. Fantasien medierer mellom trangen til å søke kontakt med andre og til å beskytte sitt innerste (Alming, 2008, 24). Således er den knyttet til ensomhet. Dette er en god beskrivelse av karakterenes indre konflikt i *Sent i november*: Karakterene slites mellom redselen for å være sårbar, ved å tillate en annen inngang til sin innerste kjerne, mot lengselen etter kontakt, nærhet og sosialt samvær.

Almings lesning konkluderer at *Sent i november* er en bok om drømmen om en familie. Hun har skrevet om drømmen og søvnens betydning i romanen. Søvn representerer noe uhyggelig fordi søvnen er «grenselandet» mellom liv og død, argumenterer hun (2008, 84-85). Videre hevder hun at søvn i tekstverdenen har en iboende dobbelthet som tilsvarende fantasiens dobbelthet. Dette er fordi at den «nedsløver» karakterene fra å leve lykkelige liv, samtidig som det er den eneste tilstanden der de har tilgang til Mumindalen, fordi den er en drøm (2008, 86-87). Almings fortolkning kan kombineres med Rehal-Johanssons: *Sent i november* er boken om karakterens smertefulle oppvåkning. Dette kan minne om Northrop Fryes beskrivelse av handlingsforløp og karakterer i tragedien:

In romance the characters are still largely dream-characters; in comedy their actions are twisted to fit the demands of a happy ending. In full tragedy the main characters are emancipated from dream, an emancipation which at the same time a restriction, because the order of nature is present. However thickly strewn a tragedy may be with ghosts, portents, witches or oracles, we know that the tragic hero cannot simply rub a lamp and summon a genie to get him out of trouble (Frye, 1957, 206-207).

Frye knytter tragedien til høsten som mythos. Mythos i betydning et mønster for tone og struktur som kommer før, og er mer grunnleggende enn, sjanger (Frye, 1957, 162).

For å oppsummere viser Rehal-Johansson og Almings akademiske oppgaver en utvikling i Jansson-forskningen. Muminbøkene blir behandlet mer representasjonelt og metafiktivt. Dette er analyseperspektiver som omhandler leserens opplevelse av verket. Dette innebærer at litteratur-forskerne ikke isolerer karakterene fra teksten, men har et mer holistisk syn på karakterene som integrert i teksten. Følgelig er det hvordan teksten inviterer leseren til å realisere karakterene, som studeres. Dette er tilnærminger som passer med definisjonen av karakterer som menneskeliknende tekstelementer som vekkes til live av samspillet mellom tekst og leser. Noe annet som denne skisseringen av Jansson-forskningen har understreket, er at det er muminkarakterene som har fanget også Jansson-forskernes imaginasjonsevne.

Min metode og tilnærming til karakterene

Metoden i denne oppgaven er nærlesing av utvalgte passasjer i romanen. Intensjonen, i liket med Jones' (1984, 5), har vært å la *Sent i november* snakke for seg selv. Et metodeideal er Cohns *Transparent Minds*, som har form som en vev av sitater med påfølgende analyser og diskusjoner. Dette er for å gjøre resonnementer og refleksjoner mer gjennomsluttede for deg som leser denne oppgaven. Samtidig er metoden et svar på Nikolavejas apell om å skrive om hvordan karakterisering foregår, framfor deskriptive beskrivelser av hvem en karakterer er og hva en karakter representerer (2002, 8, 9). Altså en representasjonell tilnærming (Mead, 1990, 451), for å utfylle og videreutvikle den eksisterende Jansson-forskningen.

Sent i november er valgt som analyseobjekt, fordi den er ensidig presentert i Jansson-forskningen. I tillegg blir den ofte satt i skyggen av de andre bøkene, blant annet ved at antologier og innledninger i litteraturhistorier fokuserer på Mumindalen som paradiset og/eller Muminfamilien idealfamilie (Zilliacus, 2000; Ekma, 2014). Karakterer er valgt som tema, fordi det virker som om det er en mangel på samsvar mellom det forhold at karakterer er lite utforsket i nordisk litteraturvitenskap, og at karakterene er mye brukt for å engasjere elever til å lære med og om litteratur i skolen.

Avklaring av analysebegreper

3.3.1 Synsvinkel eller fokaliserings?

Synsvinkel og fokalisering er to begreper som brukes om hverandre som redskaper i analyse av narrativ kommunikasjon, spesifikt forholdet mellom den som forteller og det (tekstverden) og de (karakterene) som det fortelles om. Med Andersen sine ord: «(H)vem sine sanser vi får tilgang på fortellingsverden gjennom» (2012, 49). I sum til å vurdere forholdet mellom historie og diskurs (Lothe og Refsum og Solberg 1997, 50, 99-100, 195). Dette er sentralt for karakterenes rolle i narrativ kommunikasjon (Krogh, 2000, 54).

I *Litteraturvitenskapelige leksikon* defineres synsvinkel som: «(D)et bestemmende orienteringspunkt til en forteller eller person (...) som det fortalte blir «sett» ut fra» (Lothe og Refsum og Solberg 1997, 193). Altså kombinasjonen av persepsjonen til den som opplever det som skjer, som kan være en karakter i fortellingen, da kalles synsvinkelen personal, eller en forteller som står utenfor fortellingen, da kalles den aural (Lothe og Solberg og Refsum 1997, 193; Andersen, 2012, 48).

Focalization denotes a limitation of the information that the author allows to reach the reader through the focalizing character (or focalizer). Focalization thus implies manipulation with point of view, resulting in our perceiving the narrative as if it were told by the focalizing character (Nikolajeva, 2005, 188)

Fokalisering, et narratologisk begrep, er nyere enn synsvinkel, men like utbredt i analyser (Andersen, 2012, 49). Vi skiller mellom tre typer fokalisering (Nikolajeva, 2005, 188; Andersen, 2012, 49-50). Null-fokalisering, definerer Andersen som at leseren «ser og sanser fra et punkt utenfor fortellingsuniverset» (2012, 50). Altså en ubegrenset forteller, som stemmer med Andersens allvitende eller olympiske forteller (2012, 50). I prinsippet vet fortelleren mer enn karakterene og kan gi leseren tilgang til tilleggsinformasjon, for eksempel som fortellerkommentarer (Nikolajeva, 2005, 188; Andersen, 2012, 50). Ekstern fokalisering innebærer at fortelleren vet mindre enn karakterene, fordi det fortelles fra et eksternt punkt i fortellingsverdenen, altså gis leseren tilgang til karakterens handlinger, ytringer, men ikke tanker (Nikolajeva, 2005, 188). Intern fokalisering innebærer at en karakter er fokusert, videre at forteller og leser har tilgang til fokusatorens indre (Nikolajeva, 2005, 188).

I denne oppgaven er fokalisering og fokusator valgt som analyseredskaper, for det første fordi termene er mer eksklusive til en litteraturfaglig kontekst enn synsvinkel og perspektiv, siden disse er utbredt i hverdagspråket. For det andre av hensyn til analyseobjektet. *Sent i november* er en tredjepersonsfortelling, som ifølge Andersen er: «en meget fleksibel form»

hvis virkning «varierer sterkt avhengig av hvor nært eller distansert fortelleren står i forhold til personene i fortellingen» (2012, 48).

3.3.2 Diskurs eller Cohns typologi fra *Transparent Minds* (1978)?

Diskurs, indirekte diskurs og fri indirekte diskurs eller Cohns sitert monolog, psykonarrasjon og fortalt monolog? Disse settene med terminologi brukes som redskaper i analyse av forholdet mellom forteller og karakterer. Ikke med tanke på hvem som sanser, dette omhandler synsvinkel eller fokalisering, men hvem som taler. Dette inkluderer både talt tale og indre tale, tanker.

Diskurs kommer av det latinske ordet for tale «discurrere» (Lothe og Refsum og Solberg 1997, 50). I denne oppgaven er diskurs brukt som arvtakeren til det som russiske formalister kalte sjuzet: «(D)en muntlige eller skiftlige utformingen av hendelsene i fortellingen, med de forskjellige virkemidler i teksten som gjør den litterær» (Lothe og Refsum og Solberg 1997, 71). Altså det som fortelles samt måten det fortelles på i en fortelling. Men diskursbegrepet brukes også ofte om talepresentasjonen i fortellende tekster (Lothe og Refsum og Solberg 1997, 249). Spesifikt hvilke grammatiske markører som skiller fortellerstemmen og karakterenes stemmer.

Direkte diskurs forekommer når fortelleren siterer en karakters monolog eller dialog direkte i teksten (Lothe og Refsum og Solberg 1997, 249; Vermeule, 2010, 75). Formen er signalisert med grammatiske markører, enten før eller etter ytringen, noe som skaper en illusjon av at det er fortelleren som gjengir karakterens ord verbatim. For eksempel: ”Susmumriken gick vidare. **Han sa:** Jag vill leta ifred. Säger du det! **utbrast** Onkelskruttet” (s: 80). Direkte diskurs forekommer oftest i presens for å skape en virkelighetseffekt. Indirekte diskurs er når fortelleren summerer opp en karakters ytring, signalisert ved at det settes inn et taleverb og uten skifte i fortalt tid: «Han lade sig över boken med tassarna inkörda i håret och **berättade** vidare, slarvigt och förtvivlat» (s: 83). Fri indirekte diskurs er grenseformen mellom dem, eller ifølge *Litteraturvitenskapelig leksikon*: «indirekte diskurs uten regelrett syntaks» (Lothe og Refsum og Solberg 1997, 249). Dette gjør at en ytring kan bli hengende mellom fortellerstemmen og karakterens stemme: «Var det inte små spretiga spår i dammet, helt små, nästan omärkliga ... Något hade bott i skåpet och blivit utsläppt. Allt det där som kryper fram när man vänder på en sten och som kravlar under förmultande växter» (81).

Fri indirekte diskurs kan gjengi både tanke og tale. Cohn (1978, 14) henter til at fri indirekte diskurs nærmest er blitt mote innenfor litteraturforskning, i tillegg til at den ses som høyden av psykologisk representasjon av litterære karakterer. Dette protesterer Cohn imot, fordi hun mener at psykonarrasjon kan gi et vel så fullstendig bilde av en karakters bevissthet ved hjelp av «the narrator's superior knowledge of the character's inner life (...) leading to the exploration of psychic depth (...) the assessment of ethical worth» (1978, 29).

Cohn presenterer i sin *Transparent Minds* (1978) en alternativ typologi for representasjonen av fiktive bevisstheter for henholdsvis førstepersonsfortellinger og tredjepersonsfortellinger. Cohns bok hører til den kognitive grenen til klassisk narratologi, ifølge Brian McHales anmeldelse «Transparent Minds Revisited» (2012, 115, 120). Bevissthet hos Cohn (1978) inkluderer tankene, sinnsstemningene og de preverbale innsiktene til forteller og karakterer. Siden *Sent i november* er en tredjepersonsfortelling er det denne typologien som vil presenteres her.

Sitert monolog, er kjennetegnet av «the change in basic tense (from past to present) and person (from third to first)» (Cohn, 1978, 63). Siden metodens hensikt er å etterlikne en psykologisk prosess, må både innhold og form være troverdig som karakterens tanker (Cohn, 1978, 88-89). Dette tilsvarer direkte diskurs. Psykonarrasjon er fortellerens beskrivelse av en karakters tanker og indre landskap (Cohn, 1978, 14). Altså er fortellerstemmen den som fører ordet i romanen. Om det er dissonans eller konsonans mellom fortelleren og karakteren sine stemmer har betydning for effekten av denne metoden, skal vi se videre i analysen.

Psykonarrasjon tilsvarer indirekte diskurs (McHale, 2012, 117). Fortalt monolog er Cohns erstatning for fri indirekte diskurs (1978, 107). Fortalt tid og personlig pronomen skiller fortalt monolog fra sitert monolog, mens fraværet av bevissthetsverb, som for eksempel: tenkte eller følte, skiller teknikken fra psykonarrasjon (Cohn, 1978, 104).

(T)he narrated monologue holds a mid-position between quoted monologue and psycho-narration, rendering the content of the figural mind more obliquely than the former, more directly than the latter. Imitating the language a character uses when he talks to himself, it casts that language into the grammar a narrator uses in talking about him, thus superimposing two voices that are kept distinct in the other two forms (Cohn, 1978, 105).

På en måte er det karakteren som forkler seg i fortellerens språkdrakt, noe som skaper en effekt som Cohn har beskrevet som en ambivalens og fordobling av stemmer: «(A) quality of now-you-see-it, now-you-don't» (1978, 107). Dette har stor kraft til å fascinere en villig leser,

eller, som Vermeule trolig ville hevdet: invitere til tankelesing for å identifisere hvem som tenker/taler.

Cohns typologi er valgt framfor diskurs i denne studien. For det første fordi diskurs allerede er brukt i en annen betydning, for det andre fordi typologien er mer presis ettersom den er beregnet på analyse av fortellerforholdene i tredjepersonsromaner, for det tredje inneholder *Transparent Minds* en rik beskrivelse av effektene av de ulike teknikkene for bevissthetsrepresentasjon.

3.3.3 Tone og ironi som analyseredskaper

Litteraturens tone, imellem litteratutkritik og retorik (2004) av Marie Lund Klujeff introduserer tonen som analysebegrep, for å undersøke det litterære verkets stemningsavtrykk, eller “personligheten, som den kommer til uttrykk i sproget” (2004, 11). Klujeff knytter tonen til aktørene i litteraturen, altså fortelleren og karakterene:

Tone kan betegne ganske forskjellige ting, men hovedsiktet i nærværende fremstilling er den tone, der befinner sig i den talende stemme og som i de litterære prosaværker er knyttet til den fortæller eller en fiktiv person. I tonefaldet aflæser vi følelser, holdning og stemning, og fordi disse karakteristika er knyttet til en afsender, avspejler de også personen – og dennes personlighed (2004, 12).

Tone som analyseredskap ligger på grensen mellom estetikk og retorikk, og beskriver kanskje primært språkets stil. Metoden hun anvender er nærlesning på ordnivå. Den følelsen teksten via språklige virkemidler formidler til leseren. Sammenhengen mellom et verks affektive kraft på lesere og karakterene. I analysen vil jeg peke på tonen, i betydningen av en underliggende stemning, i talen og tankene til de fiktive bevissthetene i *Sent i november*, samt hvordan den bidrar til karakterisering.

Ironi defineres retorisk som «en trope der det som sies uttrykker det motsatte av det som menes» (Lothe og Refsum og Solberg 1997, 115). Med andre ord en fordreining av mening, som skaper avstand mellom det avsenderen faktisk uttrykker og hensikten: «(A)vsenderens egentlige holdning eller innsikt» (Claudi, 2010, 82). Relatert til karakterisering kan vi si at ironi opptrer når tonen i fortelleren og karakterens ytringer er motstridende, eller står i kontrast med hverandre. Det minner om Cleanth Brooks kjente definisjon av ironi som en «fordreining av en mening» (2003, 61). Ironi kan også bunne i en asymmetri i kunnskap mellom forteller og karakter, eller karakter og leser. Da kan den ha en tragisk tone:

(T)ragisk ironi har man når situasjoner og replikker i et dramatisk forløp får betydninger som personen, men ikke publikum, er uvitende om og som fører til en tragisk omkastning i personens skjebne (Lothe og Refsum og Solberg 1997, 115).

Vi skal se i portrettanalysene, at fortellerkommentarene i *Sent i november* skaper en sådan asymmetri mellom forteller, leser og karakterer, som underbygger det tragiske i verkets tone. Videre at noen av karakterene behandles mer ironisk enn andre av fortelleren.

3.3.4 Metafiksjon og intertekstualitet

«Metafiksjon kan definieras som skönlitteratur som medvetet och systematiskt drar uppmärksamheten till sin status som konstverk i syfte att ställa frågor om relationerna mellan fiktion och verklighet» (Nikolajeva, 1997, 177). Metafiksjon er, ifølge Nikolajeva, ikke en sjanger, men en tendens i moderne og postmoderne romaner som representerer en overskridelse av fiksjonens grenser. Metateorier om litteratur utforsker forholdet mellom «världen inom fiktionen och världen utanför fiktionen» (Nikolajeva, 1997, 178). Således et virkemiddel som påpeker fiksjonens ikke-identitet (min oversettelse av Isers «non-identity» i Fluck, 2009, 367), som kan fungerer underliggjørende og tankevekkende.

«Intertekstualitet er forbindelser mellom tekster» (Claudi, 2010, 79), hevder Mads B. Claudi i sitt oppslagsverk *Litterære grunnbegreper*. Intertekstualitet er, ifølge Nikolajeva, ikke et virkemiddel, men en tendens i moderne og postmoderne litteratur (Nikolajeva, 1997, 172). Denne ser forholdet mellom tekster som et dialogisk samspill, nærmest en kreativ replikkutveksling (Nikolajeva, 1997, 172). I denne oppgaven brukes interstekstualitet om referanser til andre tekster, særlig tidligere utgitte muminbøker, som for eksempel *Pappan och havet*. Sammenhengen mellom metafiksjon og intertekstualitet er grunnet i at begge minner leseren på at hun/han leser. Hvis vi forstår lesing som en opplevelse kan vi si at leseren brytes ut av illusjonen. Verket blir bevisst seg selv, og leseren blir bevisst leseakten.

4 Etableringen av karakterene i romanen

I *Sent i november* blir de litterære karakterene etablert som en del av tekstverdenen i introduksjonskapitlet og sine portrettkapitler. Disse, sammen med to øvrige kapitler, utgjør det jeg har kalt komposisjonens del en. Innholdsmessig omhandler denne delen karakterenes beslutninger om å oppsøke Muminfamilien i Muminhuset og deres reiser dit, mens den neste delen av komposisjonen innledes med at den siste karakteren, Snusmumriken, ankommer dalen. Også i form skiller denne delen seg fra resten av romanen. I de første kapitlene er fortellerstemmen framtrædende som den som presenterer og introduserer leseren for karakterene og tekstverdenen. I tillegg er det færre karakterer i fokus per kapittel. Særlig portrettene presenterer karakterene psykologisk, med vekt på deres indre liv: tanker, følelser, sinnsstemninger, motivasjon, minner, lengsler og drømmer.

Denne analysedelen innleder analysen i denne studien. Hvert delkapittel vil ta for seg et tema som har med etableringen av karakterene å gjøre. Det første omhandler de refererende uttrykkene som signaliserer karakterenes nærvær i teksten. Det andre studerer samspillet mellom tekst og leser i etableringen av karakterene, for å vise fram hvordan karakterer blir til i leseprosessen. Det tredje ser på hvordan karakterene blir etablert som bevisstheter i sine portrett, mens det fjerde studerer etableringen av karakterene som fokalisatorer.

■ Karakternavnenes betydning

Når vi blir født, får vi et eller flere navn som fungerer som en referanse som skiller oss fra andre. Navnet er en identitetsmarkør. Samfunnet krever at du har et navn slik at du kan registreres, for eksempel via en fødselsattest. På den måten impliserer et navn et menneske med en identitet som tilhører et felleskap av mennesker. Litterære karakterer har ofte navn, selv om det finnes navnløse, som for eksempel hovedkarakteren i Hamsuns *Sult* (1890). Videre i dette delkapitlet skal vi se på hvordan karakternavnene i teksten innleder karakterenes tilblivelse.

4.1.1 Navn som karakterisering

«Navngivning er en spesiell variant av direkte definisjon», oppgis det i *Litteraturvitenskapelig leksikon* (Lothe og Resfum og Solber 1997, 119). Referanser til karakter kan være direkte eller indirekte.

Direct references include the use of names, definite descriptions (e.g., >the boy<, >the visitor<) and personal pronouns. Indirect references can be made by the presentation of direct character speech without any introductory formulae, the description of actions that do not refer to any one character directly (>a hand grabbed<) or the use of the passive voice (>the window was opened<) (Eder og Jannidis og Schneider 2010, 29).

Navnene har betydning for leserens inntrykk av karakterene. For eksempel vil et navn som alluderer til en historisk eller mytisk person, som Kleopatra eller Afrodite, signalisere for leseren at han/hun kan trekke linjer til egyptisk historie eller gresk mytologi i sin fortolkning av karakteren. Et navn kan også signalisere nasjonalitet eller alludere til en trosretning. En karakter ved navn Einar er trolig norsk og ikke afrikansk. Sigrid Undsets Kristin Lavransdatter er en karakter i en indre konflikt mellom sin kristne tro og plikten til familien, og sin forelskelse til en «upassende» mann. Navnene vil aktivisere ulike konnotasjoner, det vil si individuelle assosiasjoner, fordi hver leser vil ha ulike erfaringer om personer som deler navn med de litterære karakterene: «Individuals are textually constructed in narrator-formulated propositions as existing in a given domain by means of referring expressions, such as proper names, pronouns and definite descriptions» (Margolin, 1987, 111).

Uansett allusjoner og konnotasjoner, er et navn eller en annen form for refererende uttrykk, den litterære karakterens første livstegn i tredjepersonsromanen. Navn aktiverer våre forestillinger om personer: de har agens, besitter en personlighet, en bevissthet og et følelsesliv, de inngår i slektskap og i sosiale nettverk (Vermeule, 2010, 23). Navnene er således knyttet til Phelans mimetiske aspekt og bidrar til å gjøre karakterene mer menneskelige. Kanskje er det derfor karakterer ofte overskrider en romans grenser? Vi leser så mye menneskelighet inn i dem, at vi, som lesere, er tilbøyelige til å løsrive dem fra teksten. De får en betydning for oss, de er våre ledsagere gjennom romanen og de er bekjentskaper som vi bryr oss om. Til sammenlikning med andre elementer i fortellinger, er karakterer derfor bemerkelsesverdig portable. Særlig tegnede figurer fra barnelitteraturen, som muminkarakterene eller Pippi Langstrømpe, er gjenkjennelige ikoner og kulturelle referanser som forbinder oss som har vokst opp med dem.

4.1.2 Karakternavn og artsnavn i muminuniverset

I muminuniverset brukes artsnavnet i bestemt form som karakternavn, for eksempel kalles en hemul for Hemulen, mens filifjonker heter Filifjonka. Dette minner om dyrekarakterene i fabler. Sonja Hagemann har, som vist i kapitlet om tidligere forskning, sammenliknet muminkarakterene med fabeldyr (Hagemann, 1967, 35). På denne måten påpeker navnene at karakterene ikke er menneskelige, men tekstkonstruksjoner. Med Phelans ord kommer det syntetiske aspekt i forgrunnen. Dette er et tekstuel signal til leseren om at tekstverdenen og karakterene er ulike oss som leser og vår verden.

I teksten kan karakterene refereres til i ubestemt form: «Vem är det där? frågade Mymlan (...) En homsa förklarade Hemulen» (54). Dette impliserer at individet som blir referert til i teksten er mindre viktig enn arten. Karakterene kan også refereres til i universaliserende påstander: «Det är skönt att vara en mymla» (51). I dette henseendet skiller Snusmumriken seg ut, fordi han utelukkende refereres til i bestemt form med stor forbokstav, inntil en begivenhet i *Sent i november* som jeg har kalt skilt-episoden. Denne markerer et vendepunkt for karakterens representasjon i teksten. Hvordan episoden påvirker leserens konstruksjon av karakteren, vil bli drøftet i analysen av romanens andre del.

Når romanen inneholder flere karakterer av samme art, bruker Jansson slektsbetegnelser for å skille mellom dem, for eksempel er Muminmamma Muminrollets mamma. Noen av artsnavnene er avledet av finlandssvenske ord, for eksempel er Mymlen avledet av verbet *å mymle* som ifølge Jansson-forskere skal ha betydning å elske i forfatterens omgangskrets (Hagemann, 1967,15; Karjalainen, 2014, 160).

I tillegg fungerer artsnavnene som kjønnsmarkører, fordi artene er kjønnete: det finnes bare maskuline hemuler og feminine filifjonker. Karakterer med artsuavhengige karakternavn er sjeldne i muminuniverset, men de forekommer, to eksempler er Toft og Onkelskruttet i *Sent i november*:

Längts in i fören på Hemulens båt bodde den lilla homsa som kallade sig Toft (det hade ingenting med båtens tofter att göra utan att var bara ett sammanträffande). Ingen visste att han bodde där (13).

Han var hemskt gammal och hade lätt för att glömma. En mörk höstmorgon vaknada han och hade glömt vad han hette. Det är lite melankoliskt att glömma de andras namn men bara skönt att glömma sitt eget. Han brydde sig inte om att stiga upp, hela dagen lät han nya bilder och funderingar komma och gå som de ville, sov lite ibland och vaknada igjen och visste inte alls vem han var. Det var en fridfull och mycket spännande dag. På kvällssidan försökte han hitta ett eget namn åt sig för att kunna stiga upp. Skruttagubben? Onkelskrånkel, Onkelskruttet? Morfarskrället? Moffi ...?

(...) Jag är Onkelskruttet, viskade han högtidligt. Och nu stiger jag upp och glömmer alla familjer i hela världen (41-42).

Gjennom å vektlegge at egennavnene er selvvalgte, signaliserer teksten at tekstverden er ulik vår verden. Dette virker underliggjørende. Fortellerkommentaren i parentes i det øverste sitatet fungerer som en korreksjon av en lesers forsøk på naturalisere informasjon om en karakter. «Readers tend to (...) «naturalize» what is strange in literature, mentally domesticating it either by drawing on pre-existing literary forms (...) or by drawing on the larger range of “real-world experience”»(Abbott, 2013, 124).

På denne måten gir teksten retningslinjer til hvordan romanen bør leses: den implisitte leser skal ikke lese sin egen verden inn i verket, men konstruere tekstverden ved hjelp av tekstuelle hint. Dette retter leserens fokus mot detaljer i teksten. Den ber oss om å nærlese.

Siden Toft er en karakter som besitter både en art og et egennavn, skiller han seg ut fra resten av karaktergalleriet. En effekt av dette er at Toft framstår som mer menneskeliknende enn de øvrige, videre kan dette hinte om at Toft er representert i teksten som et individ og ikke en type. Onkelskruttet, på den annen side, skiller seg ut fordi han er artsløs. Han blir referert til ved egennavn eller som «en röst som var mycket gammal» (40). Tekstens referanse til Onkelskruttet, som differensierer ham fra resten av karaktergalleriet, er altså ikke tilknyttet art, men alder. Derfor har Jansson-forskere ofte fortolket Onkelskruttet som en representasjon av alderdommen.

Det andre sitatet, som er fra Onkelskruttets portrettkapittel, presenterer også navn på en underliggjørende måte. For Onkelskruttet betyr et nytt navn en ny begynnelse, noe som lar ham ta avstand fra sin livssituasjon. Samtidig virker det som om han har en forestilling om at man behøver et navn for å stå opp og delta i tekstverdenen. Nærmest som om navnet forankrer ens eksistens i det litterære universet. Noe annet som kommer fram i sitatet, er en følelse av at alderdommen har kapret Onkelskruttets identitet. Dette er en side av å være gammel. På den annen side er det alderdommens glemsel som åpner dørene for at karakteren kan velge seg et nytt navn, og det kan leses som en selvdefinerende handling.

For å oppsummere er navnene i muminuniverset oftest artsmarkører framfor identitetsmarkører. Dette inviterer leseren til å fokusere på enkeltkarakterene som utgaver av arten, noe som gir skildringene av dem en mer generell betydning. Dette minner om typer i litteraturen.

4.1.3 Individ og typer: brytningen mellom det generelle og det spesielle

At fellesnavn brukes som egennavn, skaper en brytning mellom det generelle og det spesielle, det individualiserende og det typifiserende, i måten karakterene representeres på i teksten. Siden artsnavn ikke er en unik referanse, kan det føre til at leseren tviler på karakterenes kontinuitet: Er det den samme Hemulen som deltar i *Sent i november* og i tidligere muminbøker? Finnes det flere snusmumriker i muminuniverset? På denne måten inviterer teksten leseren til å fokusere på artene, framfor karakterene som individer. Det spiller ingen rolle hvilken hemul som deltar i romanen, fordi alle hemuler er like: «En hemul er alltid en hemul och det händer honom bara samma slags saker» (142-143). Derfor har Jansson-forskere tolket karakterene som symboler for mennesketyper. Dette minner om Cohns beskrivelse av en tendens i realistiske romaner: «(A) description of a social species» (1978, 31). Allerede i introduksjonskapitlet stadfestes det at muminkarakterenes personligheter er artsavhengige og medfødte: «I en av dalarna bodde en filifjonka ensam för sig själv. Snusmumriken hade träffat många filifjonkor och visste att de måste handla enligt sin art och sin egen vanskliga bestämmelse» (8).

Bruken av artsnavnet «filifjonke» i ubestemt entall og flertall bidrar til at sitatet har en generaliserende tone. Siden enkeltkarakterene er representanter for sin art, kan de kategoriseres som litterære typer ifølge den definisjonen som ligger til grunn for denne studien. Dermed får den tekstuelle representasjonen av karakterene en betydning som er større enn antall sider i *Sent i november*. Samtidig inviterer teksten leseren til å supplere den sparsomme karakteriseringen i romanen med informasjon fra tidligere muminbøker. Romanens implisitte leser er en som har lest hele muminsviten. For eksempel framkaller sitatet over bildet av Snusmumriken fra tidligere muminbøker, forestillingen om den kloke vandreren som har sett og opplevet mye. Fordi han er fokalisator utnyttes karakterens erfaringsrikdom som garanti for at hans forestillinger om filifjonker er troverdige.

På den annen side gjør dette at Onkelskruttets artsløshet får utvidet betydning. Jansson-forskere har tolket ham som en type som, til forskjell fra de andre, representerer en livsfase: «Tove skildrer alderdommen gjennom Onkelsulliken» (Westin, 2007, 244). Det er noe ubestemmelig i måten alle karakterene er representert på i teksten, men særlig Onkelskruttet. Han kan være hvem som helst som er gammel og glemsk. Denne ubestemmeligheten åpner

representasjonen av karakterene i teksten, slik at leseren kan fylle inn omrissene med sine erfaringer – kanskje, i Onkelskruttets tilfelle, med minner om en besteforelder? På denne måten engasjeres leserens skapende fantasi i etableringen av karakteren, noe som trolig skaper en følelse av eierrett og en personlig forbindelse mellom karakterer og leser:

Till det mærkelige med Tove Janssons mumинberättelser hör de starka känslor av ägenderätt som de uppväcker hos sina läsare (...) Man vill helt enkelt behålla dessa historier, deras texter och deras bilder, för sig själv. Som alla stora författare behärskar Tove Jansson konsten att skriva ett personlig kontrakt med sina läsare: just jag och ingen annan är utvald att ta del i denna diktade värld (Westin, 2000, 70).

Hva skal til for at leseren realiserer navnene i teksten som karakterer?

Ifølge Margolins modell må teksten oppfylle et minimum av tre kriterier for å invitere leseren til å aktualisere refererende uttrykk i teksten, for eksempel navn, til karakterer:

eksistenskriteriet, identitetskriteriet og unikhetskriteriet (mine oversettelser av «existence», «identity» og «uniqueness» i Margolin, 1987, 111). Det første kriteriet er det mest grunnleggende. Det går ut på om navnets nærvær i teksten er tilstrekkelig til at leseren kan etablere X sin eksistens i tekstverdenen. En måte å gjøre dette på er at en karakter utfører en handling eller reagerer på noe i tekstverdenen. Dette viser hvordan Margolins eksistenskriterium henger sammen med agenskriteriet i innføringsbøker om tekstanalyse og fortellerteori. Siden agenskriteriet skiller mellom navn som nevnes – disse fungerer som en del av settingen – og referanser til en deltaker i handlingsforløpet, som er en agent i fortellingen. Dette inkluderer agens på alle fortellingens nivåer, noe som åpner for at et navn kan forbli en semiotisk mulighet på et nivå, for eksempel det diegetiske, men oppfylle eksistenskravet og dermed bli etablert av leseren som karakter på et annet nivå, for eksempel et hypodiegetisk nivå. Dette gjør det mulig som leser å møte på en karakters fantasivenn i litteratur, for eksempel Skybert i Gunilla Bergströms barnebøker om Albert Åberg, eller å ta del i en schizofren hovedkarakters verden.

Identitetskriteriet går ut på om teksten tilskriver X noen kvaliteter, for eksempel lokal forankring, størrelse, art, eller egenskaper som taleevne, luktesans:

To establish the naked existence of an individual in a given story state is a necessary but by no means sufficient condition for turning him into a literary character. To this

end, identification and qualification of the bare particulars are essential, especially as it is doubtful that one could meaningfully conceive of an individual bereft of any properties. The text would accordingly ascribe to the individual existent some traits or properties (features, attributes, characteristics): locutionary, physical, mental, and social, which identify him as the kind of person he is (Marholin, 1987, 113).

Dette henger sammen med våre forventninger til personer, fordi vi som lesere bruker den kunnskapen vi har om faktiske mennesker i møte med litterære karakterer. Altså må karakterene oppfylle noen av våre forventninger til personer, for å invitere oss til å konstruere den kroppen, den personligheten og den bevisstheten som navnet referer til. Med Phelans begrep: De må være mimetiske nok. Eller med Hejlesteds begrepsbruk: Leseren bruker sin imaginasjonsevne til å transformere en karakter til en person. Dette gjøres basert på et samspill mellom navnets avtrykk i teksten og leserens erfaringer fra virkeligheten, forkunnskaper om litteratur og litterære karakterer:

To make sense of a text, the reader has to collect together all of the isolated references to a specific proper name and construct a consciousness that continues in the spaces between all of the mentions of the character with that name. The reader strategy is to join up the dots. In particular, the reading process is creative in constructing coherent and continuous fictional consciousnesses from what is often a bare minimum of information (Palmer, 2011, 203).

I forlengelse av dette kan teksten sammenliknes med en plantegning, forfatteren med arkitekten, og leseren med snekkeren.

Margolins tredje kriterium går ut på om representasjonen av karakterene i teksten gjør det mulig for leseren å differensiere mellom dem. For eksempel ved at karakterene har unike egennavn, eller ved at skildringene av dem markerer tydelige forskjeller til hverandre. Dette er avgjørende for at leseren kan identifisere hvilken karakter vi leser om, noe som er spesielt viktig for tredjepersonsromanen med skiftende fokalisor, for eksempel *Sent i november*.

4.2.1 Hvordan karakterene i *Sent i november* oppfyller (og ikke oppfyller) Margolins kriterier

I *Sent i november* er det seks karakterer som etableres som deltakere på romanens primære handlingsplan eller diegetiske nivå. Disse utgjør karaktergalleriet. Snusmumriken er den første karakteren som blir representert i teksten: «En tidlig morgon i Mumindalen vaknade Snusmumriken i sitt tält och kände att det var höst och uppbrott i luften» (7). Sitatet er fra romanens første side. Siden karakteren både reagerer på tekstverdenen og utfører en handling,

vil leseren etablere ham som eksistens og deltaker i handlingsforløpet. Karakteren utrustes med sanser og bevissthet, egenskaper som gjør at han for leseren kvalifiserer som identitet. Således oppfylles Margolins to første kriterier. Vi kan anta at navnet er en unik referanse, dermed oppfylles også unikhetskriteriet.

Den neste karakteren som teksten introduserer, er Filifjonka. I motsetning til Snusmumriken utstyres ikke teksten henne umiddelbart med agens: «I en av dalarna bodde en filifjonka ensam för sig själv» (8). Dette gjør at leseren etablerer henne som eksistens i tekstverdenen, men vi får ikke vite om hun er en del av settingen eller en deltaker i handlingsforløpet. Noe som tyder på det første er at Snusmumriken er fokalisert og fokuset rettes mot hans inntrykk av filifjonker: «Men aldrig var han så tyst som när han gick förbi en filifjonkas hus» (8). På denne måten fungerer filifjonkaen som en kontrast som får fram trekk ved Snusmumriken som karakter. Likevel, siden det er fortelleren som gjengir Snusmumrikens tanker, så vet vi ikke om han *er* en motsetning til Filifjonka, eller om hans unnvikelse av arten bunner i at han tar avstand fra en side av seg selv. En unnvikelse som kan være bevisst eller ubevisst. Kanskje er Snusmumriken mer lik en filifjonke enn han ønsker? Dette er en effekt av psykonarrasjon som metode for å representere karakterens bevissthet: «(P)sycho-narration often renders, in a narrator's knowing words, what a character "knows", without knowing how to put it into words» (Cohn, 1978, 46).

Dette er grunnen til at Cohn argumenter for at psykonarrasjon er en god teknikk for å representere hele en karakters bevissthet, underbevissthet og pre-verbale emosjonsstadier inkludert. Samklangen mellom det sagte og det usagte, mellom fortellerstemmen og karakterens stemme, skaper en ekstra dimensjon i lesningen. Dette åpner for at teksten kan avkle for eksempel en karakters selvbedrag og illusjoner. For leseren gir det inntrykk av å komme inn til kjernen i karakterens personlighet, noe som styrker leserens engasjement, så vel som tekstens affektive gjennomslagskraft.

Så skifter fortelleren fokus-karakter fra Snusmumriken til Filifjonka:

Filifjonkan visste att hösten hade kommit, hon hade stängt om sig. Hennes hus hade ett uttryck av fullständig slutenhet och tomhet. Men hon fanns där inne, längst in, bakom de höga ogenomträngliga väggarna och muren av granar som gömde hennes fönster (8).

Artsnavnet i bestemt form med stor forbokstav signaliserer at dette er en spesifikk filifjonke. Leserens forventning at hun har betydning for handlingsgangen i romanen. Bevissthetsverket

«visste» signaliserer at fortelleren gjengir karakterens indre. Dette impliserer både agens og bevissthet. Således tilrettelegger den tekstuelle representasjonen av Filifjonka til at leseren oppfatter henne som en identitet, i tråd med Margolins andre kriteriet. Så skifter fortelleren fokus og beskriver høsten:

Höstens lugna gång mot vinter är ingen dålig tid. Det är en tid för att lägga upp så stora förråd man kan. Det är skönt att samla det man har så tätt intill sig som möjligt, samla sin värme och sina tankar och gräva sig en säker håla längst in, en kärna av trygghet där man försvarar det som är viktigt och dyrbart och ens eget. Sen kan kölden och stormarna och mörkret komma bäst de vill. De trevar över väggarna och letar efter en ingång men det går inte, alltihop är stängt och därinne sitter den som har varit förtänksam och skrattar i sin värma och sin ensamhet. Det finns de som stannar och de som ger sig av, så har det alltid varit. Var och en får välja själv, men han måste välja medan det är tid och aldrig någonsin ge efter (8-9).

Høsten blir presentert som den viktigste delen av settingen i romanen. Den er årsaken til at karakterene enten isolerer seg eller vandrer sørover. Samtidig gjør bruken av besjeling i skildringen av høsten, at den nærmest grenser til å være en karakter, som sakte og ustoppelig kommer vandrende. Derfor har Jansson-forskere kunnet kalle boken for en høstbok. Naturkreftene besjeles også, noe som gjør at de framstår som om de har bevissthet og egenvilje. For representasjonen av Snusmumriken og Filifjonka, som foreløpig er de eneste karakterene som er introdusert i teksten, betyr det at de gjøres til typer som representerer de to måtene man kan møte høsten på. Dette er nok et eksempel på at karakterskildringene leker seg med grensene mellom det generelle og det spesielle, det typifiserende og det individualiserende.

Etter høstskildringen fokuserer fortelleren på karakterene igjen:

Filifjonkan började piska mattor på baksidan av huset. Hon gav sig på dem med taktfast raseri och var och en kunde höra att hon tyckte om att piska mattor. Snusmumriken gick vidare, han tände sin pipa och tänkte: Nu har de vaknat i Mumindalen (9-10).

Filifjonkas handling gjør at leseren etablerer henne som en deltaker i handlingsgangen, selv om vi enda ikke vet om hun vil opptre senere i romanen fordi vi følger Snusmumriken videre. Når fortelleren siterer Snusmumrikens tanker, blir leseren introdusert for Muminfamilien. Men siden de hører til Snusmumrikens indre monolog, har de ikke agens og forblir derfor semiotiske muligheter på fortellingens diegetiske nivå. I Snusmumrikens minner og fantasi, derimot, er familien nærværende. Hvordan dette påvirker lesningen skal vi vende tilbake til i det neste underkapitlet.

«Här bodde Hemulen och Mymlan och Gafsan, under varje tak bodde någon som hade beslutat sig för att stanna, det var folk som ville vara inomhus» (10). Slik introduserer teksten leseren for flere mulige karakterer. Igjen vektlegger teksten bostedene til karakterene, implisitt hvordan de har valgt å møte høsten, i introduksjonen av dem. Dette inviterer leseren til å fokusere på settingen, samtidig som det markerer en kontrast til Snusmumriken som er hovedkarakter og fokalisator i introduksjonskapitlet.

Ytterligere to entiteter blir referert til i introduksjonskapitlet: ”den lilla homsan” og ”en mycket gammal röst”. Disse deltar i handlingen, således etableres de umiddelbart som karakterer: ”Men den lilla homsan inne i Hemulens båt hørde hans steg och höll andan. Stegen fortsatte bortåt, nu var det tyst igjen, bara regnet som föll över presenningen” (12). Siden homsen reagerer på en begivenhet i tekstverdenen, bekreftes karakterens eksistens og agens. Fortelleren utstyres karakteren med kvalitetene art, størrelse og lokasjon, samtidig som han utstyres med sanser, noe som gjør at han kvalifiserer til en begynnende identitet. «Då öppnade det sista huset en dörrspringa och en mycket gammal röst ropade: Vart går du? Jag vet inte, svarade Snusmumriken. Dörren stängdes igen och Snusmumriken steg in i sin skog med hundra mil av tystnad framför sig» (12). Interaksjonen med Snusmumriken gjør at også den gamle stemmen etableres som karakter i romanen. Videre utstyres teksten entiteten med lokasjon, alder, sanser og taleevne, noe som kvalifiserer den gamle stemmen som identitet.

«Unlike actually existing individuals, textually constructed ones cannot be distinguished by means of direct acquaintance but only through differences in their verbal descriptions» (Margolin, 1987, 115). Slik beskriver Margolin unikhetskriteriet. Dets rolle er å muliggjøre for leseren å differensiere mellom karakterene i teksten. Dette blir tilfredsstilt i *Sent i november* ved at karakterene har unike referanser, i form av sine navn, sin art og substantivfraser som en gammel stemme. På den måten er karakterenes navn tilknyttet både den første introduksjonen av karakterer og opprettholdelsen av dem, ettersom navnet skaper en kontinuitet. Disse tekstuelle grepene for at leseren skal realisere og konstruere karakterene, er ikke nødvendigvis umiddelbart synlige i realistisk litteratur, hevder Margolin, men de «become most apparent or foregrounded only when they are laid bare, not fulfilled, or explicitly negated» (1987, 110-111). Dette er temaet for neste underkapittel.

4.2.2 Ontologisk usikkerhet i fortellinger med flere nivåer

Som vist i sitatene fra introduksjonskapitlet i forrige underkapittel, blir Muminfamilien, til tross for sitt fravær, stadig manet fram i teksten. Med Jansson-forsker Westin sine ord:

Det är muminboken utan mumintroll, en berättelse om en familj som likt en Godot hela tiden omtalas, men som aldrig visar sig på scenen. Den skriver minnen av en dal med en blommande trädgård, vita spetsgardiner som sakta fläktar i sommarvinden, hågkomster av äppelblom, vajande grönt gräs, solstrimmor och en familj (Westin, 2007, 416).

Westin har tolket romanen på et metadiegetisk nivå som romanen der Jansson «undersöker familjens idé som existens- och överlevnadsform och utforskar den makt og magi som familien utövade i tidigare böcker» (2007, 434). Hun knytter også Muminfamilien til sommeren. I likhet med høsten som rammer inn karakterenes eksistens, fungerer familien i *Sent i november* som en del av settingen. Likevel har de betydning for tonen i romanen, fordi de påminner både de litterære karakterene og leseren om at det er noe som mangler: «På hela dagen talade de inte om familjen som hade rest sin väg» (37). Dette skaper en avventende stemning som for leseren er preget av like mengder forventning, undring og refleksjon. For karakterene frambringer fraværet av familien en følelse av å ha blitt forlatt, lurt og overlatt til seg, like som Filifjonka føler at huset er overlatt til seg selv: «Och med ens kröp det övergivna husets kyliga doft på henne från alla håll och hon kände sig bottenlöst bedragen (...) den stillastående kölden i ett sommarhus som er stängt för vintern» (46-47).

En annen måte som Muminfamilien tilsynelatende er nærværende i romanen på, er som modeller for Tofts fortelling om «den lykkelige familien»: «På kvällen när alla hade gått hem till sig och viken var tyst berättade homsan en egen historia för sig själv. Den handlade om den lykkelige familien» (14). Om denne lykkelige familien er basert på Muminfamilien eller ei, blir ikke endelig bekreftet i teksten. Derfor kan det være at det er Toft som erstatter sin fantasi med Muminfamilien. En annen tolkning er at Toft har hørt om familien, og latt seg inspirere av dem i skapelsen av sin egen drømmefamilie. En tredje tolkning er at Toft har synske evner, og har besøkt den faktiske dalen i drømme. Dette er et eksempel på måten flere nivåer i fortellingen åpner tekstens tolkningsrom. Siden Tofts fortelling utgjør en fortelling inne i fortellingen, dvs. romanen, er den hypodiegetisk. Dette gjør Toft til en karakter på romanens diegetiske nivå og en forteller på et hypodiegetisk nivå. Derfor er han, ifølge Nikolajevs definisjon, en metafiktiv karakter:

I will reserve the notion of a metafictional character for those who in some way transgress the frame boundaries of narrative – for instance, by appearing on different

diegetic levels or even by being aware of the existence of other levels (Nikolajeva, 2002, 53).

Effekten av metafiktive karakterer i realistiske romaner er en underliggende usikkerhet, fordi leseren inviteres til å ekspandere karakterens eksistens over flere nivåer (Nikolajeva, 2002, 53). Dette er en form for overskridelse av fiksjonens grenser, som samtidig fungerer som en underliggjøring, noe som signaliserer tekstens ikke-identitet for leseren. Det er et signal til den faktiske leser om at en mulig lesning av boken er, som Rehal-Johansson hevder, som «metaberättelse» (2006, 340).

En ontologisk usikker entitet, som fyller en liknende funksjon som Muminfamilien, er förfaderen:

Stolarna var klädda med mörkröd sammet och hade var sin spetsduk på ryggen. Homsan tittade sig skyggt omkring i det vackra allvarliga rummet. Han vågade inte sätta sig, möblerna var för fina. Kakelugnen gick ända upp till taket och var dekorerad i tallkottsmönster, den hade ett pärlbroderat spjällsnöre och blanka mässingluckor. Byrån var också blank med ett förgyllt handtag för varje låda (...) Homsan satte sig ytterst på stolkanten, han stirrade på porträttet över byrån. Det framställde någon som var helt och hållet gråluden och hade arga tättsittande ögon och svans. Nosen var ovanligt stor. Det där är deras förfader, förklarade Hemulen. Från den tiden när de bodde bakom kakelugnar (36).

Siden introduksjonen av förfadern rammes inn av skildringen av salongen, inviteres leseren til å oppfatte ham som en del av Muminhusets inventar. Han er et ekko som påminner om Mumintrollenes opprinnelse. Siden förfaderen påminner om begynnelsen bærer hans nærvær også slutten i seg. Dette er en tolkning som langt på vei er blitt kanonisert, siden *Sent i november* er den siste boken i muminserien. Vi skal se i neste analysedel at teksten framkaller bildet av förfaderen i leserens bevissthet, men aldri utruker entiteten med agens. Dette medfører at leseren: «(A)re left hovering between word and world, the name being just displayed or used referentially» (Margolin, 1987, 111). Sitatet henter om at det heri ligger et potensial for metafiksjon, fordi det åpner teksten for refleksjon fra leserens side: Hva er en litterær karakter? Hvordan blir litterære karakterer skapt i samspillet mellom tekst og leser?

En annen ontologisk usikker entitet er nummuliten som Toft leser om i en underlig bok han finner i Muminhuset:

Det var en mycket stor och tjock bok som varken hade början eller slut och sidorna var gulnade och lite rättättna i kanten. Homsan var inte van vid att läsa och det tog lång tid att stava sig igenom varje rad. Han hoppades fortfarande att boken skulle tala om för honom varför familjen hade farit sin väg och var den fanns. Men boken berättade om

helt andra saker, om underliga djur och mörka landskap och ingenting hade namn som han kunde känna igjen. Homsan hade aldrig haft reda på att längst nere i havets djup bodde radiolarierna och de allra sista nummuliterna. En av nummuliterna liknade inte sina släktingar, han hade ett drag av Noctiluca och småningom liknade han ingenting annat än sig själv (49).

Sjødyrene har ingen forhistorie i muminuniverset. Nok en gang inviterer teksten leseren til å forestille seg entiteter som semiotiske muligheter, uten å bekrefte deres eksistens: «(T)he individuals sphere of existence is indeterminate, vacillating between the «actual» narrated domain and a semiotic world-creating object within that domain, such as a book» (Margolin, 1987, 112).

Boken handler om et punkt i de forhistoriske artenes evolusjon der de er i ferd med å dø ut. Den siste av nummulitene må undergå en forandring, trolig en mutasjon ettersom boken etterlikner en naturvitenskapelig forskningsdiskurs, for å overleve. Nummuliten skifter habitat, fra havet til regnskogenes sumper. Dette alluderer til opprinnelsen til livet på jorda. På denne måten er *Sent i november* eksistensialistisk, i og med at den handler om begynnelser og avslutninger, lengsler og minner, og relasjonen mellom drøm og virkelighet.

Språkmessig er utdragene fra boken til Toft en kontrast til resten av *Sent i november*: «Det forekommer endast undantagsvis att en levnadsform av den art vi ha försökt rekonstruera bibehåller sin gräsätarkarakter i rent fysiologisk bemerkelse samtidig som dess inställning till omvärlden så att säga kontinuerlig aggressiveras» (127-128). Lange informasjonstunge setninger, passivkonstruksjoner, tekstbindere og sammensatte substantiv, gjør språkføringen tung slik at den virker overdrevent teoretisk. «Men jag förstår inte, viskade homsan. De bara pratar.. Om de inte skynder sig går det alldeles på tok!» (83). Dette gjør boken til en parodi av en vitenskapelig forskningsdiskurs. Dette kan samtidig framheve språkstilen i *Sent i november*: måten den med få ord åpner et tolkningsrom som er mye større enn seg selv.

For leseren har eksistensen av en bok inne i boken, attpåtil at leseren leser om en karakter som leser, en særegen effekt på leseropplevelsen. Dette er en fordobling av situasjonen som fungerer underliggjørende. I tillegg trekker fordoblingen inn en metafiktiv dimensjon i og med at den påminner leseren om leseakten (Nikolajeva, 1997, 179). Således instruerer boken sin implisitte leser til å engasjere sin fantasi, og på samme tid å reflektere over forholdet mellom fiksjon og virkelighet.

Filifjonka opplever at hun blir forfulgt av insekter og kryp: «Var hon än gick, vad hon än gjorde så råkade hon ut för det som krälar ock kryper, det fanns överallt!» (18). Disse er også ontologisk usikre i og med at de bare opptrer i romanen når Filifjonka er fokalisert. Således inviteres leseren til å undres over om de er et produkt av Filifjonkas fantasi og ikke en del av tekstverdenen.

4.2.3 Avsluttende refleksjon

At karaktergalleriet består av både karakterer og semiotiske muligheter, eller, med andre ord, har karakterer på flere fortellingsnivåer, bidrar til at en roman, som på overflaten er kort og enkel, blir flertydig og kompleks. Dens totale tolkningsrom er mye større enn dens beskjedne 164 sider tilsier. Hver nye lesning kan avdekke nye detaljer som utvider dette tolkningsrommet og beriker leseopplevelsen. Dette gjør at *Sent i november* kan appellere og engasjere et bredt publikum av lesere, som inkluderer litteraturforskere.

■ Tekstens representasjon av karakterene som bevisstheter

Personlighet, bevissthet og drømmer, alt dette sitter i hjernen, forklarer hjerneforsker Kaja Nordengen i storsuksessen *Hjernen er stjernen* (Nordengen, 2016, 13-15). Hvordan teksten framstiller karakterenes hjerner i arbeid, er følgelig umåtelig viktig for hvordan leseren forstår og fortolker karakterene. Dette delkapitlet omhandler samspillet mellom forteller, karakter og leser i etableringen av karakterene som bevisstheter.

4.3.1 Den engstelige Filifjonka

Jansson-forskere bruker adjektiver som engstelig, nervøs, nevrotisk og panisk for å beskrive Filifjonkas personlighet i *Sent i november*. Samtlige adjektiver viser til psykologisk dybde, noe som tyder på at karakteren blir oppfattet som et individ, ikke en type. I større grad enn øvrige Jansson-forskere vektlegger Jones Filifjonka i sin fortolkning: «Filifjonkan kan kallas den mest dynamiske personen (...) och det är hon som förändras grundigast. Hon är en besvärlig varelse» (1984, 102). Hvor kommer disse adjektivene fra? Er det slik fortelleren beskriver og framstiller karakteren i teksten?

Fortelleren bruker et samspill av teknikker for å representere Filifjonkas bevissthet i hennes portrettkapittel, eksempelvis i dette sitatet:

Filifjonkan beslöt tvätta fönster i vindsvåningen. Hon värmdde vatten i köket och skvätte i lite tvål, inte mycket, sen bar hon upp fatet, ställde det på en stol och öppnade fönstret. Då lossnade nånting ur fönsterramen och föll ner bredvid hennes tass. Det såg ut som en liten bomullstott men Filifjonkan visste genast vad det var; det var en otäck puppa och inne i den fanns en blek vit larv. Hon ryste till och drog tassarna åt sig. Var hon än gick, vad hon än gjorde så råkade hon ut för det som krälar ock kryper, det fanns överallt! Hon tog sin städtrasa, med en hastig rörelse sopade hon ut larven och såg hur den rullade över taket, hoppade över takkanten och försvann. Äckligt, viskade Filifjonkan ock skakade sin trasa (18).

Bevissthetsverbene «beslöt» og «visste» signaliserer at det er fortelleren som gjengir karakterens tanker i psykonarrasjon. «Visste» brukes ofte når fortelleren representerer Filifjonkas indre, for eksempel: «Filifjonkan visste att hösten hade kommit» (8). Å vite noe impliserer en personlig overbevisning. Dette skaper en følelse av at Filifjonka enten har stor kjennskap til tekstverdenen, eller at hun er overbevisst om at hun har det. Samtidig vitner det frekvente verbet om en fintfølende natur. I høsteksemplet fungerer verbet underliggjørende, fordi denne måten å merke årstidsskifter på avviker fra vår virkelighet. Dette er et subtilt signal til leseren om at tekstverdenen ikke følger de samme reglene som vår verden. I muminuniverset opplever karakterene årstidene og naturen på en annen måte. Dette påminner oss om tekstens fiksjonalitet underveis i leseakten, samtidig som det åpner for refleksjon over vår egen virkelighet. I puppeeksemplet, derimot, er verbet farget av ironi, fordi det virker som om det er Filifjonka som bestemmer seg for at støvdotten er en puppe. Det er hennes oppfatning av den som transformerer den til et ekkelt insekt. På denne måten inviterer fortellerens representasjon av hennes bevissthet leseren til å tvile på henne som fokalisator: Er tekstverdenen slik Filifjonka opplever den? Videre inviterer overgangen fra passiv til aktiv verbbruk i setningen i linje åtte-ni, at støvdotten går fra å bli sopet ut av Filifjonka til å hoppe utfor taket, at den kanskje var en puppe likevel. Dette skaper en ambivalens, fordi setningen er farget av både fortelleren og karakterens bevisstheter. En dobbelthet som kjennetegner fortalt monolog, en annen av Cohns angitte metoder for bevissthetsrepresentasjon.

Sitatets linje fem og seks inneholder fortalt monolog: «Var hon än gick, vad hon än gjorde så råkade hon ut för det som krälar ock kryper, det fanns överallt!». Dette er signalisert i teksten ved at fortellerens tempus, fortid, opprettholdes, men det er umiskjennelig Filifjonkas stemme som taler. Cohn har beskrevet effekten av fortalt monolog på følgende måte:

(N)arrated monologues themselves tend to commit the narrator to attitudes of sympathy or irony. Precisely because they cast the language of a subjective mind into the grammar of objective narration, they amplify emotional notes, but also throw into ironic relief all false notes struck by a figural mind (1978, 117).

Dissonansen mellom fortellerens og karakterens stemmer i sitatet, gjør at Filifjonkas tanker virker desto mer emosjonelle, til det punkt at de framstår som teatraliske. Vermeule beskriver også effekten av fortalt monolog på leseren:

(M)ines and focuses attention (...) Why do authors do this? They do it to stimulate our mind-reading capacities. To get the two voices running together and apart, a reader has to be able to hold several strands in her mind at once, the sense that several points of view are embedded in each sentence (2010, 77).

Altså inviterer portrettene leseren til å tankelese for å forstå karakterene som bevisstheter, noe som samtidig er en psykologisk innfallsvinkel.

Den sentrale begivenheten i Filifjonkas portrettkapittel er en dramatisk nær-døden-opplevelse. Hun sklir når hun står på taket for å vaske vinduene sine på utsiden, en triviell handling som lades av farlighet:

(H)ennes käkar var låsta av skrekk och förvåning och hon kunde inte skrika. Förresten fanns det ingen att skrika efter. Filifjonkan hade äntligen blivit av med hela släkten och alla sina besvärliga bekanta. Hon hade hur mycket tid hon ville för att sköta om sitt hus och sin ensamhet och ramla ner från sitt tak helt allena bland trädgårdens skalbaggar och obeskrivliga larvar (19).

Måten fortelleren fokuserer på hvordan skrekk kjennes på kroppen, er et eksempel på sanseliggjøring av en psykisk tilstand, et virkemiddel som Alming har observert i mumindbøkene og kalt fordunkling (2008, 19). Dette aktiverer trolig den empatiske leserens speilnevroner, og inviterer leseren til å simulere Filifjonkas sinnsstemning,

Denne måten å beskrive effekten, men ikke årsaken på, engasjerer leserens imaginasjonsevne. Vi nærmer oss karakteren som symptom (Eder og Jannidis og Schneider 2010, 16). Frykten framstilles som en lammelse, en effekt som forsterkes av passivkonstruksjonen «var låsta». Filifjonka er fanget i sin egen kropp, noe som understreker karakterens hjelpeløshet. En hjelpeløshet som leseren nærmest får føle på sin egen kropp. Inntil den konstaterende tonen i sitatets andre setning setter Filifjonkas situasjon på vent, for å informere leseren om hennes forhold til slekten i gnomisk presens. Det er særlig tekstbinderordet «forresten» som gir assosiasjoner til mer objektivt språk, noe som bryter leseren ut av den mentale simulasjonen. Således endres kommunikasjonssituasjonen. Fra og med sitatets andre linje er det fortelleren som er framtreddende i teksten og gjengir Filifjonkas situasjon. Måten fortelleren bruker

overdrivelse som virkemiddel på, samt adopterer Filifjonkas idiom i ordlag som «besværlige bekjente» og «ubeskrivelige larver», kaster et ironisk lys over sitatet. Filifjonkas tragedie er selvforskyldt.

Fortelleren beskriver Filifjonkas ferd, der hun aker seg rundt huset på jakt etter et åpent vindu, i dramatiske vendinger som etterlikner Filifjonkas paniske og uorganiserte tankestrøm.

Fortellermåten glir fra konkrete sanseopplevelser i usignalisert intern monolog: «Nosen var for lång, den var i vägen, hon hade håret över ögonen och det kittlade henne i nosen, jag får inte nysa, då tappar jag balansen ... Jag får inte titta och inte tänka» (20), til selvmedlidende anklagelser: «ingen bryr sig om mig» (20) og høydramatiske vendinger: «hon störtade i en bottenlös sekund igenom hela sitt filifjonkiska liv» (20). Dette skaper en motstridende bevegelse, ettersom fortelleren trivialiserer hendelsen, samtidig som Filifjonkas panikk øker. Dramatikken kulminerer i hennes bønn og løfte om at hun skal forandre seg, hvis hun overlever:

Jag ska aldrig mer spara på gamla trasor, jag ska aldrig mer spara på någonting, jag ska slösa, jag ska sluta städa, jag städar för mycket, jag är pedantisk .. Jag ska bli nånting helt annat än en filifjonka ... Så tänkte Filifjonkan, bönnfallande och hopplöst, för en filifjonka kan naturligtvis aldrig bli någonting annat än en filifjonka (22).

Sitatet er i usignalisert sitert monolog, før bevissthetsverbet ”tänkte» i tredje linje signaliserer overgangen til fortellerens oppsummerende stemme. I etterkant fargelegger fortelleren monologen med måtesadverbialene «bönnfallande» og «hopplöst». Fortellerkommentaren i gnomisk presens i linje fire trekker inn den deterministiske tonen, som også er ironisk, fordi fortelleren, dermed også leseren, vet mer enn karakteren. Tragedien understrekes av Filifjonkas forestilling om at det er hennes temperament og art som er årsaken til nær-døden opplevelsen. Dette minner om Aristoteles’ teori om den klassiske tragedien, der karakterene, kalt ethos, er underlagt plottet, kalt mythos: «Mennesket er snarere et offer for begivenhetsforløpet enn en som styrer det. Mythos preges mer av en upåvirkelig skjebneinstans i dramaet enn av menneskelig vilje» (Andersen og Ullström 2012, 93). Nussbaum har beskrevet effekten av å engasjere seg i en tragisk karakter i realistisk fiksjonslitteratur og klassisk drama:

By inviting the spectators to identify with the tragic hero, at the same time portraying the hero as a relatively good person, whose distress does not stem from deliberate wickedness, the drama makes compassion for suffering seize the imagination (..) In reading a realist novel with active participation, readers do all that tragic spectators do – and something more. They embrace the ordinary. They care not about kings and

children of kings, but about David Copperfield, painfully working in a factory, or walking the twenty-six miles from London to Canterbury without food (1997, 93, 94-95).

Framstillingen av at Filifjonkas problemer stammer fra arten, som er en «upåvirkelig skjebneinstans», inviterer leseren til å sympatisere med henne. Til å omfavne henne og la sin fantasi gripes av medfølelse. Dette er betegnende for opplevelsen av å lese *Sent i november* for karakterene, disse skakke og rare, små og lengtende skapningene, som minner om mennesker.

4.3.2 Homsen Toft, forteller og karakter

Det særegne ved representasjonen av Toft sin bevissthet i portrettet er dualiteten i måten han framstilles på. Toft er som nevnt en hypodiegtisk forteller, i så måte er han skapende og fortellende:

Homsan brukade börja med att beskriva den lyckliga Mumindalen (..) (d)et var viktigt att inte förändra en enda detalj: En gång hade han lagt et lusthus vid floden, det var fel. Dar fick bara finnas bron och brevlådan (..) (g)raset växte högt och var fullt av blommor, homsan beskrev dem (..) (h)an lät vinden susa fram (..) gav äpplen åt några träd men tog bort dem igen (..) (v)erandaen (..) var precis sådan som homsan hade gjort den (14-16).

Verbbruken signaliserer at Toft skaper landskapet: «Lagt, lät, gav, tog bort». Dette har flere virkninger. For det første blir det lett for leseren å skille mellom når fortelleren forteller og når fortelleren gjengir Toft som forteller. Dette skaper en klarhet i framstillingen, som markerer at det fortelles på to nivåer i romanen. For det andre framstilles fortellingen til Toft som en konstruksjon. Dette åpner teksten for en metafiktiv lesning, som minner om Nikolajevas beskrivelse av den postmoderne virkelighetsforståelsen: «(F)ramför allt förklarar metafiktionen den postmoderna synen på världen som någonting konstgjort, konstruerad, skapat av människan själv» (1997, 178).

Skifter mellom psykonarrasjon der fortellerstemmen oppsummerer, for eksempel: «Homsan beskrev dem», og usignalisert sitert monolog: «(D)et var fel», inviterer leseren til å la seg oppsluke av Tofts fortelling. Leseropplevelsen blir som om vi vandrer ved karakterens side gjennom hans fantasilandskap: «Nu vandrade Toft genom dalen igjen» (16). Igjen ligger spenningen i den indre handlingen.

Ellers i portrettet tegner fortelleren Tofts bevissthet som sanselig orientert:

Homsan Toft tyckte om lukten av tjära, han var noga med att det luktade gott där han bodde. Han tyckte om tågrullen som höll honom i sin stadiga famn och det ständiga ljudet av regn. Hans stora rock var varm och mycket bra att ha under de långa höstnätterna (14).

Siden psykonarrasjon er den fremste metoden i sitatene, så vel som i portrettet som helhet, opprettholdes skillet mellom fortelleren og karakteren sine stemmer. Det samme gjør de andre metodene som benyttes, sitert monolog og usignalisert sitert monolog.

For å oppsummere er det noe særegent over forholdet mellom Toft og fortelleren, fordi de begge er fortellere i romanen, dog på ulike nivåer. Til tross for at fortelleren er olympisk, lar hun/han Toft slippe til som forteller, noe som kanskje er best illustrert ved at Toft tillates å avslutte to av kapitlene i *Sent i november*: «Homsan Toft sa: Slut på kapitlet, och släckte ljuset» (65). «I vinskrubben berättade homsan Toft: (...) Slut på kapitlet» (95). Dette er trolig årsaken til at noen Jansson-forskere påstår at Toft er «(l)ytteren og fortelleren i den siste mummiboka» (Karjalainen, 2014, 158). Denne påstanden finner jeg ikke dekning for i min studie.

4.3.3 Den enigmatiske Snusmumriken

Den første bevisstheten leseren møter i romanen, er Snusmumriken:

En tidig morgon i Mumindalen vaknade Snusmumriken i sitt tält och kände att det var höst och uppbrott i luften. Ett uppbrott kommer som ett språng! Med ens är allting förändrat och den som ska resa är rädd om var enda minut, han drar upp tältpinnarna och släcker glöden snabbt, innan han blir hindrad och utfrågad, han springer medan han kränger ryggsäcken på sig och är äntligen på väg, plötsligt lugn som ett vandrande träd med varje blad i fullständig vila. Tältplatsen är en tom rektangel av vitnat gräs. Och senare på morgonen vaknar vännerna och säger: Han har gett sig av, det blir höst (7).

Det hviler noe underlig over denne åpningen av romanen, fordi det skjer et skift i tempus mellom den første og de påfølgende setningene, samt fra singulativ til en form for iterativ. Sitatet åpner med psykonarrasjon. Leseren inviteres til å fokusere på en spesifikk karakter, og en spesifikk hendelse på et spesifikt sted til en spesifikk tid. Denne karakteren har en særegen kjennskap til været – han er i stand til å merke stemninger og årtidsskifter i luften. Dette er en egenskap han deler med Filifjonka som «visste att hösten hadde kommit» (8). Dette kan være et tegn på en kunstnerlig, følsom natur, en side som vi skal se videre at Filifjonka oppdager ved seg selv i løpet av romanen. I tillegg fungerer dette underliggjørende, og minner oss på at karakterene er ulike oss som leser.

Så skifter fortellingen til presens, noe som skaper en dramatik som speiler hastet i oppbruddet. Dette skjer samtidig som egennavnet, Snusmumriken, erstattes av: den som skal reise og han. Leseren vil trolig ikke tvile på at det er Snusmumriken som handler, likevel blir tonen i sitatet mer generell. Dette er ifølge Cohn en effekt av gnomisk presens: «(T)he gnostic present – the tense for timeless generalization» (Cohn, 1978, 28). Er det fortelleren som adresserer leseren? Sitatet avsluttes med en hypotese om framtiden, som medfører at Snusmumriken likestilles med, ikke et vårtegn, men et høsttegn.

Dette motivet gjentas på neste side, men da innledes det med sitert monolog, slik at leseren informeres om at det som følger er karakterens tanker:

Han tänkte: Nu har de vaknat i Mumindalen. Pappan drar upp klockan och knackar på barometern. Mamman tänder i spiseln. Muminrollet kommer ut på verandan och ser att tältplatsen är tom. Han tittar in i brevlådan vid bron och den er också tom. Jag glömde avskedsbrevet, jag hann inte. Men alla mina brev är likadana. Jag kommer tillbaka i april, må så gott. Jag ger mig av, på vårsidan kommer jag tillbaka, ta hand om dig. Han vet ju. Och Snusmumriken glömde Muminrollet, helt lätt (10).

Bruken av egennavnene og tankegjengivelsen i sitatet over understøtter at dette er Snusmumriken som forestiller seg hva som hender i Mumindalen.

Innad i det siste sitatet er det en kontrast mellom tonen i den siterte monologen, og fortelleren som konstaterer i den siste setningen. Dette illustrerer hvordan psykonarrasjon kan skildre ikke bare hva karakterene tenker, men også deres, av og til underbevisste og/eller ikke-bevisste, kognitive prosesser: ««(Psycho-narration identifies both the subject-matter and the activity it denotes» (Cohn, 1978, 11). Tankene som gjengis, vitner om at Snusmumriken rasjonaliserer og rettferdiggjør sin forglemmelse for seg selv. Fortellerens kommentar kan tyde på at fortelleren vurderer det slik at fortregningen lykkes. På denne måten presenterer teksten Snusmumriken som en som benytter fortregning for å opprettholde velvære og selvfølelse. Dette kan imidlertid skape uro for lesere som har lest tidligere muminbøker: Avskjedsbrevet er et fast ritual som representerer et løfte om fortsatt vennskap.

Videre i portrettet forblir Snusmumrikens bevissthet framstilt som unnvikende:

Det var sent på hösten. Snusmumriken fortsatte söderut, ibland slog han upp tältet och lät tiden gå som den ville, han gick omkring och betraktade utan att tänka och utan att minnas och sov ganska mycket. Han var uppmärksam men inte det minsta nyfiken och brydde sig inte om vart han gick – han ville bara gå vidare (25).

Fortelleren skildrer karakterenes sinnsstemning via hva den ikke er, noe som slører karakterenes egentlige tanker i tåke. Det er som om Snusmumrikens mål er å unngå å være bevisst. Hvorfor overlates mye til leserens imaginasjonsevne. En fortolkning er at han vil unngå dårlig samvittighet, som følge av avskjedsbrev-forglemmelsen, en annen er at han er i en tilstand der han lever i nuet. Dette kan minne om mindfulness: «Mindfulness betegner, innen psykologi, det å være bevisst tilstede og oppmerksom på det som erfares i øyeblikket, med en vennlig, åpen holdning (...) På norsk kalles mindfulness ofte *oppmerksomt nærvær*»(Solhaug 2018).

En tredje tolkning er at fortelleren simpelthen ikke kan forklare Snusmumrikens sinnsstemning og væremåte. Kanskje fordi ord ikke er tilstrekkelige, eller fordi hans bevissthet er like fullt en gåte for fortelleren som for leseren. Effekten er uansett den samme: Dette som Westin har kalt «det utsagdas estetikk» (Westin, 2000, 72), bringer romanen ut over representasjon av et objekt og gjør lesingen til en opplevelse av en spesiell, individualisert bevissthet.

You could call this effect the «palpable unknown». It is an intended effect, and the art of arousing it is what this book is about – how readers (and, by extension, viewers and auditors) of narrative can be made not only to know that they don't know, which is a matter of understanding, but also to be immersed in the condition of unknowing, which is a matter of experience (Abbott, 2013, 3).

Opplevelsen av en uleselig bevissthet har en didaktisk verdi, konkluderer Abbott: «They remind us that what wisdom we have is incomplete without the awareness of our ignorance» (2013, 154). Møter med litterære karakterer kan altså, i tillegg til å være en arena der vi trener vår empati, bidra til at vi former en ydmyk holdning overfor andre mennesker. Vi kan ikke vite alt om en annen, og så lenge vi ikke antar at vi gjør det, kan vi minske grobunnen for fordommer, og annet som framhever forskjellene mellom oss. Er det kanskje slik at beskrivelsen av episoden over, både vitner om noe fremmed og noe vi kan kjenne oss igjen i? I så fall kan økt toleranse både komme av at vi møter en (fiktiv) bevissthet som 'krever' at leseren er var for ubestemtheter og tomrom, men at vi også kan kjenne oss igjen i noe av det som skjer. – Hvem har ikke rasjonalisert at en glemte (eller ikke gadd) gjøre noe?

4.3.4 Den tragikomiske Hemulen

Hemulen vaknade långsamt och kände igen sig själv och önskade att han hade varit nån som han inte kände. Han var ännu tröttare än när han gick och lade sig och här var

en ny dag som skulle fortsätta ändå till kvällen och sen kom det en till och en till som fortsatte på samma sätt som dagar gör när de fylls av en hemul (27).

Slik innledes karakterens portrett med et gjenkjennelig hverdagsmotiv. Bevissthetsverbene i fortid – våknet, kjente og ønsket – signaliserer at det er fortelleren som gjengir karakterens bevissthet. Siden det ikke trekkes noen harde linjer mellom forteller og karakter i sitatet, er det konsonans mellom stemmene (Cohn, 1978, 26). Dette gjør at forholdet mellom dem framstår som nært og empatisk – fortelleren bryr seg om Hemulen, noe som inviterer leseren til å gjøre det samme.

Fortelleren tegner et bilde av en som er trøtt og misfornøyd med tilværelsen. Hele sitatet har en tone av resignert tyngde over seg, noe som er speilet i de språklige virkemidlene. Gjentakelsene i linje tre gjør at leseren nærmest kan kjenne på kroppen hvor repetitiv karakterens hverdag er, følgelig hvor lei han er av dette. Dette understøttes av passivkonstruksjon i siste linje. Denne har to virkninger: For det første fratras karakteren agens, for det andre framstilles karakterens hverdag som bestemt av arten. Dette inviterer leseren til å oppfatte Hemulens trøtthet som paralyserende, samtidig som det bekrefter at det i tekstverdenen er arten som definerer individets levemåte og livsoppfatning.

Fortelleren bruker et samspill av teknikker for å framstille Hemulens bevissthet, primært psykonarrasjon, sitert monolog og usignalisert sitert monolog. Dette gjør det enkelt for leseren å differensiere mellom fortelleren og karakteren sine stemmer, noe som åpner for ironi, for eksempel:

Det är som om de inte vil ha det bra, tänkte Hemulen sorgset medan han borstade tänderna. Han såg på fotografiet av honom själv och segelbåten, de hade blivit avbildade tillsammans vid sjösättningen. Det var en vacker tavla men den gjorde honom ännu mer sorgsen. Jag borde lära mig segla, tänkte Hemulen. Men jag har ju aldrig tid ... Plötsligt tyckte Hemulen att allt han höll på med inte var någonting annat än att flytta saker från ett ställe till ett annat eller tal om var de skulle stå och han undrade i ett ögonblick av klarsyn vad som skulle hända ifall han lät bli. Ingenting, antagligen, nån annan sköter om alltihop, sa Hemulen till sig själv och ställde tillbaka tandborsten i sitt glas. Han var förvånad och lite skrämmd över vad han hade sagt, han började frysa över ryggen som när klockan slår tolv på nyårsnatten och i nästa sekund hade han tänkt: Men då måste jag ju segla ... Sen mädde han riktigt illa och gick och satte sig på sängen. Nu förstår jag ingenting, tänkte den arma Hemulen. Varför sa jag på det där sättet? Det finns saker som man inte får tänka, man ska inte undersöka för mycket (28-29).

Erkjennelsen av egen utilstrekkelighet er ironisk framstilt, på grunn av fortellerens formulering: i et øyeblikk av klarsyn. Dette inviterer leseren til å slutte at Hemulen vanligvis

ikke er så selvreflektert. Dette er et eksempel på karakterisering via negasjon, et virkemiddel som går igjen i romanen. En effekt er at nærværet av det som mangler, er framtrædende i leserens bevissthet under lesingen, noe som bidrar til en melankolsk tone av tap. Kanskje er dette roten til det Karjalainen kaller «en dyp og stille sorg flettet (...) inn i teksten» (Karjalainen, 2014, 247).

Et annet virkemiddel i sitatet er kontrasten mellom den trivielle ytre handlingen, og det dramatiske som finner sted i Hemulens tanker. Sammenlikningen med nyttårsaften er en kontrast til den hverdagslige situasjonen. Samtidig alluderer denne til nye begynnelse, samt nyttårsforsetter. Dette leder opp til at det skal hende noe nytt, men isteden føler Hemulen seg syk og setter seg på sengekanten. Det er som om han trekker seg, som om han ikke vil fullføre sine tanker. Frykter han sine egne tanker? Er dette årsaken til at han føler seg uvel? Den siste setningen kan leses som gnomisk presens. Dette innebærer at det er fortelleren som adresserer leseren, nærmest som en formaning om å ikke gjøre som Hemulen: ikke tenk for mye. På den annen side kan den leses som en fortsettelse av Hemulens usignaliserte siterte monolog, men det er noe ved tonen i sitatet, objektiv og konstaterende, som indikerer det første.

Ungefär en kilometer öster om dalen kom Hemulen ner till floden, han betraktade tankfullt det mörka rinnande vattnet och fick för sig att livet var som en flod. Somliga seglade långsamt och andra snabbt och somliga stjälppte. Det där ska jag säga åt Muminpappan, tänkte Hemulen allvarsamt. Jag tror det är en alldeles ny tanke. Tänk vad tankarna kommer lätt i dag och vad allting har blivit enkelt. Man går bara ut genom dörren med hatten på svaj, va? Kanske jag sätter båten i sjön. Jag seglar ut på havet. Jag känner rodrets fasta tryckning i min tass ... Rodrets fasta tryckning i min tass, upprepade Hemulen och nu var han så lycklig att det nästan gjorde ont. Han drog till bältet om sin stora mage och fortsatte utmed floden (30-31).

Sitatet over skifter mellom psykonarrasjon, sitert monolog og usignalisert sitert monolog, slik som det foregående. Dette er betegnende for måten han representeres i portrettet. I tillegg inneholder også dette sitatet fortellerens ironiserende fargelegginger, for eksempel i formuleringen: fikk for seg, og adverbialet: alvorlig. At livet er en elv, er en konvensjonalisert metafor. Dette er altså ingen ny tanke. Siden leseren trolig gjenkjenner dette, skapes en asymmetri i kunnskap mellom karakter og leser. Dette gir, som vist, grobunn for sympati og ironi i resepsjonen av karakteren.

Hemulens tanker i sitatet retter seg raskt mot Muminpappan. Muminpappan representerer for ham et ideal, som han vil imponere. Det ligger noe egosentrisk og påtatt over hans ønske om å vise seg fram for Muminpappan. Samtidig nærer dette opp under Hemulens drøm om å seile

ut på havet og kjenne roret i hendene. Ifølge Cohn skapes det «a marked ironic gap», når en karakters selvbilde avviker fra fortellerens bilde av karakterene (1978, 27). Hemulen blir lykkelig av å fantasere om seg selv som en uredd eventyrer: «Han slengde med armarna och kände sig som den där i ån visan, han som gick ensam i regnet tusen mil hemifrån och var vild och fri. Hemulen var så glad!» (30). Dette står i skarp kontrast til det bilde av Hemulen som skildres i teksten: den trøtte, uvitende Hemulen som drømmer om å være en annen. Fortellerens skildring av ham i sitatets siste linje, påminner leseren om dette, noe som har en tragikomisk effekt.

Gjennom et samspill av metoder blir Hemulens bevissthet framstilt som naiv, selvsentrert og kanskje uvitende. Han er orientert mot det hverdagslige, men forteller seg selv at han er en eventyrer. «Et av hemulens problem ligger i att han försöker övertyga andra om att han inte är vad han egentligen är, omedveten om faktum att de har genomskådat honom» (Jones, 1984, 105). «Andra» i sitatet kan referere til både de andre karakterene og til leseren. Dette illustrerer hvordan relasjonen mellom fortelleren og karakteren kan utnyttes for å skape ironi, samt hvordan psykonarrasjon kan avkle en karakters illusjoner og selvbedrag.

4.3.5 Den aldrende Onkelskruttet

I Onkelskruttets portrett benyttes et samspill av metoder for å representere karakterens bevissthet, men mest toneangivende er dissonant psykonarrasjon. Dette kommer fram av innslagene av gnomisk presens:

Det finns så många som blir presenterade och genast förlorar sitt namn. De kommer på söndagarna. De skriker artiga frågor därför att de aldrig kan lära sig att man inte är döv. De försöker tala så enkelt som möjligt för att man ska förstå vad det är fråga om. De säger godnatt och går hem till sig själva och spelar och dansar och sjunger ända till nästa morgon. De är släktingar (41-42).

Det finns så mycket som man inte bryr sig om att plocka upp och så många anledningar att inte plocka upp det. Dessa föremål låg utströdda som öar, en arkipelag av det onödiga och det förlorade (43).

Disse innslagene bidrar til at skildringen av Onkelskruttets bevissthet blir en generell beskrivelse av hvordan det oppleves å være gammel. Bruken av ubestemte pronomen: de, man, bidrar til at sitatene kan omhandle hvem som helst som er gammel, og hvem som helst som er slektninger av en som er gammel. Dette gjør karakteren til en type som er svært gjenkjennelig, til og med allmennmenneskelig, siden alderdom er en naturlig del av

menneskelivet. Liksom vi alle har erfaringer med barndommen, har vi erfaringer med alderdommen. Representasjonen av Onkelskruttet bærer begge i seg: «Han forberedde en flykt, han rymde hemifrån» (s: 43). Derfor har Rehal-Johansson hevdet at karakteren «går i barndom» (2006, 338).

Alderdommen framstilles som eksklusjon og tap av autonomi, kanskje attpåtil tap av identitet? Likevel er det en humoristisk varme i sitatene, for eksempel i framstillingen av at slektningen mister navnene sine, framfor at det er den gamle som glemmer dem.

Et annet kjennetegn i portrettkapitlet er bruken av iterativ frekvens, for eksempel:

Under flera dagar vandrade Onkelskruttet i kullarna kring den långa mörka viken, han sjönk djupare och djupare in i sin glömska och tyckte att dalen kom närmare och närmare (...) Varje morgon vaknade han i samma hemlighetsfulla förväntan och satte genast igång med att glömma för att dalen skulle komma närmare. Ingen störde honom, ingen talade om för honom vem han var (43).

Dette gjør at leseropplevelsen speiler karakterenes livsfølelse: repetitiv. På samme tid får dalen noe uvirkelig over seg, noe som inviterer leseren til å sammenlikne den med en dagdrøm.

Onkelskuttet er i sum representert som en som ønsker å glemme. Hans bevissthet utnytter alderdommens glemsomhet, til å fortrenge alt han ikke ønsker å minnes: «alla familjer i världen» (42). Likevel er ikke glemsel framstilt som ensidig negativ, fordi den kan gi rom til drømmer, og skape spenning og forventning i og med at alle dager blir nye eventyr. Dette er et budskap som bærer håp i seg – håp om at alderdommen kan være en fornøyet opplevelse. Kombinasjonen av gjenkjennelighet, allmennmenneskelighet og håp i møte med noe så uunngåelig som alderdommen, gjør at Onkelskruttet blir en karakter som kan røre lesere. «People tend to be inspired by stories they believe to be real (...) the stories they want to believe in» (Vermeule, 2010, 20).

4.3.6 Den lystige Mymlen

Det mest karakteristiske ved framstillingen av Mymlens bevissthet er hvor begrenset den er. Dette henger sammen med at Mymlens portrett ikke får et eget kapittel, men en del av kapittel ni, som avslutter romanens del en. Følgelig er mindre plass i romanen viet til å etablere henne som bevissthet, i forhold til de andre. Dette inviterer leseren til å fortolke hennes funksjon i romanen, som en komplimenterende kontrast til de andre karakterene.

Tvår genom skogen kom Mymlan och hon tänkte för sig själv: Det är skönt att vara en mymla. Jag mår bra ända ner i tärna. Hon tyckte om sina långa ben och sina röda stövlar. Uppe på hennes huvud satt den stolta mymmelfrisyren, blank och stram och milt rödgul som en liten lök. Hon gick genom kärr och över berg och ner genom de djupa svackorna som regnvädret hade förvandlat till gröna undervattenslandskap, hon gick snabbt och ibland sprang hon för att känna hur lätt och smal hon var. Mymlan hade fått lust att hälsa på sin lillasyster My som muminfamiljen hade adopterat för ganska länge sen (51).

Skifter mellom konsonant psykonarrasjon, sitert monolog og usignalisert sitert monolog samt skiftene mellom disse, er de metodene som benyttes for å representere Mymlens bevissthet i teksten. På denne måten forblir karakterens og fortellerens stemmer tydelig adskilte fra hverandre. Konsonansen kan skape en følelse av at fortelleren allierer seg med Mymlen.

Det som framheves i etableringen av henne som identitet, er at hun trives med seg selv, sin art og sitt utseende. I tillegg kan måten hun forserer terrenget på, leses metaforisk som måten hun lever livet på, ettersom reisen er en konvensjonalisert metafor for livet. Hun viker ikke unna utfordringer eller andre hindringer, men fortsetter framover.

Det finns ingenting som är så skönt som att ha det bra och ingenting som är så enkelt. Mymlan tyckte inte synd om dem hon mötte och sen glömde och hon försökte aldrig blanda sig i vad de hade för sig. Hon betraktade dem och deras trassel med road förvåning (57).

Heller enn å bli representert som en bevissthet, blir Mymlen presentert i teksten som en måte å være på. En måte å møte andre, oppfatte og forholde seg til verden på: «Nu behövde hon inte göra någonting annat än sjunka in i sin värme, hela världen var ett enda stort mjukt täcke som slöt sig kring en mymla och där utanför fanns allt det andra» (58). Kanskje er hennes livsholdning best beskrevet som eudaimonisme. Dette er et begrep fra antikkens etikk og moralfilosofi som betegner en varig tilstand av lykke:

I motsetning til hva mange forbinder med ordet 'lykke', så er eudaimonia ikke en tilstand som kan komme og gå fra et øyeblikk til et annet, men er en egenskap ved et komplett liv. Av de fleste greske filosofene ble eudaimonia heller ikke forstått som en følelse (å føle seg lykkelig), men i stedet som en tilstand som tilfredsstillte en rekke kriterier for hva som utgjør et godt liv. En følelsesmessig opplevelse av lykke kan likevel inngå som en del av det å ha et godt liv, men ble som regel ikke regnet ikke som tilstrekkelig. Et unntak fra denne oppfattelsen av eudaimonia var filosofen Epikur som mente at det gode liv besto av størst mulig grad av nytelse innenfor rammen av et helt liv (Sagdahl 2016).

På denne måten er Mymlen kanskje den mest vellykkede av karakterene. De andres tragiske og patetiske sider framheves av hennes lykke og ubekymrede natur.

4.3.7 Motivasjon

Samtlige av portrettene dekker hjemme/avreise delene av barnebokens masterplott, samt karakterenes beslutninger om å oppsøke Mumindalen, med unntak av Mymlen som allerede er på vei når leseren møter henne i teksten. Dette er knyttet til motivasjon, som bygger bro mellom karakterer og handlingsgang:

The motivation of characters constitutes the interface between characters and action. The term motivation usually refers to a part of the psyche, the inner life and personality traits: the entirety of psychical processes that initiate, maintain and regulate behavior (..) We explain the actions of characters by ascribing them such motivations, and we expect certain actions once we know their motivations (Eder og Jannidis og Schneider 2010, 24).

Mymlen reiser, som vist, til Mumindalen for å besøke sin søster. Ettersom fortelleren rapporterer hennes beslutning i etterkant av reisen, bidrar dette til at beslutningen framstår som et innfall. Mymlen er en karakter som gjør det hun vil, når hun vil det. Således blir eudaimonisme nærmest en universalforklaring på Mymlens indre, som samtidig forfører leseren til ikke å undersøke hennes bevissthet nærmere. Vi inviteres til å avfeie henne. Dette illustrerer hvilken retorisk makt som ligger i tekstens representasjon av karakterene.

Snusmumrikens begrunnelse for å reise, er mer enigmatisk:

Snusmurmiken fick lust att göra visor. Han väntade tills lusten var alldeles säker och en kväll tog han fram sin munharmonika som låg nederst i ryggsäcken. I augusti, nånstans i Mumindalen, hade han hittat fem takter som var en ovedersäglich och strålande början till en melodi. De hade kommit helt självfallet som toner kommer när de har fått vara ifred. Nu var stunden inne att ta fram dem och låta dem bli en visa om regn. Snusmuriken lyssnade och väntade. De fem takterna kom inte (...) Han förstod att de fem takterna fanns kvar i dalen och att han inte skulle kunna hitta dem innan han gick tillbaka (26).

I overført betydning kan dette tolkes som at han søker å revitalisere sin kunstneriske skaperkraft og inspirasjon. Igjen en egoistisk årsak motivert av en personlig krise. Siden den implisitte leser nærmer seg karakterene som symptomer, inviteres leseren til å søke dypere etter årsaken til hans skrivesperre. En mulig tolkning er at karakterens kreativitet er blokkert av skyldfølelse for at han glemte avskjedsbrevet. En annen er at Snusmumrikens bevissthet er en gåte for både fortelleren og leseren.

Toft beslutter å oppsøke Mumindalen, for å møte den lykkelige familien som han ikke lenger klarer å fortelle om for seg selv: «Jag kan inte berätta så att det syns längre» (17).

Beslutningen er motivert av et problem som trolig har en indre årsak, som kan være svekket imaginasjonsevne. Dette beskrives billedlig som at det brer seg en tåke over hans imaginære landskap: «Pløtslig strök en grå dimma över landskapet, det suddades ut, han såg bara mörkret inne i sina slutna ögon och hörde det långa höstregnet över presenningen» (16). Når imaginasjonen ikke lenger oppfyller Toft sine behov, beslutter han å oppsøke den virkelige familien: «När han vaknade i mörkret visste han vad han skulle göra. Han skulle lämna Hemulens båt och hitta fram till dalen och tala om vem han var» (17). Dette er på den ene siden en egoistisk motivasjon. På den annen side er behovet for kontakt en så grunnleggende del av å være menneske at det framhever karakterens sårbarhet, noe som inviterer leseren til å sympatisere med Toft. Kanskje vekker det en moderlighet i en voksen kvinneleser, som i likhet med den besjelede taurullen «som höll honom i sin stadiga famn» (14), ønsker å omfavne denne isolerte, ensomme og lengtende karakteren?

Filifjonkas beslutning er motivert av en personlig krise. Hennes nær-døden opplevelse har ladet stillheten i hennes tomme hus med farlighet og utrygghet: «(D)et var lika tyst överallt» (23). Så får hun øye på sin ryggsekk som har stått inne i et skap:

(Ä)ntligen visste Filifjonkan vad hon skulle göra. Hon skulle fara på visit. Hon ville se folk. Folk som pratade och var trevliga och gick ut ochin och fyllde hela dagen så att det inte fanns plats förhemska funderingar. Inte Hemulen. Inte Mymlan, allra minst Mymlan! Men Muminfamiljen. Det var på tiden att hon hälsade på Mumintrollets mamma (23-24).

Hennes motivasjon er, i likhet med Tofts, egoistisk fordi den er for å tilfredsstille egne behov. For Filifjonka representerer Muminfamilien en universalkur mot angst og ensomhet. Hennes egne tanker har blitt farlige, så hun forestiller seg at lyden av familien kan ta opp hele hennes oppmerksomhet, nærmest som en bedøvelse. Det ligger noe dypt tragisk i at Filifjonka er fanget i sin angst. Dette gjør at hun framstår som hjelpeløs, noe som i likhet med Toft trolig plasserer henne som underlegen den faktiske leser.

I likhet med Toft fatter Onkelskruttet sin beslutning i morgentimene. Karakterens motivasjon er å gjenerobre sin autonomi og få fri fra sine slektninger:

Och nån gång i morgonmörkret visste han att han ville fara till en dal där han hade varit för mycket länge sen. Det fanns en möjlighet att han bara hade hört om den där dalen eller kanske läst om den men det gjorde ju alldeles detsamma. Det viktigaste var bäcken som rann genom dalen. Eller kanske var det en flod? Men säkert inte en å. Onkelskruttet beslöt att det var en bäck, han tyckte mycket mer om bäckar än om åar. En klar, strömmade bäck, han satt på bron och dinglade med benen och tittade på små

fiskar som simmade om varann. Ingen som frågade om han inte borde gå och lägga sig. Ingen som frågade hur han mådde och sen började prata om andra saker utan att ge honom tid att räkna ut om han mådde bra eller illa. Det var en plats där man spelade och sjöng hela natten och där Onkelskruttet var den sista som gick hem i gryningen (42).

Sitatet viser også hvordan Mumindalen farges av Onkelskruttets bevissthet som et feriested og en ungdomskilde.

Hemulens motivasjon bunner i en opplevelse av at hans hverdag er blitt betydningsløs:

(D)agarna gick utan att det hände nånting av betydelse. Och ändå höll han på med att ordna och styra och ställa från morgon till kväll! Runt omkring honom levde folk sina slarviga och planlösa liv, vart han såg fanns det nånting att ställa till rätta och han gnodde sig fördärvad för att få dem att förstå hur de skulle ha det. Det är som om de inte ville ha det bra, tänkte Hemulen sorgset (28).

Hemulens motivasjon er i brytningspunktet mellom egosentrisme og altruisme. Ønsket om å hjelpe andre er altruistisk, men det ligger noe simultant arrogant og naivt over at Hemulen anser seg selv som den eneste som vet hvordan man skal ha det bra. Dette tyder på at Hemulen mangler sosial bevissthet, og at han ikke lytter til de andre. Det er noe tragikomisk i at han gjenkjenner at det ikke nytter, men ikke forstår hvorfor.

Han letade förtvivlat efter nånting trevligt som kunde städa undan morgonmelankolin, han sökte och sökte och småningom kom ett vänligt och avlägset sommarminne till honom. Hemulen mindes Mumindalen. Det var förskräckligt länge sen han hade varit där men en sak kom han ihåg alldeles tydligt. Det var söndra gästrummet och hur trevligt det brukade vara att vakna om mornarna. Fönstret stod öppet och en mild sommarvind lyfte den vita gardinen, fönsterhaken slog helt sakta i vinden... Och flugan som dunsade i taket. Och att det inte var bråttom. Kaffet stod och väntade på verandan, allt skulle ordna sig, allting var enkelt och gick av sig själv. Där fanns en familj också med den mindes han inte så tydligt, den tassade omkring lite här och där och skötte sitt eget, något vänligt och obestämd – en familj helt enkelt. Pappan kom han ihåg lite tydligare och kanske pappans båt. Och båtbyggen. Men allra mest hur det kändes att vakna på morgonen och vara glad (29).

Hemulen minnes sin egen opplevelse av å være på besøk i Muminhuset, men familien er uklar. Denne erindrungen minner mer om et hotellopphold enn et besøk hos venner. Dette inviterer leseren til å tenke at Hemulen tar familien for gitt. Passivkonstruksjonen i linje syv: «Kaffet stod och ventade», understreker dette. Alt føles enkelt fordi familien ordner alt, men dette minnes ikke Hemulen, for han søker ikke familien, men den velværen som et opphold i Muminhuset representerer.

Beslutningene om å oppsøke Mumindalen er et gjentakende motiv, som inviterer leseren til å sammenlikne karakterene. Alle er de motivert av et behov, som de tror at Muminfamilien kan tilfredsstillere. For hver karakter representerer Muminhuset noe annet enn det er: et feriested, et hotell, en ungdomskilde, et terapi-senter, en inspirasjonskilde, et hjem. De seks karakterene trenger Muminhuset og Muminfamilien

4.3.8 Hvordan inviterer portrettene leseren inn i karakterenes bevisstheter?

For å oppsummere er noe som går igjen i portrettene at spenningen ligger i den indre handlingen, framfor den ytre. Med andre ord er det karakterenes tanker og sinnsstemninger som fanger leserens fantasi, ikke deres trivielle gjøremål. Selv Filifjonkas personlige katastrofe kommer i skyggen av den angsten som preger hennes tanker. Dette inviterer leseren til å nærme seg karakterene som symptomer, med andre ord benytte en psykologisk orientert lesertilnærming. Denne krever tankelesning for å lese det usagte, det uforsølte i romanen, for å forstå karakterenes indre, deres bevissthet. På samme tid inviteres leseren til å akseptere at det er mye vi ikke forstår eller får vite. Portrettene impliserer en leser som leser for karakterene.

Etableringen av karakterene som fokalisatorer

Så langt i analysen har *Sent i november* blitt framstilt som en vev av seks karakterers fortellinger. Dette kan knyttes til karakterenes funksjon for leseakten: «(R)eaders enter storyworlds primarily by attempting to follow the workings of the fictional minds contained in them» (Palmer, 2011, 202). Ved å invitere leseren inn i tekstverdenen gjennom en fokalisert karakter, får vi indirekte kunnskap om karakteren gjennom han/hennes virkelighetsoppfatning. Hva fanger karakterens oppmerksomhet? Hvordan fargelegges tekstverdenen gjennom karakterens øyne? Hvordan reagerer karakteren på hendelser?

Et annet poeng er at fokalisering inviterer leseren til å nærme seg karakterene gjennom mental simulering. Denne formen for empatisk engasjement der leseren mentalt plasserer seg selv i karakterens sinnsstemning og situasjon, således opplever vi handlingsgangen i boken gjennom karakterene. En effekt av dette er at det skaper en nærhet mellom karakter og leser, noe som trolig er årsaken til at lesere over hele verden føler en eierrett over dem, slik Westin

har påpekt: «(D)e sterke känslor av äganderätt som de uppväcker hos sina läsare» (Westin, 2000, 70).

4.4.1 Karakterene som fokalisatorer

Gjennom de seks karakterene maler teksten seks versjoner av tekstverdenen. Disse er ikke identiske med hverandre, noe som Jones påpeker:» (E)n samling individer som alla lever i sin egen särskilda värld» (1984, 101).

Det som kjennetegner Toft som fokalisator i *Sent i november*, er at han oppfatter tekstverdenen via sansene sine, særlig lukt, hørsel og følelse. På denne måten knyttes karakteren til noe primært og dyrelignende. I likhet med et dyr bruker han luktesansen for å vurdere de andre karakterene:

(D)är kom en annan lukt emot honom, en lukt av gamla papper och ängslighet. Hemulen satt ved vedbodstrappan med yxan i famnen, den hade flera hack i bettet, för han hade slagit den i spik. Homsan Toft stannade. Det är Hemulen, tänkte han. Så där ser han ut (35).

Och där satt en liten homsa och stirrade på henne, han hade en stor bok i famnen och såg rädd ut. Var är de? Var är de!? ropade Filifjonkan. Homsan släppte boken och kröp in mot väggen men när han kände den frammande upprörda filifjonkans lukt förstod han att hon inte var farlig. Hon luktade rädsla (48).

Tofts evne til å lukte følelser har en underliggjørende effekt, fordi det skiller ham fra den faktiske leseren. Det kan være en form for synestesi. Hvordan kan vi forestille oss en lukt? Det tar lesningen forbi representasjon til en opplevelse:

Several empirical studies have confirmed the hypothesis – based on introspection – that imagining smells is much more difficult than forming visual imagery (...) the insistence of smells that are difficult to imagine (...) strengthens the empathic bond between the audience and the protagonist. These odors resist being imagined (...) thus creating a feeling of strangeness (Caracciolo, 2014, 45).

I sitatene er det også noe innadvendt, noe observerende og passivt i måten Toft tenker om sine omgivelser. Dette er betegnende for representasjonen av ham, særlig i begynnelsen, av teksten. Han reagerer på de andre og på tekstverdenen, men han handler ikke. Vi kan si at hans bevissthet er reaksjonær framfor aksjonær. Dette kan knyttes til at han på en måte farges som mer sårbar enn de andre karakterene.

En tredje side ved Toft, er at den verdenen han sanser males som mer magisk: «Nu kunde homsan Toft se prydnadskulan av blått glas som låg på sin stolpe längts borta i trädgården. Det var Muminpappans glaskula och den var det finaste som fanns i hela dalen. Den var magisk» (15). I den følgende scenen observerer Toft og Hemulen glasskulan, og det kommer fram at de oppfatter den og dens betydning ulikt:

Ett tag stod Hemulen och tittade på pappans blåa glaskula. Trädgårdsprydnad, sa han. När jag var liten brukade de vara försilvrade, och så fortsatte han med att räfsa. Homsan Toft såg inte på glaskulan. Han ville inte betrakta den förrän han var ensam. Glaskulan var dalens medelpunkt, den hade alltid speglat dem som bodde där. Om det fanns någonting kvar av familjen så måste man kunna se det inne i den djupblå bollen av glas (37).

Deres ulike opplevelser henger sammen med etableringen av dem som bevisstheter. Hemulen er, til tross for at han prøver å overbevise seg selv om at han elsker eventyr, mer orientert mot det hverdagslige. Dermed tegnes tekstverdenen som mer ordinær gjennom ham som fokalisator, mens Toft, med sitt rike fantasiliv og sine gode observasjonsevner, ser det underlige og overnaturlige i sine omgivelser:

En lysande blå färg steg fram ur natten, nu var han framme och såg rakt in i glaskulan, den var djup som havet och genomströmmades av långa svindlande dyningar. Homsan Toft såg längre och längre in, han väntade tåligt. Slutligen tändes en mycket svag ljuspunkt längst inne i det blå. Den lyste till och försvann, lyste till och försvann, med jämna intervaller som en fyr. Vad de är langt borta, tänkte Toft. Kylan kröp upp genom hans ben men han stod kvar och stirrade på ljuset som kom och gick, så svagt att man nätt och jämnt kunde se det. Han tyckte att de hade lurat honom (39-40).

Igjen er det også en sårbarhet i Toft. Han føler seg lurt og forlatt av den familien som han lengtet etter å møte, noe som han projiserer over på sine omgivelser. At karakterenes opplevelse av tekstverdenen speiler deres følelsesliv, er en annen måte som fokaliseringsfungerer karakteriserende på.

Som fokalisator er Snusmumriken orientert mot naturen. I likhet med Toft har hans sanser noe underliggjørende over seg:

Snusmumriken lyssnade och väntade. De fem takterna kom inte. Han väntade vidare utan att bli orolig för han visste hur det är med melodier. Men det enda han hörde var det svaga suset av regn och rinnande vatten (...) Det finns miljoner av melodier som är lätta att få tag i och det blir nya hela tiden. Men Snusmumriken lät dem flyga bäst de ville, de var sommarvisor för vem som helst. Han kröp in i tältet och in i sin sovsäck och drog den över huvudet. Det svaga suset av regn och rinnande vatten hade inte förändrat sig, det hade samma milda ton av ensamhet och fulländning (26).

Kan han virkelig høre musikk i været? Siden Toft kan lukte følelser, er det fullt mulig at det i tekstverdenen er slik at Snusnumriken kan høre toner i været. En annen tolkning er at dette er et billedlig uttrykk for at naturen er Snusnumrikenes muse. Gjennom ham som fokalisator får leseren innblikk i en kunstners tilværelse, sammen med ham sanser vi tekstverdenen slik som kunstneren gjør.

Filifjonka som fokalisator er preget av sine lidenskaper, rengjøring og matlaging:

Hon gick rakt upp till verandan och knackade på, väntade lite och fortsatte in i salongen. Filifjonkan såg ögonblickligen att där inte var blitt städad på mycket länge. Hon tog bomullsvanten av sig och åkte med fingret över kakelugnsfrisen och det blev en vit rand i det gråa. Det här är inte möjligt, viskade Filifjonkan och en upphetsad rysning gick igenom henne. Att bara sluta städa, frivilligt ... Hon ställde kappsäcken ifrån sig och gick fram till fönstret. Det var också smutsigt, regnet hade gjort långa sorgsna ränder över rutan. Först när Filifjonkan upptäckte att gardinerna var nertagna begrep hon att familjen inte var hemma. Hon såg att kristallkronan var insvept i tyll. Och med ens kröp det övergivna husets kyliga doft på henne från alla håll och hon kände sig bottenlöst bedragen (46).

Sitatet illustrerer flere sider av måten Filifjonka oppfatter virkeligheten. Hun også projiserer sine følelser over på omgivelsene, her eksemplifisert ved at huset først blir kjølig når hun oppfatter at det er tomt. For det andre at hun er orientert mot huset. Dette er et særtrekk ved Filifjonka i romanen, hun framstilles på mange måter som forbundet med først sitt eget hus, så Muminhuset.

Gaston Bachelard argumenterer i sin bok *The Poetics of Space* (1994) for at huset, som barndommens første univers, er et «redskap for å analysere den menneskelige sjelen» (Alming, 2008, 73). Et framtrædende trekk ved måten Filifjonka blir karakterisert på i introduksjonskapitlet, er at husets arkitektur, inkludert rommenes utforming og møblement, symboliserer hennes indre.

Staketet hade raka och spetsiga stolpar och grinden var låst. Marken var alldeles tom. Byklinorna var intagna, vedstapeln var borta. Ingen hängmatta, ingen trädgårdsmöbel. Där fanns ingenting av det älskvärdiga småslarv som brukar omge ett sommarhus, krattan och hinken och den kvarglömda hatten och kattens mjölkfat och alla andra godtyckliga ting som väntar på nästa morgon och gör huset öppet och bebott. Filifjonkan visste at hösten hade kommit, hon hade stängt om sig. Hennes hus hade ett uttryck av fullständig slutenhet och tomhet. Men hon fanns där inne, längst in, bakom de höga, ogenomträngliga väggarna och muren av granar som gömde hennes fönster (10).

Bruken av adjektiver som har liknende konnotasjoner: rakt, stengt, lukket, låst, tomt, gjemt og ugjennomtrengelig, skaper en konsentrert og virkningsfull skildring av Filifjonkas hus.

Filifjonkas sjel, hennes kjerne og personlighet, er følgelig noe hun ikke lar andre se, men gjemmer som bak en mur. Denne forbindelsen mellom karakter og hus, skal vi komme tilbake til i den neste analysedelen i forbindelse med storrengjøringsepisoden.

I motsetning til Filifjonka ser Mymlen umiddelbart at familien ikke er hjemme: «Hon såg genast att huset var tomt» (s: 53). Som fokalisator er Mymlen en observatør av de andre. Hun er sosialt orientert og derfor brukes hun utover i romanen som leserens vindu til de øvrige karakterene. Dette medfører at Mymlen selv ikke har vært i fokus i Jansson-forskernes fortolkninger av *Sent i november* (se kapittel tre i denne studien). Fortelleren gjengir sjelden hennes tanker, og når han/hun gjør det er det for å servere hennes evalueringer av de andre karakterene. For eksempel: «Mymlan betraktade Filifjonkan, hennes ängsliga ögon och alla de hårde lockarna som varena en var genomstucken av en hårklämma och rävsboan som bet sig själv i svansen. Filifjonkan hade inte förändrat sig» (53-54).

4.4.2 Fokalisering som begrensning av det som fortelles

Den olympiske fortelleren i *Sent i november*, er ikke alltid allestedsnærværende og allvitende fordi hun/han lar seg begrense av karakterene som fokalisatorer. Dette kommer særlig fram når Onkelskruttet er fokalisator. På grunn av at han er glemsk, forekommer det flere utelatelser, for eksempel står denne begivenheten beskrevet i introduksjonskapitlet:

Det allra sista huset låg ensamt för sig själv under den mörkgröna väggen av granskog, här började ödemarken för allvar. Snusmumriken gick snabbare, rakt in mot skogen. Då öppnade det sista huset en dörrspringa och en mycket gammal röst ropade: Vart går du? (12).

En tilsvarende begivenhet beskrives i Onkelskruttets portrett: «En stor del av natten satt Onkelskruttet sitt fönster och tittade in i mörkret, han var mycket förväntansfull. Någon gick förbi hans hus och rakt in i skogen» (42). Kan dette være den samme hendelsen? Gjentakelsen av «rakt mot skogen», kan tyde på det. I så fall er dette et tekstuel signal til leseren om at Onkelskruttet er en glemsk fokalisator, og derfor bør vi ikke ukritisk stole på ham. Vi skal se et eksempel til på dette, i den neste analysedelen, i forbindelse med en episode med kakkelovnen i Muminhuset.

4.4.3 Avsluttende refleksjon

Katja Mellmann argumenterer i sin artikkel «Objects of >Empathy<. Characters (and Other Such Things) as Psycho-Poetic Effects» (2010) for at karakterer ikke eksisterer som objekter i teksten, men som en effekt av fortellermåte og virkemidler, for eksempel fokalisering. Ifølge Mellmann er psykopoetiske effekter «the mental representation of anthropomorphic instances (...) best described as byproducts of various cognitive programs involved in the reception of narrative fiction» (2010, 216). Med andre ord er hennes hovedargument at leseren realiserer karakterer, for å ha noen å oppleve teksten igjennom. I forlengelse av dette kaller hun fokalisering for fortellingens dører til persepsjon (2010, 217). Dette sammenfaller med antropomorfering, den tendensen hjernen vår har til å besjele – menneskeliggjøre – våre omgivelser (Vermeule, 2010, 22).

Om karakterer er biprodukter av fortellingen eller ei, er en forholdsvis ny innfallsvinkel i forskning på litterære karakterer. Den føyer seg inn i rekken av leserorienterte perspektiver på litteraturtolkning, men legger mer vekt på leseren som medskaper av teksten. Hvor grensene enn går mellom psykologi og poesi, er karakterene viktige for vår opplevelse av litteratur. De har kraft til å fengsle, fascinere, forundre og fortrolle oss.

Denne delen av romanen sin betydning for lesningen av *Sent i november* som helhet

Denne analysen har studert hvordan karakterene blir etablert i teksten: som fokalisatorer, som bevisstheter, som entiteter i tekstverdenen og som deltakere i handlingsforløpet. På denne måten har studien skissert karakterenes roller i leseopplevelsen: som vindu til tekstverdenen, som sansene leseren oppfatter og opplever handlingsforløpet igjennom, og som bekjenskaper. Dette omhandler karakterenes funksjoner for narrativ kommunikasjon.

For leseren bidrar denne delen av romanen primært til at leseren vet mer om karakterene enn karakterene vet om hverandre. Den implisitte leser, slik den er fortolket i denne studien gjennom analyse av sitater, leser for karakterene og nærmer seg karakterene som symptomer. Det vil si som komplekse karakterer med indre liv. Denne analysedelen har derfor hatt en psykologisk og kognitiv innfallsvinkel. Den neste analysedelen vil fokusere på det sosiale spillet mellom karakterene, mens de oppholder seg i Muminhuset.

5 Sosialt spill i Muminhuset

I den foregående analysen av etableringen av karakterene var samspillet mellom forteller, tekstverdenen, karakterer og leser i fokus. Analysen hadde et internt og kognitivt perspektiv på karakterene: «An internalistic perspective on the mind stresses those aspects that are inner, introspective, private, solitary, individual, psychological, mysterious and detached» (Palmer, 2011, 211). Majoriteten av karakterstudier har et slikt internt fokus. Dette finner Palmer problematisk fordi: «The study of the presentation of consciousness in fiction should take place not only *within* individual characters but also in the spaces *between* them» (Palmer, 2011, 211). I likhet med Vermeule savner Palmer det sosiale aspektet ved litterære karakterer. Hvilke roller de inntar ovenfor hverandre, hvordan de tenker sammen, hvordan de handler sammen, om de forstår hverandre, og hvordan de kommuniserer verbalt og ikke-verbalt, er noen temaer for det Palmer kaller et eksternt analyseperspektiv: «An externalist perspective on the mind stresses those aspects that are outer, active, public, social, behavioral, evident, embodied, and engaged» (Palmer, 2011, 211).

Et mål for denne analysedelen er å ha et eksternt perspektiv for å studere det sosiale spillet mellom karakterene i Muminhuset, dette som, ifølge Jones, utgjør kjernen i *Sent i november*: «(D)en handlar om hur en grupp personer förändras under inflytande av varandra» (1984, 99). Et annet mål er å studere hvordan noen episoder, scener, begivenheter og fortellermetoder/teknikker/måter i tekstens midtdel inviterer leseren til å opprettholde karakterene som kontinuerlige identiteter. Denne prosessen foregår samtidig som at leseren utvider, river ned og bygger opp igjen sine mentale konstruksjoner av karakterene i takt med at handlingsforløp, episoder, scener og fortellerkommentarer utvider tekstens reservoar av karakteriserende informasjon. Karakterene forandres, men forblir gjenkjennelige.

■ «Denna bokens brokiga församling» (Jones, 1984, 101)

Leserens første møte med karakterene finner sted i introduksjonskapitlet og portrettkapitlene. Karakterenes første møte med hverandre finner sted i det niende kapitlet. Innledende i romanen er de seks karakterene fremmede for hverandre. Likevel er de bundet sammen av at de alle kjenner Muminfamilien. Dette minner om Hagemanns beskrivelse av karaktergalleriet

i de tidligere muminbøkene: «Sentrum i Mummidalen er Mummifamilien (...) Rundt dette sentrum grupperer så Mummidalens bofaste og mer tilfeldige innbyggere seg» (Hagemann, 1967, 13, 14). *Sent i november* er således muminboka om disse «tilfeldige» og perifere karakterene som må finne seg til rette i en verden som har tapt sitt trygge sentrum.

De sitatene som analyseres i dette delkapitlet, er alle hentet fra det niende kapitlet. Siden dette inneholder Mymlens korte portrett, er hun hovedfokalisator. Leseren følger hennes vandring mot Muminhuset, et ekko av Snusmumrikens rolle i introduksjonskapitlet.

5.1.1 Den gamle på broen

Når Mymlan kom fram satt Onkelskruttet på bron og fiskade med en katiska av hönsnät. Han var klädd i nattrock, damasker och hatt och över alltsammans hade han et paraply. Mymlan hade aldrig sett honom på nära håll, hon betraktade honom noga och med et visst intresse. Han var förvånande liten. Jag vet nog vem du är, sa han. Och jag är Onkelskruttet och ingen annan! Och jag vet att ni festar i smyg för det lyser i era fönster hela natten! Tror du det så tror du vad som helst, svarade Mymlan obekymrat. Har du sett Lilla My? Onkelskruttet hissade upp sin katiska. Den var tom. Var är My? frågade Mymlan. Skrik inte! hojtade Onkelskruttet. Jag har mycket bra öron och fiskarna kan bli rädda och simma sin väg! Det har de gjort för länge sen, sa Mymlan och sprang vidare. Onkelskruttet fnös och kröp längre in under sitt paraply. Hans bäck hade alltid varit full av fisk. Han tittade ner i det bruna vattnet som vällde in under bron i en blank uppsvälld massa, det förde med sig tusen drivande och halvdränkta ting som gled förbi och fördes bort, hela tiden förbi och bort ... Onkelskruttet fick ont i ögonen, han blundade för att se sin egen bäck, en klar bäck med sandbotten och snabba glänsande fiskar ... Här är nånting som inte går ihop, tänkte Onkelskruttet oroligt. Bron är riktig, det är rätt bro. Men jag själv är alldeles ny ... Hans tanker gled undan och han somnade (s: 51-52).

Sitatet inneholder flere tekstuelle signaler om at dette er den samme Onkelskruttet som tidligere i *Sent i november*. For det første på grunn av at han navngis i teksten, men også fordi skildringen av karakterens utseende, handlinger og innholdet i hans ytringer, stemmer overens med det mentale bildet som ble etablert i leserens bevissthet i karakterens portrettkapittel. Dette inviterer leseren til å forholde seg til karakteren som en kontinuerlig identitet, noe som svarer til Margolins femte kriterium: «*Syntagmatic continuity*, answering the question, “Is it still the same X?”» (1987, 117).

Fortelleren blir hengende igjen ved Onkelskruttet for å beskrive hans tanker etter at Mymlen har sprunget videre, på samme måte som fortelleren hang igjen ved Filifjonka og Toft i introduksjonskapitlet. På denne måten viser fortelleren seg som olympisk.

5.1.2 Karaktermøter som karakterisering

Karaktermøter fungerer karakteriserende, fordi enkeltkarakterens konturer blir skarpere i kontrasten til en annen. På tilsvarende måte er det for leserens konstruksjon av karakterene som identiteter. Siden fortelleren fargelegger Mymlens avskjedsreplikk som ubekymret, inviterer dette leseren til å fortolke Onkelskruttets ytringer som desto mer bekymrede. Dette kan understøttes av bruken av utropstegn. Tonen i hans ytringer virker mer følelsesladet og hans beskyldninger mer overdrevne.

Karaktermøter framhever mer enn kontraster; i scenen over utløser Mymlens kommentar Onkelskruttets introspeksjon. Dette blir en naturlig overgang til at teksten kan presentere Onkelskruttets indre, uten at det setter handlingsforløpet på vent.

Onkelskruttet blir bevisst brytningen mellom sin fantasi, sin egen glade bekk som er full av fisk, og de brune vannmassene som passerer under broen. Dette signaliserer til leseren at karakteren er en uberegnelig fokalisator, hvis sanser er farget av det han vil se. Dette minner om en illusjon, i betydning en virkelighetsfjern oppfatning og forhåpning. Det er skiftene i fokalisator som forekommer i karaktermøtene, som gjør at teksten kan framstille to virkeligheter på denne måten, og således avkle karakterenes illusjoner.

Siden Onkelskruttet er fokalisator, kan skildringen av elven leses som en projeksjon av hans indre. Elven er en konvensjonalisert metafor for tiden. En konvensjonell tolkning kan følgelig være at elven symboliserer alderdommen som sakte, men sikkert, bære bort biter av karakterens identitet: hans minner. Repetisjonen av «forbi og bort», uttrykker en følelse av tafatthet og finalitet. I sitatets siste linje likestilles Onkelskruttets tanker med elven. Tankene glir i fra ham, på samme måte som eleven bærer ting forbi og bort. Følgelig representerer bekken hans innerste ønske. Den er forbundet med karakterens drøm om frihet, inklusjon og autonomi.

Tematisk spiller scenen på brytningen mellom minner, fantasi og virkelighet. Tekstverdenen er ikke slik som Onkelskruttet forventet, minnes og drømte om. Muminhuset er like tomt som Onkelskruttets «katiska».

Karakterens resonnementer har en underliggjørende effekt. Han rasjonaliserer at han er på riktig sted, derfor må det være ham selv som er ny. Dette er et merkelig resonnement. Leseren vil trolig slutte at det er tiden som skaper avviket, fordi Onkelskruttet minnes en bekk om sommeren. Den er naturligvis annerledes om høsten. Dette får fram det ubestemmelige ved

karakteren, slik han etableres i sitt portrettkapittel: «(H)ela dagen lät han nya bilder och funderingar komma och gå som de ville, sov lite ibland och vaknade igen och visste inte alls vem han var» (s: 41). Dette er et eksempel på at Onkelskruttet bruker sin fantasi som en form for eskapisme til «en dal där han hade varit för mycket länge sen. Det fanns en möjlighet att han bara hade hört om den där dalen eller kanske läst om den» (42). På denne måten åpner teksten for en metafiktiv tolkning. Noen Jansson-forskere har, for eksempel, tolket Onkelskruttet som en representasjon av en leser som leser muminbøkene for å minnes sin barndom. Disse har ofte tolket Toft som den naive, barneleseren, som leser for å finne trygghet i armene til den fiktive Muminfamilien.

5.1.3 Filifjonka, Hemulen og Toft

De neste karakterene som Mymlen møter, er Filifjonka, som sitter på trappen til Muminhuset, så Hemulen og Toft:

Mymlan betraktade Filifjonkan, hennes ängsliga ögon och alla de hårde lockarna som varena en var genomstucken av en hårklämna och rävboan som bet sig själv i svansen. Filifjonkan hade inte förändrat sig. Nu kom Hemulen uppför trädgårdsgången, han räfsade löv. Efter honom sprang en liten homsa som samlade löven i en korg. Hej, sa Hemulen. Jasså du är också här. Vem är det där? frågade Mymlan. Jag hade en present med mig, sa Filifjonkan bakom henne. En homsa, förklarade Hemulen. Han hjälper mig lite i trädgården. En mycket fin porslinsvas åt Muminmamman! sa Filifjonkan skarpt. Jasså, sa Mymlan. Och du räfsar löv. Jag gör det trevligt, instämde Hemulen (...) för Muminpappan (53-54, 55).

Mymlens observasjon av Filifjonka, særlig adverbialene: engstelig, harde og gjennomstukkede, får fram hennes mentale bilde av Filifjonka. Palmer kaller dette for et «embedded narrative»:

(T)he whole of a character's mind in action: the total perceptual and cognitive viewpoint, ideological worldview, memories of the past, and the set of beliefs, desires, intentions, motives, and plans for the future of each character in the story as presented in the discourse. It is a narrative because it is the story of the novel as seen from the limited, aspectual point of view of a single character (Palmer, 2002, 40).

Det finnes altså til enhver tid flere mentale fortolkninger av karakterene. I teksten har hver karakter sin mentale forestilling om hvem de selv er og hvem de andre karakterene er. Disse er på historienivå, mens fortellerens forestillinger om hver enkelt karakter er på diskursnivået. For eksempel viste den foregående analysedelen, at Hemulen forestiller seg at han er en eventyrer, mens fortellerens framstilling av ham er farget av ironi i og med at dette avsløres som et selvbedrag. I denne analysedelen er fokuset på relasjonen mellom karakterene. Derfor

skal vi videre se på hvordan karakterenes forventninger og feilaktige forestillinger om hverandre, skaper misforståelser.

Reveboan som biter seg selv i halen, er et eksempel på sirkel-motivet som går igjen i romanen, for eksempel i skildringer av tidsfølelsen. Sirkelen er en konvensjonalisert metafor for evighet og gjentakelse. Dette kan leses i sammenheng med at Mymlen konstaterer at Filifjonka ikke har forandret seg, og viser tilbake til fortellerkommentaren i Filifjonkas portrett. Således tjener dette som en påminnelse for leseren, om artenes uforanderlighet i muminuniverset.

5.1.4 Handlinger og ytringer som karakterisering

Hva karakterene gjør og sier, er den største kilden til informasjon om dem i teksten, og har derfor stor betydning for leserens forståelse av karakterene. Mymlen interesserer seg for de andre, hun observerer, spør og lytter når de andre svarer på hennes spørsmål. Filifjonka, på den annen side, avbryter og er mer opptatt av å fremme sitt eget narrativ enn å lytte. Hennes innskutte påstander, som fortelleren fargelegger som «skarpe», kan tolkes som et forsøk på å rettfærdiggjøre sitt besøk. Dette innebærer et element av selvhevdelse: Hun er en skikkelig gjest som fortjener å være i Muminhuset. Samtidig henter holdningen om en underliggende usikkerhet: Er hun god nok? Denne psykologiske kompleksiteten gjør at hun framstår som mer individualisert i sin tekstuelle representasjon i denne scenen, enn for eksempel Hemulen.

Hemulens relasjon til Toft innebærer også en form for selvhevdelse, fordi Hemulen svarer for homsen og presenterer ham som sin medhjelper. På en ironisk måte framstilles Hemulen som at han er tilbake i sitt vante handlingsmønster som «den beskäftiga organisatören» (Kivi, 2000, 66). Dette til tross for at han i portrettet: «undrade i ett ögonblick av klarsyn vad som skulle hända ifall han lät bli. Ingenting, antagligen, nån annan sköter om alltihop» (28). Dette skaper en følelse av at Hemulen er låst i sin måte å være på. Karakteren gjentar seg selv både i det han sier og det han gjør, noe som blir en rød tråd i representasjonen av ham i teksten. På denne måten forblir han forutsigbar for leseren, noe som inviterer til at han kategoriseres som en type.

Toft forblir passiv og stum i møte med Mymlen. Dette underbygger en fortolkning av at homsen har levet isolert og i skjul, og derfor er sky i møte med fremmede. På samme tid forblir det noe usynlig over karakteren, ettersom teksten ikke fokuserer på ham, men de andre karakterene. Det er som om de «glemmer» at Toft er tilstede, og fordi Mymlen er fokalisert,

fører dette til at forglemmelsen speiles i leserens opplevelse. Dette har en tankevekkende effekt, fordi det viser fram hvor lett noe, eller noen, kan bli skjult i teksten. Toft forblir utenfor leserens synsvidde inntil denne scenen: «Mymlan öppnade fönstret. Hemulen hade kastat räfsan ifrån sig. Man ordnar och ordnar, sa han. Och Filifjonkan sa rakt ut i luften: Annat var det på Muminmammans tid. Homsan stod och tittade på hennes kängor, han såg att de var för trånga» (56). I likhet med Mymlen er Toft en observatør. Men det virker ikke som om han vet hva han skal gjøre med sin observasjon. Dette blir et hull som overlates til leseren: Hvorfor har Filifjonkas for små sko? Hemulen i all sin tragikomiske prakt repeterer seg selv enda en gang.

5.1.5 Kommunikasjon mellom karakterer

I de sitatene som er blitt trukket fram i dette delkapitlet, er flere av karakterenes ytringer ikke ledd i samtaler. Karakterene snakker *til* hverandre og ikke *med* hverandre. Så istedenfor dialoger inngår ytringene i simultane monologer. Ifølge Palmer er dette karakteristisk for møter mellom fremmede, fordi at de mangler fortrolighet med hverandre til å tankelese: «It is not possible to have a coherent dialogue without at least some intermental communication. A minimal level of mind reading and theory of mind is required for characters to understand each other» (Palmer, 2011, 217). Som skip som seiler forbi hverandre i mørke, er karakterene fysisk nære hverandre, men mentalt er det store avstander mellom dem. Dette er noe som leserens kan oppfatte på grunn av at portrettene har gitt oss innsikt i karakterenes indre, slik at den implisitte leser kan tankelese og oppfatte når karakterenes forståelse kommer til kort. Således er leseren karakterene overlegen, noe som inviterer til sympati og medfølelse. Denne asymmetrien mellom karakterer og leser, brytningen mellom det leseren forstår og det karakterene forstår, er noe av det som gjør at karakterene i *Sent i november* virker tafatte – kanskje attpåtil hjelpeløse? Fortelleren lar karakterene ha sine mangler og fokuserer leserens oppmerksomhet mot disse manglene. Det er en varsomhet og en humor i fortellerens behandling av karakterene, som smitter over på leseren og skaper en særegen leseropplevelse, som er like deler sår og varm.

5.1.6 Den siste besøkende

Mymlen har trukket seg tilbake til huset og observerer Snusmumrikens ankomst fra vinduet i det søndre gjesterommet:

Hej, sa Snusmumriken. De betraktade varandra. Det tycks regna, sa Filifjonkan nervöst. Ingen är hemma. Och Hemulen sa: Så skönt att du har kommit. Snusmumriken gjorde en obestämd åtbörd, tvekande, han kröp in i skuggan under sin hatt. Han vände om och gick tillbaka ner till floden. Hemulen och Filifjonkan följde efter. De stod en bit ifrån och väntade medan han slog upp sitt tält bredvid bron, de såg honom krypa in i tältet. Så skönt att du har kommit, upprepade Hemulen. En liten stund stod de kvar och väntade i regnet. Han sover, viskade Hemulen. Han är trött (57).

Fortelleren gjengir ikke Mymlens indre landskap, men lar henne isteden bli leserens vindu til tekstverdenen og de andre karakterene. Dette er betegnende for representasjonen av Mymlen i romanen, noe som har satt spor i Jansson-forskernes fortolkning av henne i *Sent i november*. Som vist i kapitlet om tidligere forskning blir Mymlen stort sett behandlet som bikarakter. Hun fungerer som en kontrast til de andre, men leseren får ikke mye vite om hennes personlighet, annet enn at hun som gjør som hun vil og trives. I tillegg hintes det om at hun er en bedre tankeleser enn de andre karakterene, fordi måten hun svarer dem på kan tyde på at hun forstår mer enn hun gir uttrykk for. Dette vil vi komme tilbake til.

5.1.7 Fortelleren i kulissene

Fortelleren er i kulissene og fargelegger karakterenes handlinger gjennom blant annet adverbialer. Dette er former for karakterisering som ligger mellom indirekte presentasjon og direkte definisjon. Måten Filifjonka ytrer seg på er nervøs, Snusmumrikens bevegelser er nølende og ubestemte, mens Hemulen gjentar seg selv. Snusmumriken trekker seg unna og stenger seg inne i teltet. Hemulen og Filifjonka venter. Disse atferdsmønstrene samsvarer med det som er etablert i karakterenes respektive portrettkapitler. Samtidig hinter det om at det er en brytning i karakterenes forventninger til hverandre, fordi det virker som om Filifjonka og Hemulen venter på at Snusmumriken skal gjøre noe. Kanskje forklare dem hvor familien er tatt veien? Dette legger en tone av tafatthet over denne scenen.

Særlig måten Hemulen responderer på Snusmumriken på, avslører sider av Hemulen. Han er en karakter som har idoler som han ser opp til, ett av disse er Snusmumriken. Det at han hvisker og bortforklarer Snusmumrikens unnvikelse, kan leses som en rettfærdiggjøring av Snusmumrikens atferd. Dette samsvarer med hans «embedded narrative»: Snusmumriken er en idealisert eventyrskikkelse verdig beundring. Dette er betegnende for interaksjonen mellom disse to karakterene videre i romanen.

5.1.8 Hva betyr karakterenes første møter for leseren?

De første karaktermøtene etablerer et mønster for hvordan karakterene opptrer i møte med hverandre. I tillegg henter de om kommende konflikter og motstridende forventninger, særlig brytningene mellom hvem karakterene er og hvem de andre tror og håper at de skal være. Sitatene viser også hvordan fortelleren trekker seg tilbake til kulissene og fokuserer sin og leserens oppmerksomhet mot karakterene. På samme tid overlater fortelleren konstruksjonen av karakterenes indre landskap til leseren: «Detta tomrum (...) – ger således fritt fram för läsarens egen fantasi (...) och låter läsaren bli en medskapare av den imaginære världen» (Westin, 2000, 72). Denne åpenheten gjør at leseren kan fylle ut teksten ut ifra sin forståelseshorisont, noe som skaper en personlig tilknytning til teksten, eller med Westins ord: «ett personlig kontrakt» (Westin, 2000, 70). På samme tid åpner dette for at teksten kan appellere til hvem som helst og således krysse kulturelle og nasjonale grenser.

”Det sista bedrövade lövet lämnade sitt fäste och sjönk över verandan, det regnade värre och värre” (56). Denne stemningsskapende skildringen av tekstverdenen kan fortolkes som et symbol. Løvet kan representere karakterene som er overlatt til seg selv, uten det trygge festet som familien kunne gitt dem. Leserens oppmerksomhet rettes mot avstandene mellom dem, mot et metaforisk øde og kaldt landskap. Dette kan også minne om de skipbrudne på en øde øy, et av robinsonadens grunnmotiver. For å oppsummere er det noe tafatt over karakterene når de ankommer Muminhuset. Karaktermøtene illustrerer hvor isolerte og sosialt malplasserte karakterene er. Leserens oppmerksomhet rettes mot avstandene mellom dem, mot karakterenes manglende forståelse av hverandre.

«Brytningen mellom vad vi är och vad vi vill vara» (Westin, 2000, 70)

Westin hevder at magien til muminkarakterene bunner i at de treffer det ømme punktet mellom drøm og realitet, mellom den vi ønsker å være og den vi faktisk er: «Ta till exempel hemulen i Sent i november som vaknar en morgon, ser sig i spegeln, känner igen sig själv och ur djupet av sitt hjärta önskar att han var någon som han inte kände» (Westin, 2000, 70). Transformasjonen og forandringen er gjentakende motiver i muminbøkene. Likeledes er en betydelig del av det som skaper driv i romanen, spenningen mellom det bestående, det gjentakende og det foranderlige. Kan karakterene endre sin skjebne? Eller er deres liv

forutbestemt av deres art? Kan karakterene overkomme sine problemer uten Muminfamilien? Dette underkapitlet handler om hvordan karakterenes illusjoner og selvbedrag avkles i møte med hverandre, om rollespill, miskommunikasjon og misforståelser.

5.2.1 Rollespill

En rolle kan defineres som et sett av forventninger knyttet til en funksjon vi har ovenfor andre mennesker, for eksempel innad i familien. Morsrollen inneholder for eksempel forventninger om omsorg og trygghet. Roller er en naturlig del av vårt sosiale samspill, samt et uttrykk for at vi tilpasser oss de vi er sammen med. Men de kan ha noe falskt ved seg. Dette henger trolig sammen med den bruken rollebegrepet har innenfor drama. Å *spille en rolle* er synonymt med å prøve å være noe som man ikke er.

I *Sent i november* forsøker karakterene, særlig Filifjonka, Hemulen og Mymlen, å fylle slike familiære roller ovenfor hverandre, nærmest som om de i tomrommet etter familien forsøker å transformere seg selv til en erstatningsfamilie.

5.2.2 Mymlen i rollen som søster, fornuftens stemme og autoritet på Muminfamilien

Mymlens motivasjon for å reise til Muminhuset er for å besøke sin lillesøster. Gjennom å lese *Sent i november* som parallellhandling til *Pappan och havet* kan vi trekke linjer mellom Toft og Lille My. My som karakter i muminuniverset er kjennetegnet av sitt store sinne og sin lille kropp: «Hon föreställde sig att My var lika saklig och argsint som förr och fortfarande fick rum i en sykorg» (51). At Toft minner Mymlen om lillesøsteren, kommer fram ved at hun tolker Tofts forandrede atferd er uttrykk for sinne: «Så du kan ingenting? Arg blev du i alla fall. Men sen kröp du under bordet och förstörde alltihop» (121). Det er mye som tyder på at sinne er en form for selvhevdelse i muminverdenen. Sinne er en måte å ta eierskap over seg selv og sin personlighet på. For eksempel handler novellen ”Det osynlega barnet”, fra novellesamlingen med samme navn, om et barn, Ninni, som er blitt usynlig, fordi hun er blitt sviktet av sin omsorgsperson: «Ninni är ofullständig på något vis, och hon lirkas långsamt tillbaka till det normala genom muminfamiljens vänlighet. Men helt synlig blir hon inte förrän hon har fått hävda sin verkliga personlighet, vilket sker i ett ögonblick av ilska» (Jones, 1984, 79-80).

Jones' fortolkning: at Ninnis usynlighet er et symptom for en undertrykkelse av personligheten, kan leses som en parallell til Tofts utvikling i *Sent i november*. I likhet med Ninni skal vi se videre i analysen at Toft forløses av sitt sinne, noe som metaforisk kan tolkes som en personlighetens oppvåkning.

Homsan ställde sig lydigt framför henne och Mymlan började kamma hans trasiga hår. Om du bara kammade dig tio minuter om dan skulle det inte alls vara så tokigt, sa hon. Det har bra fall och färgen är trevlig (...) Homsan stod stilla, han tyckte om att bli kammad (121).

Denne scenen minner om et delt øyeblikk, slik det kan forekomme mellom søsken. Disse søsterlige sidene av Mymlen som episoden avdekker, inviterer leseren til å utvide sin konstruksjon av henne som karakter. Mymlen er kjennetegnet av sin ubekymrede natur, noe som ikke umiddelbart er kompatibelt med den storesøsterrollen som hun inntar ovenfor Toft. «Bara Mymlan är hela tiden sig själv och verkar ha en fallenhet för att förena det nödvendiga med det lustfyllda» (Rehal-Johansson, 2006, 338). Kanskje gir Mymlens handling karakteren utløp for den delen av hennes identitet som er knyttet til storesøsterrollen? På en liknende måte opplever Toft å bli tatt vare på slik han lengter etter.

Sammen med Snusmumriken er Mymlen den karakteren i romanen som vet mest om den forsvunne familien. Dette gjør henne til en autoritet i kraft av sin kunnskap. Toft spør henne om råd om Djuret, men får isteden informasjon om Muminfamilien:

Mymla, sa han skyggt. Vart skulle du gå om du var ett stort argt djur? Mymlan svarade genast: Till baklandet. Den fula skogen bakom köket. Dit gick de när de var arga. Hon kammade och kammade och homsan sa: Du menar när ni är arga? Nej. Familjen, sa Mymlan. De gick till baklandet när de var dystra och arga och ville vara ifred. Homsan tog ett steg bakåt och ropade: Det är inte sant! De var aldrig arga! Stå still, sa Mymlan. Hur tror du jag skal kunna kamma dig om du hoppar så där? Och jag ska säga dig att både pappan och mamman och Mumintrollet var väldigt trötta på varann då och då. Kom hit. Jag kommer inte! utbrast homsan. Mamman var aldrig sån! Hon var likadan hela tiden! Han slog upp salongsdörren och slängde igen den bakom sig. Mymlan narrades. Hon visste ingenting om mamman. Hon visste inte att en mamma aldrig får bära sig illa åt (s: 121-122).

Informasjonen bryter med Tofts idealiserte bilde av Muminmamma. Måten han reagerer på, minner om et barns sinneutbrudd, noe som underbygger en tolkning av at Toft fyller barnerollen i romanen. Dette er et eksempel på at en av Mymlens funksjoner i romanen er å påminne de andre karakterene om Muminfamilien, for å korrigere deres idealiserte minner og forestillinger om dem. For lesingen betyr dette at familien, til tross for sitt fravær i romanens handlingsgang, er nærværende i leserens bevissthet.

Just nu är det nästan som förr, sa Mymlan för sig själv. Du menar som på Muminmammans tid, preciserade Filifjonkan oförsiktigt. Nej. Inte alls, svarade Mymlan. Bara spiseln. Filifjonkan fortsatte med bröduppningen, hon gick fram och tillbaka i köket på hårda klackar och hennes tankar var plötsligt oroliga och obestämda. Hur då? sa hon. Mammans brukade vissla medan hon lagade mat, sa Mymlan. Allting var lite hur som helst ... Jag vet inte – det var annorlunda. Ibland tog de maten med sig och for nånstans och ibland åt de inte alls... Hon lade armen över huvudet för att sova. Jag skulle tro att jag känner Muminmamma betydligt bättre än vad du gör, sa Filifjonkan. Hon smorde formen med olja, hon skvätte i det sista av gårdagens soppa och oförmärkt några kokta potätor som inte längre var helt sig själva, hon blev mer och mer upprörd och till slut sprang hon fram till den sovande mymlan och ropade: Du skulle inte sova så där om du visste vad jag vet! Mymlan vaknade, hon låg stilla och såg på Filifjonkan. Du vet inte! viskade Filifjonkan intensivt. Du vet inte vad som har kommit loss i den här dalen! Hemska saker är utsläppta ur klädsåpet och de finns överallt! Mymlan satte sig upp och frågade: Är det därför du har flugpapper kring kängorna? Hon gäspade och gnodde sig om nosen. I dörren vände hon om sig och sa: Ta det lugnt här finns inga värre saker än vi själva (99-100).

Handlingen i denne scenen foregår på to plan. Ytre sett er det en samtale mellom to karakterer som sammenlikner nåtiden med fortiden. I tillegg har de to talerne ulike taleroller, en som spør og en som svarer og forklarer. Episoden er på overflaten en triviell hendelse, men dramaet foregår i karakterenes indre. Den indre spenningen stiger i takt med Filifjonkas angst, som introduseres i sitatet med at fortelleren skildrer hennes tanker som plutselig urolige og ubestemte. Leseren vet fra Filifjonkas portrett at hennes tanker tenderer til å fort akselerere til angst. Uvitende om Filifjonkas indre kaos legger Mymlen seg til å sove, en reaksjon som framhever hvor ulike disse to karakterene er. Hvorfor vekker Filifjonka Mymlen? Leseren vil benytte sin opparbeidede kunnskap om Filifjonka til å tankelese, i betydning rekonstruere hennes hensikt med handlingen. En tolkning er at Filifjonka misunner Mymlens evne til å sove, fordi Filifjonka strever med innsøvning:

Filifjonkan (...) försökte fylla sitt huvud med små beskäftiga tankar som hon var van vid. Men på natten hörde hon de svaga, knappt urskiljbara ljud som uppstår när någonting kryper innanför en tapet, ibland ett hastigt skurrande utmed golvlistan – och en gång tickade dödsuret inne i väggen över hennes huvudgärd (115).

En annen tolkning er at Filifjonka forsøker å inkludere Mymlen i sin verden – et rop om hjelp. Filifjonka og Mymlen oppfatter nemlig tekstverdenen ulikt. Filifjonkas virkelighet er full av farer; hun hemsøkes av urolige tanker og forfølges av insekter. Dette er noe hun er alene med: en ensomhet som blir som et fengsel hun ikke kan unnsnippe. Mymlen, derimot, er rasjonell og nøktern i sin forståelse av virkeligheten. Hun forholder seg rolig, observerer og spør om det er derfor Filifjonka har fluepapper rundt støvlene. Dette er en detalj som leseren først nå introduseres for, men som bekrefter en fortolkning av Filifjonka som panisk.

Mymplens avskjedsord tyder på at Mymplén forstår at Filifjonka opplever en annen virkelighet enn henne selv og ønsker å berolige henne.

5.2.3 Filifjonka i rollene som husmor og Muminmamma

Filifjonkas handlingsmønster i romanen er motivert av et ønske om å gjøre noe godt for de andre, slik at de skal bry seg om henne. For eksempel tenner hun på i kakkelovnen for å «värma det övergivna huset och alla som försökte bo i det» (74). Dette er en handling motivert av omsorg. Selve hendelsen utelates av fortelleren, men neste scene bekrefter at det hendte:

Hördu därinne vad du nu heter, ropade Onkelskruttet utanför tältet. Jag har räddat förfadern! Min vän förfadern! Hon hade glömt att han bor i kakelugnen, hur kunde hon! Och nu ligger hon och gråter på sin säng. Vem? frågade Snusmumriken. Hon med rävboan förstås, utbrast Onkelskruttet. Är det inte hemskt!? Hon lugnar sig väl, mumlade Snusmumriken inne i tältet (74).

Onkelskruttet framstiller handlingen som et mordforsøk på förfadern. For Onkelskruttet er handlingen et personlig bedrag, der han selv spiller hovedrollen som helt og Filifjonka som skurk. Hvordan og om Onkelskruttet reddet förfadern, er utelatt og forblir en gåte, særlig siden vi ikke får bekreftet om forfaderen faktisk lå i hi i kakkelovnen. På denne måten illustrerer scenen at begivenheter tolkes ulikt av ulike karakterer. Dette kan invitere leseren til å reflektere over erfaringer og fortolknings subjektive natur.

Snusmumriken tenker på Filifjonka, trolig antar han at Onkelskruttets bemerkning «Är det inte hemskt!?» refererer til at hun ligger på sengen sin og gråter. Dette er et eksempel på at han feilleser Onkelskruttets tanker. Dette gjør ordvekslingen til simultane monologer, framfor en dialog.

Filifjonkas gode hensikter inviterer oss til å føle gjenkjennelse og sympatisere med henne:

By inviting the spectator to identify with the tragic hero, at the same time portraying the hero as a relatively good person, whose distress does not stem from deliberate wickedness, the drama makes compassion for suffering seize the imagination (..) In reading a realist novel with active participation, readers do all that the tragic spectators do – and something more. They embrace the ordinary (Nussbaum, 1997, 93, 95).

Filifjonka i dette tilfelle er den ordinære, mens Muminmamma er den myteomspunne idealskikkelsen, som i tidligere muminbøker er etablert som trygghetens sentrum, elsket av

alle skapningene i Mumindalen (Hagemann, 1967, 13). Hun representerer den Filifjonka ønsker å være, men som fortelleren og leseren vet at hun aldri kan bli: «(F)or en filifjonka kan naturligvis aldrig bli någonting annet än en filifjonka» (22). Dette er et eksempel på tragisk ironi (Lothe og Refsum og Solberg 1997, 115).

Filifjonkas (fåfengte) forsøk på å fylle morsrollen kulminerer i denne scenen med Toft i kapittel 15:

Hej lilla vän! Homsan såg upp ur boken och väntade. Den stora Filifjonkan satte sig på golvet bredvid honom, hon lade huvudet på sned och frågade: Vad läser du för nånting? En bok, svarade Toft. Filifjonkan andades djupt, hon tog sats och sade: Det är väl inte alltid så lätt att vara liten och inte ha en mamma? Homsan gömde sig i sitt hår, han skämde för henne och svarade inte. Filifjonkan sträckte ut tasserna och drog den tillbaka igen. Hon sa uppriktigt: I går kväll kom jag plötsligt att tänka på dig. Vad var det du hette nu igen? Toft, sa homsan. Toft, upprepade Filifjonkan. Ett vackert namn. Hon letade förtvivlat efter ord och önskade att hon visste lite mer om barn och tyckte om dem. Till slut sa hon: Du har det väl varmt? Har du det bra? Jotack, sa homsan Toft. Filifjonkan slog ut med tassarna, hon försökte titta in i hans ansikte och frågade bedjande: Är du riktigt säker? Homsan Toft drog sig undan, hon luktade rädsla. Han sa hastigt: Kanske en filt. Filifjonkan reste sig genast. Det ska du få, utbrast hon. Vänta lite, det tar inte en minut... Han hörde henne springa nerför trappan och komma tillbaka igen, hon hade filten med sig. Tack så mycket, sa homsan och bockade. Det är en mycket bra filt. Filifjonkan smålog. Ingenting att tala om! sa hon. Det är bara vad Muminmamman skulle ha gjort. Hon släppte filten på golvet, tvekade lite och gick sin väg (104-106).

Filifjonkas forsøk på å opprette kontakt, er framstilt som ironisk, fordi vi lesere, ved at Toft er internt fokalisert, vet at Toft gjennomskuer Filifjonka. Han sanser at hun er redd: «Jag vill inte ha vänner som är snälla utan att bry sig om en och inte någon som är snäll för att slippa känna sig otrevlig. Och ingen som är rädd» (120). Filifjonkas forsøk var dømt til å mislykkes fra begynnelsen. Dette illustrerer hvordan skifter i fokalisator gjør at leseren til enhver tid vet mer om det som skjer i rommet mellom karakterene enn karakterene selv.

Hördu filifjonka, sa Mymlan allvarligt. Jag tror inte man kan bli en Muminmamma bara för att man flyttar köksbordet utomhus. Filifjonkan reste sig och ropade: Mammor hit och mammor dit! Är de nu så märkvärdiga! En slarvig familj som inte ens städar sitt hus fast de får städa och inte lämnar minsta lille brevlapp efter sig fast de vet att vi... fast de vet (110).

Sitatet er dramatisk og kontrastfylt. Mymlans tone, som fortelleren beskriver som alvorlig, settes opp imot Filifjonkas desperasjon, som er signalisert med de korte setningene som ender med utropstegn. Karakterens ytinger framstår som rop, som ebber ut i stillhet, signalisert med punktum som indikerer en kunstpause, etterfulgt av at hun gjentar sine siste ord. Hva hun mener at familien vet, forblir usagt og dermed åpent for fortolkning. Karakterens dype

fortvilelse forsterkes ytterligere av at hun legger skylden på den fraværende familien, for at de ikke har vasket, noe Filifjonka sårt skulle ønske at hun kunne, men som vi lesere vet at fører til tilbakefall til nær-døden opplevelsen fra portrettet:

Men knappt hade Filifjonkan tänkt ordet storstädning så flög svindel och illamående igenom henne som en våg och under ett hemskt ögonblick hängde hon över avgrunden. Hon visste: Jag kommer aldrig mer att kunna städa. Hur ska jag kunna leva om jag varken får städa eller laga mat? Det finns ju ingenting annat som det lönar sig att göra (s: 72).

Filifjonka har bokstavelig og metaforisk mistet fotfestet, fordi hun ikke lenger kan utføre de dagligdagse ritualer som gjør henne til en filifjonke og som gir hennes liv mening, noe som minner om en identitetskrise. Angsten forkrøpler henne. Hun er en tragisk karakter.

5.2.4 Hemulens forsøk på å bli en annen

Hemulen er den karakteren som i størst grad forsøker å spille roller. I likhet med Filifjonka drømmer han om å bli noe annet enn en hemul. I tillegg er han en karakter som idealiserer andre karakterer, i *Sent i november*: Snusmumriken og Muminpappan. Disse har det til felles at de er eventyrere. I karakterens idealer ligger det en overbevisning om at hans lykke avhenger av at han nærmer seg sine idealer. Dette uttrykker diktet under, som Hemulen har diktet og deklamerer under festen, som han insisterer på at «är en hemmakväll i familjens tecken» (125):

Jag frågar vad är lycka – kvällens frid,
en tryckning av en tass och intet mera –
att segla ut ur gyttja, säv och vass
och havets stora frihet estimera.
Ack vad är livet, livet är en dröm,
en stor och mycket egendomlig ström.
Jag känner ömhet på den vilsna leden
men jag vet inte vad som jag ska göra med den,
och världen mångfald trycker som ett lass.
Jag längtar efter rodrets fasta tryckning i min tass.
Hemulen, Mumindalen i december (125-126).

Karakterens overbevisning om at lykken er å seile, legger press på ham: «Men da måtte jeg ju segla» (28-29). Presset er et selvpålagt. Således kan leseren tolke at det er Hemulen selv, hans illusjoner i betydning virkelighetsfjerne forventinger, som står i veien for hans egen lykke. Dette blir nærmest et selvbedrag, noe som får ringvirkninger for hans relasjoner til de andre i Muminhuset. Med Jones' ord: «Ett av hemulens problem ligger i att han försöker övertyga andra om att han inte är vad han egentligen är, omedveten om faktum att de har genomskådat honom» (1984, s: 105). For eksempel forsøker han å framstille seg selv som en båtkyndig seiler:

Jag känner sån släktskap med alla som tycker om båter. Ta nu pappan till exempel. En vacker dag hissar han segel och ger sig av, så där bara. Alldeles fri. Ibland vet du, ibland tycker jag at pappan och jag liknar varandra. Bara lite alltså, men ändå. Snusmumriken gjorde sitt obestämbare ljud. Jo. Det är sant, sa Hemulen stillsamt. Och ligger det inte en värld av betydelse i att pappans båt heter Äventyret? (71).

Dette er et eksempel på en dobbel tragisk ironi, det er ikke bare leseren som gjennomskuer karakteren, men også de andre karakterene. I likhet med leseren vet Toft og Snusmumriken basert på tilstanden til den oppdratte båten, at Hemulen aldri har seilet. I tillegg kan karakterens ytringer tolkes som at han forsøker å framstå som en autoritet, en som vet mye om familien, særlig pappan:

I sin sjålvupptagna ønskan om att trivas och att organisera vad andra ska göra erinrar han sig huset och uttalar sig som om han varit där många gånger förut. Hans bild av Pappan blir emellertid en idealiserad bild av honom sjålv. Han är en komisk gestalt, men som många komiska figurer saknar han inte tragiske sidor (Jones, 1984, 105).

Hemulen ikke bare idealiserer, men han forsøker å transformere seg selv til sine idealer. I sitt portrettkapittel blir han lykkelig av å sammenlikne seg med Snusmumriken: «(K)ände sig som den där i visan, han som gick ensam i regnet tusen mil hemifrån och var vild och fri. Hemulen var så glad!» (30). Videre i romanen forsøker han å nærme seg Snusmumriken, ved å innta en rolle som hans venn og forbundsfelle. Dette kulminerer i at han overnatter i teltet:

Vad som är trevligt med dig, sa Hemulen förtroendefullt, är att du säger så lite. Man tror att du är hemskt klok därför att du ingenting säger. Man får lust att prata om sin båt (..) Vi förstår varann, du och jag. Hördu. Pappans båt ligger vid badhusbryggan. Det är där den ligger, va? (..) Jag tror inte båten finns kvar, sa Snusmumriken och ställde muggen ifrån sig. Han tänkte: De har seglat sin väg. Jag har inte lust att prata om dem med den här hemulen. Men Hemulen lutade sig framåt och sa allvarligt: Vi måste gå och se efter. Bara du och jag, så känns det bättre (67-68).

Fordi fortelleren siterer Snusmumrikens tanker, vet leseren at Hemulen tar feil i sin antakelse: Han forstår ikke Snusmumriken. Videre fordi han ikke forstår at han ikke forstår (Abbott,

2013, 154), og at Snusmumriken, med sin passivitet, ikke korrigerer ham, opprettholdes avstanden mellom dem, selv om Hemulen fortsetter sine tilnærmingsforsøk. Forsøk som for leseren virker både tragisk og patetisk og kanskje også komisk. «Jag försöker så förskräckligt, utbrast Hemulen bakom honom. Jag vill så hemskt mycket. Snusmumriken gjorde sitt vanliga obestämda ljud som betydde att han hade hört på men inte hade någonting att tillägga» (69-70).

Når Snusmumriken er fokalisator, fokuserer fortellingen på havet og stranden, dette kan tolkes som en reaksjon på at han ikke vil snakke med Hemulen. Når han adresserer Hemulen er det ikke for å engasjere ham i samtale, men for å kommentere om været: «Det har blåst» (69), eller komme med en frittstående påstand: «Jag tror att småbåtar alltid borde byggas på klink» (70). Når han føler at han må svare er det så kort og definitivt som mulig: «Nej» (67), «Jojo» (70), «Nej det tror jag inte» (71), eller med sin karakteristiske ubestemte lyd (69, 71). Dette er en kontrast til Hemulen: ”Hela vägen hem berättade Hemulen om sin båt” (71). På denne måten blir dissonansen mellom hvem Hemulen er og hvem han skulle ønske at han var, tydelig avtegnet i teksten, og leseren inviteres til å fortolke ham som en tragikomisk karakter.

Hemulens forsøk på å bli til Mumimpappan kulminerer i hans trehusprosjekt:

(H)an skulle bygga ett trädhush åt pappan i stora lönnen! Han blev så glad att han skrattade! Naturligtvis, ett trädhush! Högt över marken mellan de svarta grenarna, långt från familjen, fritt och äventyrligt och med en stormlykta i taket, där skulle de sitta båda två och höra sydvästen knaka i väggarna och prata med varann, äntligen prata (97).

På tilsvarende måte som Hemulens selvbedrag og illusjoner avsløres for leseren og de andre karakterene, kolliderer trehuset. Hemulen er ingen snekker, slik som pappan er. Dissonansen mellom ideal og selv, blir ytterligere forsterket av at hans hemulnatur skinner gjennom i hans behandling av Toft: «Om nånting skal komma till stånd, förklarade Hemulen, är det alltid så att en bygger och en annan bär plank. Eller den ena slår i nya spikar och den andra drar ut gamla spikar. Du förstår? Homsan bara tittade. Han visste att han var den andra” (97-98).

”Den andre” betegner i en kulturfaglig kontekst den som er mindre viktig, tilsidesatt. Dette er en assosiasjon som en litteraturkyndig leser, for eksempel denne studiens modelleser, trolig vil oppfatte. Dette forsterker ulikheten mellom de to karakterene, samt asymmetrien i deres maktrelasjon. En asymmetri på to plan: Hemulen oppfatter seg selv som overlegen homsen, men Toft besitter mer selvinnsikt enn Hemulen, og mer sosial forståelse.

Er Hemulen i sosiale situasjoner tankeblind? (Min oversettelse av Vermules «mindblind», 2010, 193). «Situational mind blindness is a trope of dehumanization» (Vermeule, 2010, 195), som forekommer når «people move other people out of the category of person and into the category of animal, plant, or thing» (2010, 204). I sitatet over behandler Hemulen Toft som en tjener. Ifølge Vermeule er dette en handling som hevder emosjonell dominans over en annen (2010, 200). I motsetning til Hemulens feilaktige oppfatning av Snusmumriken er hans mangel på interesse for Toft som noe annet enn en medhjelper, nærmere Vermules definisjon av tankeblindhet. Dette inviterer leseren til å anta at karakterens uvitenhet, mangel på selvrefleksjon og sosial bevissthet, er det som blokkerer ham som tankeleser. Som litterært virkemiddel er tankeblindhet hos karakterer en form for ironi med et didaktisk potensial: «(P)eople who lack mind-reading capacities somehow give us greater insight into our own capacities to dehumanize other people» (Vermeule, 2010, 198). For leseren inviterer dette til refleksjon: Har jeg behandlet et annet menneske slik som Hemulen behandler Toft? Dette er et eksempel på en måte som karakterene i *Sent i november* er vellykkede på, de er instrumenter som leseren kan tenke med.

5.2.5 Aidealisering og deindividualisering av Snusmumriken

Snusmumriken er ikke en karakter som spiller roller, men hans utvikling innad i romanen har et annet særtrekk: Han går fra å være framstilt som et unikt individ i teksten: Snusmumriken, til å avkles som en av flere snusmumriker. Dette forekommer i den følgende scenen, som tidligere i denne studien er blitt kalt skilt-episoden:

Snusmumriken for ut av tältet med hatten över nosen och skrek: Vad gör du!? Sluta genast! De hade aldrig förr sett Snusmumriken tappa besinningen, det skrämde dem och gjorde dem mycket generade. Ingen såg på honom. Hemulen drog ut spiken igen. Bli nu inte ledsen! ropade Snusmumriken anklagande. Du vet ju! Till och med en hemul måste ha reda på att en snusmumrik avskyr anslag, allting som påminner om privat område och tillträde förbjudet och avgränsat och instängt och utestängt – om man intresserar sig det allra minste för en snusmumrik så har man reda på att anslag är det enda som kan göra honom arg och sårbar och utlämnad! Och nu hade han lämnat ut sig. Han hade skrikit och burit sig åt och det kunde inte förlåtas om man så drog ut alla spikar i världen! (78-79).

Scenen inviterer leseren til å revidere sin konstruksjon av Snusmumriken. Ifølge Fishelovs skala går han fra å være et individ i teksten, til å bli en type, dog en sjelden type. Siden leseren trolig fortsatt oppfatter ham som et individ, vil han reklassifiseres som en individliknende type. På denne måten blir karakteren mindre mystisk for leseren, men siden

tempusskiftet i linje fire gjør at resten av scenen kan leses som en fortalt monolog, forblir det uvisst om han blir mindre enigmatisk for de andre karakterene.

Skilt-episoden er et vendepunkt for relasjonen mellom Snusmumriken og Hemulen:

«Hemulens röst hade förändrat sig, helt lite. Där fanns en aning mindre respekt, han hade kommit närmare och han hade rätt till det» (79). Med Jones sine ord: «Snusmumriken tappar en smula prestige på att bli så arg, men han blir verkligare och mindre idealiserad både i sina egna och i de andras ögon» (1984, 111). Episoden har stor betydning for handlingsforløpet i romanen, siden Snusmumriken etter dette, begynner å kommunisere med de andre karakterene. For flere av dem er han katalysatoren som inspirerer deres forvandlinger. For eksempel råder han Onkelskruttet til å fiske på en annen måte: «Onkelskrutt, sa Snusmumriken. Fisken går i strandkanten på høsten. Det finns ingen fisk mitt i flodfåran. Bäckfåran, rättade Onkelskruttet glatt» (80). Onkelskruttet følger Snusmumrikens råd og får fisk. På en liknende måte er det Snusmumriken som tilbyr Filifjonka et tilholdssted som er fritt for insekter: «Snusmumriken såg rakt på henne och sa: Det finns ett ställe där de aldrig kan komma in. De är köket. De kommer aldrig in i köket» (85). Videre er det han som gir henne en dytt slik at hun lager mat:

Onkelskruttet har fått sin första fisk, sa han. Och nu säger Hemulen att det bara är hemuler som kan laga fisk. Är det sant? Det är visst inte sant! utropade Filifjonkan. Det är bara filifjonkor som kan laga fisk och det vet Hemulen! (87).

Men det är riktig mat, sa Hemulen förebrående och sitter vi inte här som en enda stor lycklig familj? Jag har alltid sagt att Filifjonkan är den ända som kan laga fisk. Hahaha, sa Filifjonkan. Hon sa hahaha en gång till och tittade på Snusmumriken (92).

På den ene siden er dette manipulasjon, men på den annen side har matlagingen fylt Filifjonkan med «en stor frid» (93). I tillegg har hun etterspurt Snusmumriken om nettopp dette: «Värför kan du inte hitta på nånting åt mig att göra?» (81). Til slutt er det hans munns spill som tillater Filifjonka å oppdage sin egen musikalitet. På en mer enigmatisk måte advarer han Toft: «Du ska akta dig för att låta saker bli för stora» (107). Og han forsøker å hjelpe til med Hemulens trehusprosjekt: «Hur vore det med et vanlig tak? föreslog Snusmumriken» (109). Endelig er det Snusmumriken som introduserer Hemulen for eventyr ved å ta ham med på seiltur:

Detta blir den hendelse som förvandlar hemulen, och när de kommer i land igen har hans sjösjuka gått över; hans längtan efter att segla är också borta och med den hans begär att stötta upp självkjänslan med att låtsas tycka om det. Han har acceptert sig själv i detta avseende, alldeles som han redan har tyst acceptert at han inte är en

andra Muminpappa, når huset som han bygger uppe i ett träd faller ner, och han (liksom läsaren) övertyger sig själv om att det väl var det bästa som kunde hända med det (Jones, 1984, 105).

På denne måten har Mymlen og Snusmumriken liknende oppgaver i det overskridende plottet i romanen. Til tross for at de veldig ulike karakterer, slik den første analysedelen viste, fyller de noen av de samme sosiale rollene: som informant, autoritet på Muminfamilien og rådgiver.

5.2.6 Hjemmekvelden/festen

Klimakset i den andre delen av handlingen i *Sent i november*, er en fest som samler alle karakterene i Muminhuset. Denne begivenheten har ulik betydning for karakterene. «Hemulen stod kvar bakom sin stol, han sade: Det här är en hemmakväll i familjens tecken» (125). For Hemulen er hjemmekvelden en hyllest til familien, særlig Muminpappan. Filifjonka har rollen som vertinne: «Medan Onkelskruttet talade passade Filifjonkan på att servera de varma ostsmörgåssarna» (131). Det er også hun som har dekorert kjøkkenet og laget maten.

Men jag stiger inte upp förrn jag får en fest! En alldeles liten fest för äldre personer som har klarat sig! Eller en stor fest för mymlor som vill dansa, sa Mymlan tankfullt. Inte alls! ropade Onkelskruttet. En väldig fest för mig och förfadern! Han har inte fått festa på hundra år och nu sitter han i klädsåpet och sörjer (112-113)

For Mymlen er festen en sjanse til å ha det gøy, mens for Onkelskruttet representerer festen at han, og förfadern, blir inkludert. Snusmumrikens tanker om festen er utelatt, mens Toft gruer seg: «Homsan Toft hade hört dem tala om en fest, Hemulen kallade den hemmakväll. Han visste at alla måste göra program för varandra och han misstänkte att på en hemmakväll ska man vara pratsam och trevlig. Han kände sig inte trevlig» (118). Karakterenes motstridende forventninger bygger opp spenningen i leseropplevelsen. Vil de klare å overkomme sine ulikheter? Vil de klare å bli til en erstatningsfamilie?

Fest-episoden i kapittel 18 kan leses som kulminasjonen av karakterenes forsøk på å transformere seg selv til familien. Kapitlet inneholder flere betydningsfulle scener, blant annet blir Onkelskruttets förfader avslørt som speilbilde:

Filifjonkan höll upp en papperslykta och Onkelskruttet öppnade klädsåpet. Han bugade sig djupt. Förfadern bugade sig också. Jag bryr mig inte om att presentera dem för dig, sa Onkelskruttet. Du glömmet ändå bort vad de heter och det är inte så viktigt. Han sträckte fram sitt glas mot förfadern och det klang till när de skålade med varandra. Men det här förstår jag inte alls, utbrast Hemulen. Mymlan sparkade honom på benet. Ni ska också skåla med honom, sa Onkelskruttet och steg åt sidan. Vart tog

han vägen? Vi är nog för unga att skåla med, sa Filifjonkan hastigt. Han kan bli arg... Vi hurrar för honom! ropade Hemulen. Ett två tre hurra! Hurra! Hurra! När de gick tillbaka ner i köket vände Onkelskruttet sig till Filifjonkan och anmärkte: Sådär hemskt ung är du nu inte...Jaja, sa Filifjonkan frånvärande (132).

Dette er en simultant humoristisk og tragisk scene. De andre karakterene lar Onkelskruttet få ha sin illusjon. De konfronterer ham ikke, men verner om dette vennskapet som han har opprettet med sitt eget speilbilde. De behandler Onkelskruttet skånsomt på en måte som minner om en families omsorg for et eldre familiemedlem.

Bildet av Muminfamilien manes fram av Filifjonkas skyggespill «Återkomsten»:

Hon hängde lakanet över bröststången i taket. Hon ställde kökslampan på vedlåren bakom lakanet och gick omkring och blåste ut lyktorna, den ena efter den andra (...) Filifjonkan förvann bakom lakanet, det lyste stort och vitt, alla tittade och väntade och sakta som en viskning började Snusmumriken spela. Nu flöt en skugga in över det vita, en svart silhuett, det var en båt. I båtens förr satt någon som var mycket liten och hade en lökliknande frisyra uppe på huvudet. Det är My, tänkte Mymlan. Just så där ser hon ut (...) Båten gled långsamt vidare över lakanet, över havet, aldrig har en båt seglat så tyst och naturligt över ett hav, och där satt hela familjen, Mumintrollet och mamman med sin väska stödd mot relingen och pappan i sin hatt, han satt i aktern och styrde, de seglade hem (...) Homsan Toft såg bara på mamman. Man hade tid att betrakta varenda detalj, den svarta skuggan fick färg, silhuetterna tycktes röra sig och hela tiden spelade Snusmumriken så riktigt att ingen hörde musiken förrn slutade. Familjen hade kommit hem (132-133).

Bruken av flertallspronomenet ”alla”, bidrar til at karakterene framstår som et kollektiv i sitatet. I tillegg illustrerer scenen hvordan fortelleren skifter mellom fokalisatorer, og således skifter sin og leserens fokuskarakter. Skyggespillet er en delt opplevelse. På et vis er leseren inkludert som deltaker i kollektivet, siden skildringen av skyggespillet er i forgrunnen i fortellingen. Dette understøttes av illustrasjonen på samme side. Denne viser ryggene til karakterene som står i en halvsirkel vendt inn mot skyggespillet, de er lagt i skygge av lyset som stråler fra lakenet der silhuetten av familien i båten skimtes. Dette leder leserens blikk mot familien. Det er første og eneste gang som familien er gjengitt i romanens illustrasjoner.

På et metadiegetisk nivå kan scenen fortolkes som at Muminfamilien avsløres som en illusjon, som et spill av skygger. På den annen side henter sitatets siste linje om at skyggespillet lindrer karakterenes lengsel etter familien. Kanskje har karakterene klart å fylle tomrommene etter familien, disse rollene som var ubesatt, og tilfredsstilt hverandres behov for nærhet og omsorg?

5.2.7 Storrenngjøringen

Det neste kapitlet avrunder denne delen av handlingsforløpet i romanen. Den sentrale begivenheten i dette kapitlet er en storrenngjøring som initieres av Filifjonka, men alle karakterene deltar med unntak av Onkelskruttet. På denne måten inviterer teksten leseren til å forestille seg at karakterene er blitt – om ikke en familie – et kollektiv. Igjen er det Filifjonka som legger til rette for dette, det er hun som binder dem sammen.

Hon spelade Snusmurikens visor och hon spelade sina egna, hon var onåbar och inne i en fullkomlig säkerhet. Hon tänkte inte på om de andra hörde henne eller inte. Därute i trädgården var det tyst, allt som kröp var borta, det var bara en vanlig mörk höst med ökande vind (138).

Sitatet over inneholder vendepunktet for Filifjonka i romanen. Musikken forløser henne, og den tekstverdenen som hun oppfatter, returnerer til utgangspunktet. Storrenngjøringen forløser også Muminhuset: «När skymningen kom var allting på sin plats, allting var rent, blankat, vädrat och huset stirrade häpet åt alla håll med sina nytvättade fönsterrutor» (141). Dette er en symbolsk renselse som kan tolkes som at illusjonen av familien feies unna. Den forsvinner ut av huset med vaskevannet slik Floden «förde med sig tusen drivande och halvdränkta ting som gled forbi och fördes bort» (52). Dette er et eksempel på måten symbolbruken i muminbøkene er sammensatt og sammenhengende. Dette bidrar til at leseren opplever romanen som en tett komposisjon, der alle detaljer er ladet med mening.

At det er en forvandlet Filifjonka som storrenngjør, kommer fram av at hun spør seg selv: «Vad tog det åt mig? Jag har ju varit som en enda stor grå dammtott ... Och varför? Det kunde hon inte påminna sig» (141). Det er noe humoristisk over at hun sammenlikner seg selv med det som startet hennes problemer i portrettkapitlet: støvdotten som kan ha vært puppen til en larve. Samtidig skaper dette en tone av fullendthet. Filifjonkas fortelling innad i *Sent i november* nærmer seg slutten.

5.2.8 Avsluttende refleksjon

Dette delkapitlet illustrerer hvordan *Sent i november* som grupperoman med skiftende fokalisator kan tematisere brytningen mellom karakterenes selvbilde og andres forestillinger om dem og brytningen mellom karakterenes forventninger til hverandre. Derfor kan Jansson-forskere hevde at romanen handler om personlighetens vesen: brytningen mellom hvem vi tror vi er og hvem andre mener, tror og håper at vi er. På denne måten gjenspeiler romanen

virkeligheten. Kanskje handler *Sent i november* like mye om den som leser, som den handler om de karakterene som vi leser om?

■ Samspillet mellom karakterer på ulike nivåer i fortellingen

Delkapittelet «Karakterer og metafiksjon» i analysedel en, omhandler hvordan teksten etablerer karakterer som tilhører ulike nivåer i romanen. Dette delkapitlet tar opp tråden ved å studere samspillet mellom disse og karaktergalleriet.

5.3.1 Onkelskruttet og förfadern

Som vist introduseres förfadern, både for tekstverdenen og for leseren, gjennom en samtale mellom Hemulen og Toft i bokens sjette kapittel. At han *introduseres* er passende, fordi han ikke blir *etablert* som deltaker i tekstverdenen innen han utfører en handling. At förfadern eksisterer i tekstverdenen, blir styrket av at han senere i romanen blir referert til av Mymlan i en samtale med Onkelskruttet: «Förfadern (...) Han i kakkellugnen (...) Han är trehundra år gammal och nu ligger han i ide» (63). Og, enda senere, gjennom en lapp etterlatt av Muminmamman: «*Var snäll och elda inte i kakkellugnen för där bor föfadern*» (114). Gjentatte referanser gjør at leseren inviteres til å etablere en hypotetisk karakter, med Margolins ord: en semiotisk mulighet (1987, 111).

Episoden der Filifjonka tenner på i kakkellovnen, kunne potensielt ha etablert förfadern som karakter i romanen, isteden utelates hendelsen fra fortellingen, noe som gjør at förfadern forblir en semiotisk mulighet. Det kan virke som om förfadern forsvinner ut av boken etter denne hendelsen, men han dukker tilsynelatende opp igjen i romanens fjortende kapittel. Filifjonka har i et øyeblikk av angst skreket til Mymlen om de «hemska saker som är utsläppta ur klädsåpet» (100). Onkelskruttet overhører spetakkelet fra kjøkkenet:

Är hon arg? frågade Onkelskruttet inne i salongen. Hon är rädd, svarade Mymlan och gick uppför trappan. Hon är rädd för nånting som sitter i klädsåpet (...) När alla hade somnat gick Onkelskruttet uppför trappan med ett ljus. Han stannade utanför det stora klädsåpet och viskade: Är du där? Jag vet att du är där. Mycket sakta öppnade han såpet, dörren med sin spegel svängde upp. Ljuslågan var mycket liten i den mörka farstun men Onkelskruttet kunde klart och tydligt se föfadern mitt framför sig. Han hade käpp och hatt och verkade närmast osannolik. Hans nattrock var för lång och han

hade damasker. Inga glasögon. Onkelskruttet tog ett skritt framåt och förfaderns gjorde likadant. Jasså, du bor inte i kakelugnen längre, sa Onkelskruttet. Hur gammal är du? Går du aldrig med glasögon? Han var mycket upphetsad och dunkade med käppen i golvet för att ge eftertryck åt sina ord. Förfadern gjorde likadant men svarade inte. Han är döv, sa Onkelskruttet för sig själv. En stendöv gammal skrott. Men det är i alla fall trevligt att träffa nån som begriper hur det känns att vara gammal. Han stod kvar och tittade på förfadern mycket länge. Till slut lyfte han på hatten och bugade sig. Förfadern gjorde detsamma. De skildes under ömsesidig uppskattning (101-102).

Den förfadern som Onkelskruttet finner i klesskapet, er en annen enn den som bodde i kakkelovnen, for han beskrives annerledes. Den som har bodd i kakkelovnen kan være en etablert karakterer fra tidligere muminbøker, for eksempel i *Trollvinter*, der Mumintrullet observerer noe som løper over gulvet: «(N)ånting smått (...) långludet och med stor nos» (1957, 61). Denne beskrivelsen stemmer overens med det bildet av förfadern som henger i salongen. Entiteten er et ekko fra et tidligere punkt i Mumintrulles evolusjon: «Det var ingen råtta, sa Too-ticki. Det var ett troll. Et sånt troll som du var innan du blev ett mumintroll. Så där såg du ut för tusen år sen» (1957, 63). Derfor kan det argumenteres for at förfadern i kakkelovnen er en semiotisk mulighet, mens Onkelskruttets förfader er hans speilbilde.

Scenen i sitatet er ironisk fordi leseren forstår at förfadern er speilbildet. Asymmetrien i kunnskap mellom karakter og leser inviterer oss til å sympatisere med Onkelskruttet. På samme tid er scenen en litterær illustrasjon av animisme, en kognitiv strategi, der vi oppfatter ting som beveger seg, lager lyd eller på andre måter skiller seg ut fra en bakgrunn som levende (Vermeule, 2010, 21). Onkelskruttet og förfadern inviterer oss til å gjenkjenne og reflektere over denne, ofte ubevisste, vanen vi har til å menneskeliggjøre våre omgivelser. Således har litteratur og kunst et potensial til å vise oss hvordan det er å være menneske (Lindhé, 2016, 38).

Siden förfadern er ekte for Onkelskruttet: «(N)u går jag och pratar med min vän förfadern» (111), fungerer han som en hypodiegetisk karakter i Onkelskruttets «embedded narrative». I denne fyller förfadern rollen som venn, alliert og den eneste som forstår hvordan det føles å være gammel. Relasjonen mellom Onkelskruttet og förfadern kan leses som en metafiktiv kommentar til hvorfor vi bryr oss om litterære karakterer. De kan være virkelige for oss, og gi en illusjon av nærhet og varme, som etterlikner vennskap. Dette reiser spørsmål som: Hva er en venn? Hva er en meningsfull kontakt med en annen?

Hej, sa Onkelskruttet. Nu är jag riktig ledsen. Vet du vad de har ställt till för mig? Han väntade en stund. Förfaderns huvud skakade sakta och han stampade med fötterna. Du har rätt, sa Onkelskruttet. De har förstört min semester. Här går man och är stolt över allt som man har lyckats glömma bort och sen plötsligt måste man minnas! Jag har ont i magen. Jag är så ledsen att jag nästan har ont i magen. För första gång kom Onkelskruttet ihåg sina mediciner. Men han kom inte ihåg var han hade dem (111).

Overgangen mellom dialog og psykonarrasjon, medfører en bevegelse der leseren først inviteres til å fokusere på Onkelskruttet, en nærhet som skaper sympati, før fortellerens oppsummering distanserer oss, slik at vi fokuserer på situasjonen: gamlingen som har glemt sine medisiner. Trolig går vi fra å alliere oss emosjonelt med karakteren, noe som medfører at vi ubevisst aksepterer glemsel som et gode, til at fortelleren minner oss på at glemsel kan være farlig. Måten fortelleren leker seg med våre oppfatninger og følelser på, illustrerer hvilken retorisk makt som ligger i vinklingen av en scene eller begivenhet, en aktuell problemstilling i mediesamfunnet.

5.3.2 Filifjonkas insekter

I likhet med förfadern er Filifjonkas insekter trolig noe hun innbiller seg. Teksten inviterer til en slik tolkning ved at ingen andre karakterer reagerer på insektene. På et tidspunkt i boken betror Filifjonka seg til Snusmumriken:

Nu har de kommit ut. De är utsläppta ur klädsåpet och finns var som helst ... Miljoner hemska insekter som sitter och väntar ... Har nån annan sett dem? frågade Snusmumriken lite försiktigt. Naturligtvis inte, svarade Filifjonkan otåligt. Det är mig de väntar på! (..) Säg nu ingenting om att mina insekter har gått sin väg eller at de inte finns eller att de är små och snälla för det hjälper mig inte alls (85).

Filifjonkas ytringer, særlig tonen av desperasjon og bruken av overdrivelser, presenterer henne indirekte som karakter. Bruken av flere punktum i den første delen, som om hun benytter kunstpauser i leveringen av sine dramatiske replikker, alluderer til dramasjangeren. Dette har en komisk effekt. Snusmumrikens spørsmål står i kontrast både i tone og form, fordi det har diskursmarkører. Måtesadverbialet «forsiktig», som beskriver hvordan Snusmumriken henvender seg til Filifjonka, framhever det teatralske i hennes uttalelser. Filifjonkas svar til Snusmumriken, særlig bruken av eiendomspronomenet «mine», inviterer leseren til å undre over om Filifjonka selv er klar over at insektene hennes bare er ekte for henne selv. Med et skråblikk til psykologi kan insektene tolkes som en manifestasjon av karakterens angst. Da får også hennes trang til å vaske utvidet betydning som

forsvarsmekanisme, noe som forsterker sårbarheten i Filifjonkas situasjon ettersom hun etter sin nær-døden opplevelse ikke lenger er i stand til å vaske uten å få tilbakefall.

Sitatet inviterer leseren til å tolke insektene som en parallell til bokens øvrige ontologisk usikre entiteter. Med Margolins begrep forblir insektene en semiotisk mulighet, som ikke oppfyller det grunnleggende kravet for at leseren skal oppfatte dem som deltakere i tekstverden. I alle fall ikke på diegetisk nivå, men at insektene er ekte for Filifjonka er det ingen tvil om. Således kan vi si at de er en del av det hypodiegetiske nivå i hennes «embedded narrative».

På denne måten inviterer måten teksten bruker de litterære karakterene som fokaliserer på, leseren til å reflektere over hvor subjektiv vår virkelighetsoppfatning er og kan være. Følgelig ligger det i denne scenen et didaktisk potensial. Det er mer ved andre enn det vi kan se. I *Sent i november* forekommer det ingen konfrontasjoner av karakterenes avvikende virkelighetsoppfatninger, tvert i mot utøver karakterene en skånsom og varsom holdning, som eksemplifisert gjennom Snusmumriken i sitatet. Fortelleren trår heller ikke inn for å forklare, evaluere eller fordømme. Dette skaper en tone av varme og aksept for andres særheter, som etterlater leseren i en liknende sinnsstemning etter endt lesing.

5.3.3 Djuret til Toft

Som nevnt i delkapitlet om etableringen av hypotetiske karakterer, leser Toft om nummuliter i en bok. Det er noe ved denne forhistoriske skapningen som resonnerer med Toft: «Han var nog ganska ensam, tänkte Toft. Han var olik alla andra och hans familj brydde sig inte om honom så han gick sin väg. Jag undrar var han finns och om jag nånsin kommer att få se honom. Kanske visar han sig om jag berättar tillräckligt tydligt» (65).

I boken oppgis det at nummuliten er alene fordi han er den siste av sin utdøende art, men dette har Toft fortolket som at han er blitt forlatt av sin familie. Dette er et eksempel på at Toft har lest sin egen situasjon, sin egen lengsel, inn i boken. Han identifiserer seg med nummuliten, trolig fordi den er alene, liten og overlatt til seg selv i et ukjent miljø, på grunn av at den har skiftet habitat. Dette er en parallell til homsens reise fra Hemulens båt til Muminhuset. Dette viser at Toft har diktet videre på fortellingen om nummuliten: «Han försökte berätta om den lyckliga familjen men det gick inte. Då berättade han om det ensamma djuret istället, den lilla nummuliten som hade ett drag av Noctiluca och tyckte om elektricitet» (50).

Som med förfadern i kakkelovnen og i klesskapet, kan vi skille mellom nummuliten, som er en entitet i «a semiotic world-creating object *within* (...) the «actual» narrated domain» (Margolin, 1987, 112), og Djuret som er en karakter i Tofts nye godnattfortelling. Begge eksisterer på hyodiegetiske nivåer i romanen, men de er altså ikke den samme entiteten.

Når Mumindalen i neste kapittel rammes av et tordenvær, tolker homsen det som at hans fortelling har fått fysisk form, en myndiggjøring som gjør ham sterkere:

Jag har gjort det. Jag kan äntligen berätta så att det syns. Jag berättar för den sista nummuliten, den lilla radiolaren som är av släkten Protozoa .. Jag är en som rullar fram åska och kastar blixtar, jag är en homsa som ingen vet någonting om. Han tyckte att han hade straffat Muminmamman med sitt åskväder och han beslöt att vara mycket tyst och inte berätta om någonting för någon annan än sig själv och nummuliten. Han hade ingenting med de andras elektricitet att göra, den kändes i luften men den var honom alldeles främmande, han hade sitt oväder för sig själv. Han önskade att hela dalen hade varit tom, med plats för större drömmar; och tystnad för att kunna forma tillräckligt omsorgsfullt (89).

Toft fortsetter å utvikle seg som forteller, parallelt med at djuret vokser:

I vindskrubben berättade homsan Toft: Djuret kröp i hop vid stora potten bakom pappans tobaksland och väntade där. Det väntade på att bli så stort och starkt att det aldrig mer kunde bli besviket och inte brydde sig om någon annan än sig själv (95).

Han berättade om djuret och han berättade bättre og bättre, inte i ord längre, bara i bilder. Ord är farliga og djuret hade nærmat sig en mycket viktig punkt i sin utveckling, det höll på att förändra sig. Det gömde sig inte längre, det betraktade og lyssnade, det gled som ett mørker utmed skogskanten, mycket oppmärksam og inte alls rädd (98).

Det var en höst utan stormar og det stora åskvädret kom inte tillbaka, det rullade förbi långt borta i ett svagt mullrande som gjorde tystnaden i dalen ännu djupare. Ingen utom homsan visste att varje gång åskan hördes växte Djuret og förlorade ännu mer av sin skygghet. Det var ganska stort nu og hade förändrat sig mycket, det hade öppnat sin mun og vist tänderna. En kväll i det gula solnedgångsljuset lutade Djuret över vattnet og såg sina egna vita tänder för första gång. Det öppnade munnen og gapade, det slog i hop tänderna og gnisslade med dem, bara lite, og tänkte: Jag behöver ingen, jag har tänder. Till slut vågade homsan inte göra Djuret större. Han stängde av alla bilder. Men åskan fortsatta att mullra över havet og homsan kände på sig att nu växte Djuret på egen hand (103-104).

I det siste sitatet har djuret blitt til Djuret med stor forbokstav. Dette minner om et egennavn, og kan leses i overført betydning som et symbol for at Djuret er blitt en egen skapning. Har det transcendent Tofts fortelling og trått inn i tekstverdenen?

Det forgår en utvikling i måten Djuret blir presentert i teksten på mellom sitatene. Den siterte monologen i det første sitatet, framhever at det er Toft som forteller om djuret for seg selv. I

de neste sitatene er fortellermåten mer ambivalent: Er det Toft eller fortelleren som forteller? Hvis leseren tolker at det er fortelleren, kan det argumenteres for at Djuret eksisterer uavhengig av Toft sin fantasi. Da blir Djuret en forhistorisk skapning som Toft maner fram med sin imaginasjonsevne. Kanskje et symptom på at karakterens fantasi har løpt løpsk, og er i ferd med å fortære ham? En beslektet tolkning, som har sammenheng med at romanen alluderer til skrekk-sjangeren, er at Djuret er et marerittaktig monster. Spenningen i romanen leder opp til dette. For eksempel minner denne scenen med Filifjonka og Mymlens oppdiktede skrekkehistorie, om et illevarslende omen:

Just precis vad man gör när man er instängd med varandra, ilandflutna, hopblåsta, inregnade – man gör en fest och mitt i festen slocknar ljuset och när det tändes igjen är det En Mindre i Huset ... (...) Och sen försvinner den ena efter den andra och till slut er bara katten kvar och tvättar sig på deras grav! (116-117).

Men, homsen blir ikke spist. Dette illustrerer hvordan teksten leker seg med leserens forventninger, noe som på den ene siden kan gjøre leseropplevelsen antiklimatisk, særlig for en som leser for plottet, men på den annen side forsterker tonen av tap i teksten. I likhet med at teksten maner fram bildet av familien til leserens bevissthet, er Djuret noe som *nesten* er.

På den annen side er det flere tekstuelle paralleller mellom Toft og Djuret som tyder på at de er forbundet. For eksempel viser Djuret tennene, etter at Mymlen påpeker at homsen gjør det. Dette inviterer leseren til å tolke Djuret som en refleksjon av Toft.

Homsan Toft hade hört dem tala om en fest, Hemulen kallade den hemmakväll. Han visste att alla måste göra program för varandra och han misstänkte att på en hemmakväll ska man vara pratsam och trevlig. Han kände sig inte trevlig. Han ville vara ensam för sig själv och försöka fundera ut varför han hade blivit så förfärligt arg den där söndagsmiddagen. Det skrämde Toft att upptäcka en helt annan slags homsa inne i sig själv, en homsa som han inte kände och som kanske skulle komma tillbaka och skämma ut honom inför alla de andra (118).

Således støtter teksten en tolkning av at Djuret er en manifestasjon av Tofts sinne, som han ikke har fullstendig kontroll over. Kanskje som en form for identitetsspaltning. Dette viser tilbake til det sanselige og dyreliknende ved Toft som fokalisator. Med et skråblikk til psykoanalyse kan Djuret fortolkes som at karakterens id har fått fysisk form. Dette er en tolkning som stemmer med at Djuret eksisterer på et hypodiegtisk nivå i romanen.

Andre Jansson-forskere har forbundet Djuret med Muminfamilien i sine lesninger:

Tätt inflätad i skildringen av novemberdalen är homsans nya berättelse, den som ersätter den fördunklade historien om familjen i dalen (...) Nummulit kan göras till ett

anagram för mumin om tre bokstäver stryks (ett u, l och t). Urdjuret som mumin (...) Djuret är den berättelse som växer sig så stor att den spränger sina gränser och blir omöjligt att berätta. Den kan inte tåmas eller kontrolleras annat än att den vänder åter till sitt urstadium – så är det i homsans berättelse. Nummulitens levnadsvillkor och utvecklingshistoria flätas samman med utopin mumindalen och görs till historien om muminrollen, deras tillkomst och deras liv. Den nya berättelsen blir en urskrift om författarens förhållande till den diktade världen och samtidigt ett epifatum (gravskrift) över figuren muminroll» (Westin, 2007, 426, 427, 428).

Rehal-Johansson og Jones fortolker Djuret på et metadiegetisk nivå, som et symbol for at muminbøkene er blitt for store for sin skaper. Dette medfører at Toft leses som en refleksjon av forfatteren. Snusmumriken innehar, som vist, en liknende posisjon i Jansson-forskningen. Jones, for eksempel, hevder at Jansson gjennom Snusmumriken tematiserer kunstnerlivet og kunstnerpersonligheten.

Det har blivit för stort, tänkte homsan. Det är så stort att det inte klarar sig. Nu knäcktes jasminbuskarna. Homsan stannade och viskade: Ta det sakta, sakta ... Djuret morrade åt honom (...) Det lönar sig inte, sa homsan. Vi kan inte bitas. Vi kommer aldrig att kunna bita dem. Tro nu på vad jag säger (...) Gör dig liten igen och göm dig! Du klarar inte det här! Och plötslig fördunklades glaskulan. De långa blåa dyningarna öppnades svindlande i ett djupt svalg och slöt sig igen, djuret av gruppen Protozoa hade gjort sig liten och vänt tillbaka till sitt eget element. Pappans glaskula som samlade allt och tog hand om allt hade öppnat sig för den förvirrade nummuliten (136).

Slik ender Djuret sin reise innad i *Sent i november*. Denne scenen kan fortolkes på mange måter. En sådan er at Toft har forsonet seg med den sinte homsen som han oppdaget inne i seg selv, en annen er at han tar kontroll over sin fantasi. Som vist har Westin og Jones, tolket dette som et forvarsel for at Jansson ikke vil skrive flere muminbøker. Dette er et eksempel på at det ifølge Wolfgang Iseres resepsjonsteori finnes like mange fortolkninger som det finnes lesere:

A literary text and the meaning attributed to it in the act of reading are never identical. They are characterized by non-identity because, in order to acquire any meaning at all, the text must be actualized by a reader who has to translate the words on the page by means of his or her own imagination. Interpretations of literary texts by different readers, even by the same reader at different times, will therefore always differ (Fluck, 2009, 367).

En roman vil alltid tolkes forskjellige av lesere, derfor vil leserorienterte studier alltid ha en grad av subjektivitet, men istedenfor å se dette som en svakhet, reformulerer Iser dette til å bli en styrke. Ikke-identiteten sørger for at romaner kan leses igjen og igjen, til ulike tider og i ulike kulturer, fordi leseren, som medskaper, vil lese inn noe som gir mening for dem selv.

■ Hvordan påvirker samspillet mellom karakterer på ulike nivåer i fortellingen lesningen?

For å oppsummere skaper nærværet av ontologisk usikre entiteter flere nivåer i fortellingen. Derfor kan Jones hevde at karakterene lever i sine egne verdener (Jones, 1984, 101). Dette framhever grensene, avstandene mellom karakterene, noe som gjør at de framstår desto mer isolerte og alene. For det andre har de ontologisk usikre entitetene betydning for karakteriseringen av de karakterene som er forbundet med dem. Særlig Djuret til Toft kan fortolkes som en manifestasjon av en skjult side ved ham: «en helt annen slags homsa inne i sig självt, en homsa som han ikke kände» (118). For det tredje åpner de rom for refleksjon for leseren. Hva er virkelighet? Hvor går grensene mellom fantasi og virkelighet? «Här finns ingen katt. Det är lätt att skaffa, sa Mymlan och grinade. Du bara fantiserar ihop den och sen har du en katt!» (117). Andre spørsmål som reises av teksten kan være: Hva består meningsfull kontakt av? Kan et speilbilde tilfredsstillende sosiale behov for tilhørighet og forståelse fra andre personer?

Dette er et eksempel på at teksten framkaller noe som mangler, noe som skaper forventninger som, når de ikke oppfylles, gjør leseropplevelsen desto mer antyklimatekisk. *Sent i november* er ikke et storslått eventyr, men en stillferdig beretning om seks menneskelignende karakterer som forsøker å finne sin plass i verden.

■ Avslutning

Sitatene i denne analysedelen er hentet fra det jeg har kalt romanens andre del, altså karakterenes opphold i Muminhuset. Fokuset for denne analysen har vært å studere det sosiale spillet mellom karakterene, og mellom karakterene på ulike nivåer i fortelling. Altså måten relasjonene mellom karakterene inviterer leseren til å fortolke karakterene. Kanskje kan dette kalles for sosial karakterisering? I tillegg har analysen fokusert mer på interrelasjonen mellom karakterer og plott, for å ha et mer eksternt perspektiv, slik Palmer etterspør i sin artikkel «Social Minds in Fiction and Criticism» (2011).

6 Karakterenes utgang av boken

Denne avsluttende analysedelen omhandler karakterenes utgang fra romanen, dette som utgjør den tredje og siste delen av dens komposisjon. Siden *Sent i november* er en grupperoman vil analysen studere avrundningene av enkeltkarakterenes plott ved å sammenlikne karakterenes inngang og utgang.

Hvordan en roman ender har stor betydning for resepsjonen – det er følelsen leseren sitter igjen med. Hovedvekten i denne analysedelen er på samspillet mellom karakterer, leser og resepsjon.

Karakterene forlater Muminhuset

«Most modern narratives deal with *problems* that motivate the character's actions” (Eder mfl, 2010, s: 25). Når vi skal vurdere en romans modus og sjanger, ilegges slutten stor vekt. Har hovedkarakteren løst sitt problem? Siden *Sent i november* er en grupperoman, kan vi stille spørsmålet: Har karakterene løst sine individuelle problemer når de forlater Muminhuset?

Nikolajeva har en todelt modell for ulike måter romaner kan ende på. Hun skiller mellom strukturelt åpne eller lukkede, og psykologisk fullendte eller «aperture», avslutninger. Den første er orientert mot handlingen i romanen, mens den andre mot karakterene:

(A) new opening, *aperture*. Unlike the structural open ending, aperture does not in the first place imply the possibility of further events (providing an opportunity for a sequel), but an indeterminacy concerning both what has actually happened and what might still happen (...) We could therefore reserve the terms “closed ending” and “open ending” for denoting structural settlement of the plot, while “closure” and “aperture” would describe the psychological completion of the character at the end of the narrative. Closure presents the character as fully depicted, leaving no questions about his qualities. Aperture allows us to contemplate further (2005, s: 102, 103).

Det første omhandler om det er en tilfredsstillende avrundning av handlingsforløpet, det andre om leseren har oppnådd en tilfredsstillende nærhet og kjennskap til karakterene. Eller er deres identitet framdeles en gåte?

6.1.1 Karakterenes strukturelle plottavrundinger

Mymlen, Filifjonka, Hemulen og Snusmumriken sine avreiser fra Muminhuset fungerer i romanen som strukturelt lukkede avslutninger, fordi de fullender barnebokens masterplott. Med andre er det en avrunding som svarer til leserens forventninger, noe som skaper en følelse av fullendthet. Mer strukturelt åpne er måten Onkelskruttet og Toft sine historier ender innad i romanen. Onkelskruttet går i hi i klesskapet, mens Toft blir i Muminhuset for å vente på familien.

Äntligen visste han vad han skulle göra, det var alldeles enkelt! Han skulle hoppa över hela vintern, ta ett enda långt kliv in i april. Det fanns ingenting att bekymra sig över, absolut ingenting alls! Bara att göra en trevlig sovgrop åt sig och låta världen ha sin gång. Och när han vaknade skulle allting vara så som det borde vara (147).

Det er en overgang fra psykonarrasjon, signalisert med bevissthets verbet «visste», til fortalt monolog i sitatet. Altså er det karakteren som forteller seg selv, og leseren, om planen sin. Den siste linjen formidler en tone av sikkerhet, trolig en effekt av at «skulle» er brukt som modalt hjelpeverb. Karakteren er sikker på å våkne igjen, videre at den verdenen han våkner til vil ha blitt transformert til den han lengter etter. Denne verdenen som kan oppsummeres med følgende ord: sommer, fisk i bekken og festing. I dette ligger det simultant en ansvarsfraskrivelse, en tafatthet, en naivitet og et håp.

Onkelskruttets plottavrunding kan fortolkes på flere måter. Siden å gå i hi er en etablert måte å overvintre på i tekstverdenen, både slik den etableres i *Sent i november* og tidligere muminbøker, inviteres leseren til å godta hendelsen.

Naturligvis, den som somnar i ide är mycket yngre när han vaknar, han behöver ingenting annat än att få vara ifred. Men homsan föreställde sig att när man vaknar är det viktigt att veta at någon tänkte på en medan man sov. Därför letade han reda på Onkelskruttets saker och ställde dem utanför klädsskåpet. Han bredde ejderdunstäcket över Onkelskruttet och stoppade in det ordentligt för vintern kunde bli kall (149).

For Toft er det en selvfølge at Onkelskruttet vil våkne i april, noe som inviterer leseren til å tenke det samme. På den annen side kan viten om hva høsten betyr i finsk mytologi, i kombinasjon med karakterens høye alder og at å sove er en etablert eufemisme for å dø, invitere leseren til å undre. I form minner et klesskap om en kiste. Uansett hvordan leseren fortolker karakterens utgang fra romanen, er Onkelskruttets siste handling i romanen en strukturelt lukket slutt. Hva som hender videre, derimot, forblir åpent.

I romanens siste scene synes Toft at han skimter båten i det fjerne:

Just innan solen gick ner slog hin en rämna av ljus i molnbanken, kall och vintergul, den gjorda hela världen mycket ödslig. Och nu såg homsan Toft stormlyktan som pappan hade hängt i masttoppen. Den hade en mild varm färg och den brann stadigt. Båten var mycket långt borta. Homsan Toft hade god tid på sig att gå ner genom skogen och följa stranden till båtbyggen, precis lagom för att ta emot fånglinan (163).

Under teksten er en illustrasjon som viser Toft stående på båtbyggen. Leseren er plassert bak og et stykke unna karakteren, på den måten rettes også vår oppmerksomhet i samme retning som karakteren: Mot havet. Hverken båten, eller familien er tegnet. Samspillet mellom tekst og bilde støtter på denne måten en tolkning av at homsen innbiller seg stormlykten. Alming har påpekt at lyset som Toft ser, kan være en refleksjon av solen som går ned over vannet, eller månen som kommer opp. Likevel er det en kontrast i måten lysene beskrives på som tyder på at de kan være forskjellige lyskilder: solen er kald og vintergul, mens stormlykten er mild og varm.

Toft er en uberegnelig fokalisator, fordi hans fantasi farger hans blikk. Siden fortelleren poengterer at det er Toft sine sanser leseren oppfatter scenen gjennom, inviteres vi til å tvile. Det er også noe underliggjort over tempus i den siste setningen. Det er en framtidsspådom, ikke en beskrivelse av noe som hender. Hvorvidt spådommen går i oppfyllelse overlates til leseren, altså ender romanen strukturelt åpent. Ifølge Alming er dette en måte som forfatteren skåner sine unge lesere, fordi det gir dem en utvei. Muminfamilien kan fortsatt eksistere. «Den fantastiske mumindalen» kan fortsatt være en flukt fra leserens virkelighet. Dette er en alternativ lesning til at boken er et farvel, slik majoriteten av Jansson-forskere, som har blitt presentert i denne studien, vil hevde. Boken er kanskje Janssons farvel til Mumindalen, men den trenger ikke å være leserens. Dette illustrerer det særegne i muminbøkene: Åpne tolkningsrom som gir leseren frihet til å fortolke, og også tillit. Tillit til at leseren vil omfavne disse skakke skapningene som Jansson har skapt.

6.1.2 Karakterenes psykologiske utvikling

Snusmumrikens plott innad i *Sent i november* har en sirkelkomposisjon. Leseren blir først introdusert for ham i introduksjonskapitlet, der han holder på å pakke sammen teltet sitt for å vandre sørover. Karakterens siste scene i romanen er en nærmest identisk situasjon:

Snusmumriken stod utanför tältet och kände uppbrott i luften, han var färdig att ge sig av (...) Lugnt och långsamt drog han upp tältpinnarna och rullade ihop tältet. Han släckte glöden. Han hade inte bråttom i dag. Nu var det tomt och rent överallt, bara en rektangel av vitnat gräs visade var han hade bott. I morgon skulle snön täcka den

också. Han skrev ett brev till Muminrollet och lade det i postlådan. Ryggsäcken stod färdigpackad på bron. I det första dagsljuset gick Snusmumriken för att hämta sina fem takter, de fanns på havsstranden. Han steg över vallen av tång och drivved och stod på sanden och väntade. De kom genast och var ännu vackrare och enklare än han hade hoppats att de skulle vara. Snusmumriken gick tillbaka till bron medan visan om regn kom närmare och närmare, han krängde ryggsäcken över axlarna och gick rakt in i skogen (159).

Tonen i oppbruddene er likevel annerledes, fordi dette siste oppbruddet beskrives med roligere ord: «lugnt och långsamt» (159), istedenfor «snabbt» (7). Karakterenes sinnsstemning beskrives som «lugn» (159) framfor «rädd» (7). I introduksjonskapitlet hiver han sekken på ryggen mens han løper, her setter han ryggsekken på broen, før han går ned på stranden og stiger over tangen. Dette inviterer leseren til å slutte at det er karakterens indre som er forandret. Han har erkjent for seg selv at han savner Muminfamilien, hevder Rehal-Johansson (2006, 339). Han får en sjanse til, og denne gangen husker han å skrive avskjedsbrev til Muminrollet. Siden dette etterfølges av at han blir funnet av de fem taktene, inviterer dette leseren til å tolke Snusmumrikens problem som løst. Dette er et eksempl på «psychological closure, bringing the protagonist's personal conflict into balance» (Nikolajeva, 2005, 102).

Hemulen og Filifjonka forlater Muminhuset med fornyet kraft og livslust, for å oppta sine hverdager: «Och nu far jag hem och städar hos mig själv också» (141), beslutter Filifjonka.

Alldeles just nyss begrep jag att jag aldrig mer behöver segla! Hemulen lyfte nosen och skrattade hjärtligt. Han snöt sig kraftigt i kökshandduken och sa: Nu är jag varm igen. Så fort kängorna och strumporna har torkat far jag hem. Där är nog en skön sås! Massor att ordna upp. Ska du städa? frågade Toft. Naturligtvis inte! utbrast Hemulen. Det är de andra som jag ska ordna för. Det är inte många som vet hur de ska ha det och klarar sig på egen hand! (156).

På denne måten er de tilbake ved sine utgangspunkt. Jones har fortolket dette som at Hemulen og Filifjonka aksepterer sine arter, og således blir «toleranta och mera realistiske versjoner av sig själva, efter att de har försonat sig med sina säregenheter i stället för att försöka göra om sig till muminfamiljen» (Jones, 1984, 101). På denne måten er ender deres plott både strukturelt lukket og psykologisk fullendt.

Mymlen vandrer ut av romanen like enkelt som hun vandret inn: «Filifjonkan (...) gick (...) och Mymlan följde efter. De försvann i snöyrans omgivna av den melankoli och lättnad som brukar åtfölja ett avsked» (144). Om Mymlens indre er forandret forblir ufortalt, således åpent for leserens fortolkning. Som vist i kapitlet tre i denne studien, har majoriteten av Jansson-forskere fortolket dette som at Mymlen forblir uforandret av handlingsforløpet i romanen.

Dette gjør henne til en ren type, ifølge Fishelovs skala. Men dette er ingen selvfølge, for leserens konstruksjon. I denne studien har Mymlen blitt anvendt som et eksempel på måten tekster kan forføre oss til å overse en karakters kompleksitet, og redusere han/hun til en type. Den leseren som oppdager dette, får med Abbott sine ord oppleve sin egen uvitenhet (Abbott, 2013, 154). Kanskje inviterer dette leseren til å rekonstruerer handlingsforløpet i romanen fra Mymlens perspektiv, for å tankelese og forstå hennes indre? Dette har en didaktisk verdi og et klart etisk budskap, som ifølge Hagemann gjennomskinner Janssons forfatterskap: «Hun er en forkjemper for toleranse, godhet, hjelpsomhet» (Hagemann, 1967, 9).

Forstod Onkelskruttet at bekken var en illusjon? «Mymlan hade rätt. Helt plötsligt hade han upptäckt att bäcken var en å, en brun å som krökte sig runt sina snöiga stränder och helt enkelt var en brun å. Och nu kunde han inte fiska längre» (144). Sitatet tyder på at Onkelskruttet erkjenner at den bekken han har forestilt seg, ikke er den som renner gjennom Mumindalen. Dette kan fortolkes som en oppvåkning til virkeligheten. Måten sitatet ender fungerer underliggjørende. Det er som om karakterens væren avhang av illusjonen, uten den er han ikke lenger i stand til å være våken. Innså Onkelskruttet at förfadern var hans eget speilbilde?

Och så petade Onkelskruttet förfadern i magen med sin käpp, ganska kraftigt. Det klirrade till, den gamla spegeln sprang sönder och lossnade, den rasade ner, en enda lång smal skärva fångade förfaderns förbryllade ansikte – sen föll den också och Onkelskruttet stod öga mot öga med en brun pappskiva som inte sa honom någonting alls. Jasså, sa Onkelskruttet. Han gick. Han blev arg och gick sin väg (146).

Måten Onkelskruttet rasjonaliserer sin venns forsvinning, tyder på at han ikke vil godta at förfadern var et speilbilde. I forlengelse av dette kan hans valg av soveplass leses som et siste forsøk på nærhet. På en humoristisk måte blir det som om Onkelskruttet etterlikner og tar förfaderns plass i Muminhuset. Det er en tone av ømhet i denne aperture avslutningen. Onkelskruttet som karakter forblir ubestemmelig, leseren vet fortsatt hverken hans egentlige navn eller hans art, på samme tid er han en gjenkjennelig olding. Med Karjalainens ord en skildring av alderdommen (Karjalainen, 2014, 244).

Som vist er Toft den siste karakteren i *Sent i november*. Hans plottavrunding avslutter romanen, på en måte som er strukturelt åpent, fordi leseren ikke får vite om familien returnerer eller ikke. Hvordan ender Tofts psykologiske reise innad i romanen?

Hans dröm om mötet med familjen hade blivit så stor att den gjorde honom trött. Varje gång han tänkte på mamman fick han ont i huvudet. Hon hade vuxit sig så fullkomlig och mild och tröstande att det var olidligt, en stor rund slät ballong utan ansikte. Hela

Mumindalen hadde blitt overklig, huset og trädgården och floden var ingenting annat än ett spel av skärmar och skuggor och homsan visste inte vad som var riktig och vad han bara hadde tänkt. Han hadde fått vänta för länge och nu var han arg (160).

Skillet mellom fantasi og virkelighet er blitt utydelig. Den mamman som homsen forestiller seg, er blitt så idealisert at hun har mistet sin identitet, sitt ansikt. På samme måte opplever karakteren tekstverdenen som fremmedgjort og uvirkelig. Den homsen som fortelleren presenterer for leseren i sitatet er mindre passiv, enn den som gjemte seg i Hemulens båt. Karakteren har undergått en utvikling, der han tok eierskap over sine følelser, særlig sitt sinne.

Toft løper ut i baklandet, den skyggefulle skogen bak kjøkkenet der Muminfamilien gikk når de var sinte. Omgitt av dette landskapet erkjenner homsen at den familien som han har forestilt seg, er en fantasi:

Med oerhørd lettnad kände den bekymrade homsan hur alla hans bilder försvann. Hans berättelse om dalen och den lyckliga familjen bleknade och gled undan (..) han tänkte på ingenting alls och var lika tom som glaskulan. Här hadde mamman gått när hon var trött och arg och besviken och ville vara ifred, planlöst vandrande i den ständiga skuggan, djupt inne i sitt missmod... Homsan Toft såg en alldeles ny mamma och hon föreföll honom naturlig. Han undrade plötsligt varför hon hadde varit ledsen och vad man kunde göra åt saken (..) Nu kunde han äntligen vänta igen (161, 162).

At Toft tenker på mammans behov framfor sine egne, kan leses som et symptom for at hans indre er forandret. Tofts utvikling innad i romanen, hans fortellings tråd i veven som er *Sent i november*, kan minne om et siviliseringsplott alla fortellingen om Mowgli i Rudyard Kiplings *Jungelboken* (1894). Istedenfor å bli oppdratt av ville dyr, har Toft levet i skjul på sivilisasjonens grenser. I møte med de andre karakterene må han lære å forholde seg til skapninger av kjøtt og blod, som han ikke har diktet opp selv. På samme måte må han finne ut hvem han er gjennom kontrasten til de andre. Dette kan også minne om en dannelsesreise.

Westin tolker naturaliseringen av Tofts bilde av Muminmamman som en renselse av Mumindalen og sammenlikner slutten med teppefallet på teatret:

I slutet av berättelsen görs hus och trädgård till ett drömspel, upplevt av homsan Toft (...) När Toft renats genom vrede – som i en typisk avreaktion – och mött familjens mörka skuggor försvinner drömmarna och familjen kan komma tillbaka. Han vandrar mot havet för att möta dem, ser sig om, med dalen vilar bara som en ”obetydlig skugga” bakom honom. Skymningen faller, ”landet sjönk undan i mörker”, och som ett ridåfall går solen ner. Spelet är slut (Westin 2007, 428).

Etter at drømmen om Muminfamilien er vasket bort, gjenstår Mumindalen som en tom teaterscene. Det er ryddet plass til noe nytt, slik Toft ønsket seg: «Han önskade att hela dalen hade varit tom, med plats för större drömmar; det behövs avstånd och tystnad för att kunna forma tillräckligt omsorgsfullt» (89). Kanskje er dette nye den faktiske Muminfamilien som vender hjem, kanskje er det nok en illusjon. Dette forblir ufortalt i *Sent i november*. «Läsaren, skriver Tove i sina manusanteckningar får själv tänka vidare» (Westin, 2007, 426).

■ Avsluttende refleksjon

Finnes karakterene etter endt lesning? Så lenge de opptar en lesers fantasi og bevissthet, kan det argumenteres for at karakterene eksisterer, selv etter at deres liv i teksten er over:

Det er riktig nok at Felin-folket og deres verden ikke fantes før Bringsværd skrev om den. Men de finnes. De finnes i vår individuelle indre forestillingsverden som objekter for tanker og årsaker til følelser. De finnes også i den private og offentlige kommunikative verden som objekter for samtaler og skriftlige omtaler (Andersen, 2012, 41).

Leseren kan dikte videre: Nådde Hemulen, Filifjonka og Mymlen husene sine? Våkner Onkelskruttet igjen i april? Kommer Snusmumriken tilbake neste vår? Kommer Muminfamilien hjem og møter Toft ved båtbyggen? Eller fortsette å undre seg over de spørsmål som reises i teksten: Var Djuret virkelig eller en fantasi? Hva betød de fem taktene for Snusmumriken? Forstod Onkelskruttet at förfadern var hans eget speilbilde?

Karakterer er portable. Siden det er leseren som konstruerer dem, er det også opp til leseren å holde dem i live i sin fantasi. De blir en del av oss – trehus kan minne oss om Hemulen, munnsplimusikk om Snusmumriken og kjenner du en dame som vasker og vasker for å holde insektene unna – ja, da er hun kanskje litt som en filifjonke?

7 Konklusjon

■ Vurdering av anvendt teori

Teoriutvalget i denne studien er bredt og eklektisk. Majoriteten av teoriene hører til under paraplyer som kognitive perspektiver på litteratur, teorier om fortellinger og resepsjons- eller leserorienterte litteraturteorier. Det brede teoriutvalget har flere grunner, blant annet at «karakter» er et mangfoldig og relativt begrep i litteraturforskning, men også fordi et delmål har vært å skissere denne mangfoldigheten, for å reflektere over karakterenes betydning for leseropplevelsen.

Et annet kjennetegn ved teoriutvalget er at det er mange typologier, for eksempel: Cohn (1978), Fishelov (1990), Mead (1990) og Frye (1957). En typologi er en abstraksjon for en inndeling og sortering av liknende trekk inn i en kategori (Lothe og Refsum og Solberg 1997, 259). «(T)he history of our poetics of prose is essentially a history of successive differentiations of types of discourse from an undifferentiated `block` of narrative prose» (McHale, 2012, 119), argumenterer Brian McHale i en anmeldelse av *Transparent Minds*. Han utdyper at typologienes hensikt er å informere teorien: «typology only sets the ground-rules; it's not the goal» (2012, 117). Uansett medfører typologier en forenkling, fordi de inviterer litteraturforskeren til å tilpasse det litterære verket til å passe inn i en form. Dette kan medføre at det særegne ved verket ikke kommer fram. I denne studien har bruken av sitater vært et grep for å motvirke dette.

Til slutt kan det argumenteres for at teorien er sprikende, fordi den spenner over flere fagområder, blant annet psykologi: kognitive prosesser, sosialantropologi: sosiale roller og hjerneforskning: speilnevroner. Dette er av hensyn til at karakterene, som er temaet for denne studien, er på grensen mellom psykologi, språk, kultur og litteratur. Særlig når man nærmer seg karakterene fra en leserorientert vinkling, slik dagens oftest anvendte definisjon krever: Karakterene er et menneskeliknende tekstelement som blir til i samspillet mellom tekst og leser.

■ Vurdering av anvendt metode

I denne resepsjons- og leserorienterte studien har jeg anvendt meg av en imaginær leser, som er modellert etter meg selv. Dette er vanlig i slike studier. Kanskje er det attpåtil et premiss for å kunne skissere virkningen av elementer, teknikker og virkemidler i teksten på en forståelig måte? Likevel gjør metoden analysen mer subjektiv, noe som ifølge idealene for forskning ikke er ønskelig. Forskning skal være objektiv og etterprøvbart.

Gjennom å nærlese teksten og begrunne mine funn med sitater, har jeg prøvet å gjøre min modelleser så lik tekstens implisitte leser som mulig. Den hyppige bruken av sitater er for å vise fram romanens særegenhet, dens karakter om du vil. Samtidig for å gjøre de resonnementer, argumenter og fortolkninger som denne oppgaven er bygget opp av, så transparente som mulig. Dette er modellert etter Cohns *Transparent Minds* som har form som en vev av sitater, diskusjoner og drøftinger. Altså for klarhet, og for å vise at teorien er valgt for å illustrerer noe ved studieobjektet: *Sent i november*, og ikke motsatt.

Jeg har nyansert min lesning gjennom å forsøke å gå i dialog med lesningene til Jansson-forskere. De har således tjent som alternative lesere. I tillegg tjener flerstemmigheten i fortolkingene til å få fram en kjernekaraktistikk ved stilen i *Sent i november*: åpne tolkningsrom. Det er denne flertydigheten som transformerer enkle fortellinger til «mångbottnade» (Jones, 1984, baksiden av omslaget) beretninger som virker på flere fortellernivåer. Dette er noe som flere Jansson-forskere har poengtert og beskrevet, men de har i mindre grad undersøkt hvordan denne effekten kommer til uttrykk i teksten. Dette er et tomrom som jeg har forsøkt å utfylle med denne studien. Derav kommer fokuset på detaljer i språket, som for eksempel et ords konnotasjoner og assosiasjoner, eller underliggende verbbruk.

Vurdering av *Sent i november*

Ifølge denne studien er *Sent i november* en flertydig fortelling som kan fortolkes på flere nivåer, som metaberettelse, høstskildring, familieroman, fantastisk litteratur, og tragedie. Den er psykologisk i og med at det er karakterene som er hjertet i handlingsforløpet. For eksempel viste analysene hvordan det ytre handlingsforløpet er en enkel hverdagslig berettelse, mens spenningen foregår i karakterenes indre og i rommene mellom dem.

7.3.1 Karakterene

Karaktegalleriet i *Sent i november* består av seks karakterer på det diegetiske nivå, samt flere karakterer på hypodiegetiske nivåer, for eksempel förfadern og Djuret. Muminkarakterene er av Jansson-forskere fortolket som blant annet fabeldyr, realistiske mennesker i forkledning, representasjoner av personlighetstyper eller som ironiske karikaturer av mennesker. Bredden i fortolkningene illustrerer åpenheten i måten karakterene er representert i teksten.

Nikolajeva presenterer i sin bok *The Rhetoric of Character in Children's Literature* (2002) en karaktermodell, som er basert på Frye sin skildring av fem stadier i utviklingen av fortellinger:

Myth: presents characters as being superior to both humans and the laws of nature (gods). Romance: presents characters as being partially superior, idealized humans who are superior to other humans but inferior to gods (semigods). High mimetic narrative: presents humans who are superior to other humans (heroes) but not the laws of nature (e.g. not immortal). Low mimetic narrative: presents humans who are neither superior nor inferior to other humans. Ironic narrative: presents characters who are inferior to other characters, such as children, the mentally disabled, animals and so forth (Nikolajeva, 2002, 39).

Ifølge denne studien er karakterene på grensen mellom lavt mimetiske og ironiske. Alle karakterene er gjenkjennelige, i og med at de minner om mennesker. Likevel har analysen skissert hvordan teksten framhever deres særegenheter og det som gjør dem sårbare, for eksempel illusjoner, angst og lengsler. Derfor kan det hevde at de heller enn realistiske mennesker, er tekstuelle representasjoner av utsatte, sårbare mennesker. Dette bidrar til at karakterene er underlegne leseren, noe som inviterer til sympati og gir en egen varme til leseropplevelsen. Dette stemmer bedre med den beskrivelsen av muminkarakterene som står i *Store norske leksikon*:

Med sine uforlignelige fantasiskikkelser i deres eventyrlige og enda hjemmekjente verden, med sin innsikt i alle slags sky og skakke, fortenkte og anelsesløse vesener, med sin humor og menneskelige varme, skaffet Tove Jansson seg en plass blant verdens aller fremste barnebokforfattere (*Store Norske Leksikon*, s.v. «Tove Jansson», lest 2. august 2018).

Særlig Hemulen og Onkelskruttet vil kunne klassifiseres som ironiske karakterer. Dette er hovedsakelig på grunn av bruken av ironi i måten de er representert i teksten på, dissonansen i forholdet mellom dem og fortelleren, og at de er underlegne de andre karakterene i romanen. Dette er fordi de holder fast ved sine illusjoner, særlig Hemulen virker å være uvitende til at de andre gjennomskuer hans forfalskede selvbilder. Mens Onkelskruttet bare ser det han vil se, og hører det han ønsker å høre.

Karakterene kan også plasseres på ulike plasser i Fishelivs individ-type skala (se kapittel 3 side x i denne oppgaven). Onkelskruttet og Mymlen er rene typer, ettersom de er statiske, eller med Forsters begrep: flate, i teksten, siden de ikke forandrer seg. Likevel poengterer Fishelov: «(A) character that has been given a relatively "flat" treatment on the textual level may attract our imagination and may gain individuality on the constructed level» (Fishelov, 1990, 426). Denne analysen har blant annet vist hvordan teksten kan invitere leseren til å nærme seg, selv den flateste av karakterer som symptom. Dette medfører at leseren tankeleser og konstruerer karakterens indre, motivasjoner og intensjoner, noe som ofte tilsier at vi nærmer oss karakterene som mer sammensatte og komplekse. Hemulen og Filifjonka kan klassifiseres som typelignende individer. Til tross for at de heller ikke forandrer seg mye, framstår de som mer psykologisk komplekse, fordi leseren får innblikk i deres indre konflikter, angst og illusjoner. Særlig Filifjonka, siden hun er mer dynamisk framstilt i teksten. Snusmumriken er et rent individ som teksten avkler som en individliknende type. Sist men ikke minst, er Toft den mest individliknende karakteren i *Sent i november*. Som metakarakterer og hypodiegetisk forteller, virker han mer unik og derav individuell i Muminuniverset. I tillegg har han den mest dynamiske indre utviklingen, ifølge denne analysens siste analysedel.

Samspeillet mellom karakterer på ulike nivåer i romanen, og mellom typer og mer individualiserte karakterer gjør karaktergalleriet mangfoldig. Leseropplevelsen blir følgelig mer variert og nyansert, noe som beriker romanen og gjør den mer mangfoldig.

7.3.2 Karakteriseringen

Selv om *Sent i november* er en tredjepersonsroman med en olympisk forteller, er ikke fortelleren autoritær i sin presentasjon av karakterene. Selv dissonansen og ironien i behandlingen av særlig Hemulen og Onkelskruttet i portrettkapitlene, er subtilt utført. Dette henger sammen med at hovedvekten av karakteriseringen er gjennom indirekte presentasjon, framfor direkte definisjon. På denne måten gir teksten leseren frihet til å konstruere karakterene ved hjelp av sin egen imaginasjonsevne, forventninger, forkunnskaper og tidligere erfaringer osv. Dette samspeillet mellom tekst og leser i tilblivelsen av karakterene, kan beskrives med følgende metafor: Teksten er en plantegning, som er tegnet av en arkitekt, forfatteren, men det er leseren som er snekkeren, som konstruerer karakterene og tekstverdenen. Således skaper teksten en personlig kontrakt med sin leser, noe som skaper en

følelse av simultant eierskap og nærhet (Westin, 2000, 70). Teksten inviterer leseren til å omfavne karakterene.

Bruken av karakterene som fokaliserer inviterer leseren til å oppleve handlingsforløpet og tekstverdenen gjennom dem. På denne måten skaper teksten en illusjon av intimitet, av nærhet til en bevissthet gjort gjennomskiktig, naken for leserens mentale blikk. Denne intimiteten overgår den vi har til andre mennesker, og gjør lesingen til en intens og belønnende opplevelse.

Romanens estetikk kjennetegnes av åpne tolkningsrom, ubestemmeligheter, underliggjøring og en utbredt og sammenhengende metafor- og symbolbruk. *Sent i november* er i antall ord og sider en kort bok, men i mening er den stor, dyp, flertydig og mangfoldig. Det er en roman der leseren får føle på lengsel, på resignasjon, men også håp. Vi kan sukke oppgitt over Hemulens selvbedrag, le ømt av Onkelskruttets egenrådelighet og barnslige oppførsel, føle med Filifjonka som ikke føler seg trygg i stillheten med sine egne tanker, lengte etter familien sammen med Toft, misunne Mymlens ubekymrede livsholdning og undre oss over hvordan Snusmumriken mottar musikk fra naturen.

■ Hvordan har karakterene i *Sent i november* fortrollet verden?

At Tove Janssons bøker har en allmennmenneskelig appell, bevises blant annet av at de er oversatt til dansk, finsk, engelsk, norsk, italiensk, tysk, hebraisk og polsk. Dertil fikk hun ifjor den internasjonale barnebokpris *H. C. Andersen-medaljen* (Hagemann, 1967, 10).

Dette skriver Hagemann i 1967. Denne allmennmenneskelige appellen som hun viser til, har i denne studien blitt fortolket som at karakterene utforsker eksistensialistiske og mellommenneskelige temaer, som blant annet tap, minner, drømmer, ensomhet og kommunikasjon. Disse inviterer leseren til gjenkjennelse og refleksjon. Karakterene utforsker grensene mellom det individualiserte og det typifiserte, og brytningen mellom hvem vi er og hvem vi vil være. På denne måten handler romanen like mye om leseren som om karakterene.

I dag har muminkarakterene blitt oversatt til over 30 språk, og de har inntatt teaterscener, tv-skjermer og kjøkkenskap:

(D)et har gjorts muminopera, teaterpjäser, TV-program, hörspel, konstutställningar och en tecknad helaftonsfilm. Den positiva muminideologin har också kopplats till en stor mängd vardagsvaror, från blöjor till glass och från prydnadsföremål till leksaker. Muminrollet har börjat leva som internationellt begrepp (Kivi, 2000, 20).

Karakterenes suksess bunner trolig også i kombinasjonen av tekst og bilde. Dette gjør at karakterene uansett hvem de leses av, har tilsvarende form og utseendet. Den utbredte Jansson-forskningen, som denne oppgaven har presentert en bit av, illustrerer hvordan karakterene engasjerer en bredde av lesere, fra barn til litteraturforskere.

Denne studien har primært studert teksten, og bare i den siste av de illustrerte muminbøkene, likevel er det mange spørsmål og problemstillinger som ikke fikk plass i denne oppgaven: Hvordan påvirker illustrasjonene leserens konstruksjon av karakterene? Opplever lesere fra ulike kulturer karakterenes personligheter på ulike måter? Hvordan har karakterene utviklet seg i løpet av muminserien? Er den Snusmumriken som leseren møter i *Sent i november*, den samme som vi kan se på TV-skjermen i filmer og serier som er basert på bøkene? Hva skjer inne i hodene våre når vi møter karakterer i litteratur? Disse sendes herved videre til morgendagens Jansson-forskere.

8 Litteraturliste

- Abbott, Porter H. 2002. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge University Press.
- Abbott, Porter H. 2013. *Real Mysteries. Narrative and the Unknowable*. USA: Ohio State University Press.
- Alming, Marie. 2008. «Den Fantastiske Mummidalen – et barnevennlig paradis?, usynlige, uhyggelige og (u-)hjemlige rom i Mummihuset». Masteroppgave, Universitetet i Oslo.
- Andersen, Per Thomas. 2012. «2. Fortellerkunstens elementer» i *Litterær analyse. En innføring*, redigert av Per Thomas Andersen, Gitte Mose og Thorstein Norheim, 27-55. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Andersen, Per Thomas og Sten-Olof Ullström. 2012. ”4. Drama” i *Litterær analyse. En innføring*, redigert av Per Thomas Andersen, Gitte Mose og Thorstein Norheim, 90-109. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Benjamin, Walter. 1991. ”Fortelleren. Betragtninger over Nikolaj Leskovs verk” i *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur og politikk*, 179-201. Gyldendal Norsk Forlag.
- Brooks, Peter. 1984. ”Reading for the Plot” i *Reading for the Plot. Design and Intention in the Narrative*, 3-36. USA: Harvard University Press.
- Caracciolo, Marco. 2014. “Beyond Other Minds: Fictional Characters, Mental Simulation, and «Unnatural» Experiences”. *Journal of Narrative Theory* 44, (1): 29-53.
- Claudi, Mads B. 2010. *Litterære grunnbegreper*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press.
- Eder, Jens og Fotis Jannidis og Ralf Schneider. 2010. “Characters in Fictional Worlds. An Introduction” i *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in*

- Literature, Film, and Other Media*, redigert av Jens Eder, Fotis Jannidis og Ralf Schneider, 3-64. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.
- Ekman, Michel. 2014. *Finlandssvenska litteratur 1900-2012*. Stockholm: Bokförlaget Atlantis.
- Fishelov, David. 1990. "Types of Character, Characteristics of Types". *Style*, 24 (3): 422-439. <http://www.jstor.org/stable/42945871>.
- Frye, Northrop. 1957. "THIRD ESSAY. Archetypal Criticism: Theory of Myths" i *Anatomy of Criticism. Four Essays*, 131-223. USA: Princeton University Press.
- Hagemann, Sonja. 1967. *Mummitrollbøkene. En litterær karakteristikk*. Oslo: H. Aschehoug & Co (W. Nygaard).
- Hogan, Patrick Colm. 2010. "Characters and Their Plots" i *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, redigert av Jens Eder, Fotis Jannidis og Ralf Schneider, 157-175. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.
- Jansson, Tove. 1970. *Sent i november*. Stockholm: Raben & Sjögren.
- Jones, Glyn W. 1984. *Vägen från Mumindalen. En bok om Tove Janssons författarskap*. Oversatt av Thomas Warburton. Hangö: Bonniers.
- Karjalainen, Tuula. 2014. *Tove Jansson. Arbeide og elske*. Oversatt av Morten Abildsnes. Heinesen forlag.
- Kivi, Mirja. 2000. *Mumindalen. Figurerna som kom på museum*. Helsingfors: Schildts Förlag Ab.
- Krogh, Per Hansen. (2000). *Karakterens rolle*. Danmark: Forlaget Medusa.
- Lindhé, Anna. 2016. "The Paradox of Narrative Empathy and the Form of the Novel, or What George Eliot Knew". *Studies in the Novel*, 48 (1): 19-42. <https://doi.org/10.1353/sdn.2016.0011>.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 1997. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

- Margolin, Uri. 1987. "Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative: A Set of Conditions". *Style*, 21 (1): 107-124. <http://www.jstor.org/stable/42945634>.
- Margolin, Uri. 1990. "The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative". *Style*, 24 (3): 453-468. <http://www.jstor.org/stable/42945873>.
- McHale, Brian. 2012. "Transparent Minds Revisited." *Narrative* 20, (1): 115-124. <https://doi.org/10.1353/nar.2012.0004>.
- Mead, Gerald. 1990. "The Representation of Fictional Character". *Style*, 24 (3): 440-452. <http://www.jstor.org/stable/42945872>.
- Mellmann, Katja. 2010. «Objects of >Empathy<. Characters (and Other Such Things) as Psycho-Poetic Effects» i *Characters in Fictional Worlds*, redigert av Jens Eder, Fotis Jannidis og Ralf Schneider, 416-441. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.
- Nikolajeva, Maria. 1997. "Tormod Haugen – postmodernist", i *Nye veier til barneboka*, redigert av Harald Bache-Wiig, 158-195. Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag A/S.
- Nikolajeva, Maria. 2002. *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. USA: Scarecrow Press Inc.
- Nikolajeva, Maria. 2005. *Aesthetic Approaches to Children's Literature. An Introduction*. USA: Scarecrow Press Inc.
- Nodelman, Perry. 1997. "Barnelitteratur som sjanger", i *Nye veier til barneboka*, redigert av Harald Bache-Wiig, 12-54. Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akadmisk Forlag A/S.
- Nordengen, Kaja. 2016. *Hjernen er stjernen*. Oslo: Kagge Forlag AS.
- Palmer, Alan. 2011. "Social Minds in Fiction and Criticism" i *Style*, 45 (2): 196-240. <http://www.jstor.org/stable/10.5325/style.45.2.196>.
- Phelan, James. 1989. *Reading People, Reading Plots: Character, Progression ant the Interpretation of Narrative*. Chicago og London: The University of Chicago Press.

- Rehal-Johansson, Agneta. 2006. "Den lömska barnboksförfattaren. Tove Jansson och muminverkets metamorfoser". Doktorgradsavhandling, Göteborgs Universitet.
- Smith, Murray. 2010. "Engaging Characters: Further Reflections" i *Characters in Fictional Worlds*, redigert av Jens Eder, Fotis Jannidis og Ralf Schneider, 232-258. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.
- Store Norske Leksikon*, s.v. «Tove Jansson», lest 2. august 2018, https://snl.no/Tove_Jansson .
- Vermeule, Blakey. 2010. *Why Do We Care about Literary Characters?* USA: The Johns Hopkins University Press.
- Westin, Boel. 2000. "Att se in i kungsrubinens hjärta – om konstarnas samspel i muminberättelserna" i *Mumindalen. Figurerna som kom på museum* redigert av Mirja Kivi, 70-73. Schildts forlag.
- Westin, Boel. 2007. *Tove Jansson. Ord, bild. liv*. Albert Bonniers förlag.
- Zilliacus, Clas. 2000. *Finlandssvenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*. Stockholm: Bokförlaget Atlantis.