

Anne Helgesen

## Troen på det vakre

### Regine Normanns eventyr på figurteaterscenen

Det beste råd jeg fikk i min tid som barneradiomedarbeider i NRK Nordland, var kort. Det lød ganske enkelt slik: "Regine Normann." Foranledningen var at jeg som ung vestfolding hadde fått jobb som programsekretær i NRKs barneradio. Dette var tidlig på 1980-tallet, mens desentralisering ennå var moteriktig. Jeg ble stasjonert i Bodø for å lage barneprogrammer fra Nord-Norge. Seniormedarbeider og radiolegende Harry Westrheim visste å gi råd til en fersk kollega som ikke ante hvilken ende hun skulle begynne i. "Regine Normann", sa han bare. Ikke noe mer. Så sendte han meg på biblioteket. Jeg fikk lese selv.

Det ble en lang fryd. To eventyrserier i *Barnetimen for de minste* kom det ut av Harrys anbefaling. Tromsø-skuespilleren Ketil Høegh, som den gangen var ansatt ved Nordland Teater, fikk jobben som eventyrforteller. En gruppe barn fra Mo i Rana ble valgt ut som tilhørere og lydmiljø. De fikk le og sukke og skjelve og komme med spørsmål. Ketil fortalte, eventyr etter eventyr; "Oterhammen", "Prinsessen som gikk til jordens hjerte", "Jomfru Rosenving på Santavajasø" og "Ringelihorn". I det siste eventyret lærte ungene bukkens lange og vanskelige navn på et øyeblikk; *Ringeliborn, Kringeliborn, Linken, Stinken, Pind for plunder i et klart horn*.

Det var, som nevnt, en fryd å møte disse eventyrene på boksiden, men det var enda mer frydefullt å produsere dem som fortalte ord, som kommunikasjon mellom en gruppe mennesker. Det ble tydelig at disse eventyrene måtte ha fått sin form gjennom muntlig fortelling. Barna i studio grep helt naturlig inn på de stedene der Regine Normann en gang i tiden hadde forutsatt at tilhørerne skulle ha plass. Dessuten var det ikke nødvendig med illustrasjoner. Gjennom eteren svedde radiobildene ut til alle dem som ville lytte og se for sitt indre øye.

Men det var ett eventyr jeg sparte til annet bruk. Det var "Tredokka". Det ble aldri radiofortelling. I den historien lå det skjønne bilder som jeg begynte å drømme om å materialisere. Det fikk jeg omsider tid og anledning til å gjøre. Men før min artikkel fører dit, vil jeg diskutere eventyrenes historiske kobling

til figurteater,<sup>63</sup> og disse to folkelige kunstformenes kobling til barnekultur. Sentrum i framstillingen blir eventyrfortelleren og eventyrforfatteren Regine Normann. Hun er unik og fortjener oppmerksomhet fordi hun kan fylle uvanlig mange posisjoner innenfor disse feltene. Hennes betydning for norsk figurteater er riktignok ikke så stor, men la oss likevel begynne fra den kanten:

### Tre teatre om Regine Normanns eventyr

Etter ti år som programsekretær ble jeg figurspiller med eget teater; Katta i Sekken. Endelig skulle "Tredokka" og resten av persongalleriet i eventyret materialisere seg og bli til å ta og føle og bevege på. Samtidig oppdaget jeg at det ikke var vanlig å bruke Regine Normanns eventyr som grunnlag for teatertekster.

Brødrene Grimms og Asbjørnsen og Moes samlinger dominerer den norske figurteaterscenen. Kun fire figurteatre har iscenesatt Regine Normanns eventyr. Det er Tromsø Dukketeater, Oslo Nye Dukketeatret, Arjuna Dukketeater på Hovedøya i Oslo og Katta i Sekken i Bodø.<sup>64</sup> Eventyradaptasjoner har vært det normale repertoarer innenfor denne scenekunstformen siden begynnelsen av 1900-tallet, så fem oppsetninger er lite.<sup>65</sup>

Tromsø Dukketeater satte opp "Ringelihorn" i 1987. Teatret var en blandet gruppe hvor voksne organiserte og instruerte barn og unge i spill. Av og til spilte barn og voksne side ved side. Teatret hadde eksistert i 20 år i 1987. Det var ungdomsgruppa som valgte "Ringelihorn". Rundt dem hadde den nordnorske visebølgen og den nordnorske selvfølelsen vokst seg stor og sterk. Det var i nord de "hørte tel". Nå kunne dukketeatret også markere sin tilhørighet. Slik så avisa *Nordlys* det også:

<sup>63</sup> "Figurteater" brukes her nærmest synonymt med "dukketeater". Betegnelsen "figurteater" ble innført i det norske fagmiljøet rundt 1990, bl.a. for å understreke at scenekunstformen ikke benyttet bare dukker, men også objekter og materialer som ble gitt liv gjennom spill og manipulasjon.

<sup>64</sup> Jeg har gjennomgått repertoaret til alle profesjonelle dukketeatre/figurteater i Norge, samt de viktigste semiprofesjonelle teatrene i forbindelse med min doktoravhandling *Animasjonen – figurteatrets velsignelse og forbannelse*. I tillegg har en barneteatergruppe fra Andøya under ledelse av Katrine M. E. Strøm satt opp flere av Regine Normanns eventyr, men disse oppsetningene behandles i en egen artikkel i denne boka.

<sup>65</sup> Arjuna Dukketeater har iscenesatt to av Regine Normanns eventyr.

”Ringelihorn” er vel noe av det mest tradisjonelle du kan finne innen nordnorsk fortellertradisjon. (Aakvaag 1987, s. 3.) ”Jeg kan ennå føle stemningen i teatergruppa; spenningen og iveren de la for dagen for skape atmosfæren fra eventyret”, forteller Tromsø Dukketeaters leder, Randi Nilssen. ”I ’Ringelihorn’ fant ungdommene et stykke som appellerte til deres fantasiverden, en verden som inneholdt både sorg og glede og hvor motet ble satt på prøve. Dramatiseringen lå allerede klar i fortellerstilen. Vi beholdt fortellerrollen og lot den aller minste jenta få den oppgaven. Hun gikk inn for den med liv og sjel.”

Forunderlig nok var det mange påpeker som Regine Normanns nordnorske særpreg, som tiltalte Arjuna Dukketeater også, enda dette teatret spiller sine forestillinger i en gammel kommandantbolig på Hovedøya i Oslofjorden. De satte opp ”Ringelihorn” i 1994 og 1995 og ”Prinsessen som gikk til jordens hjerte” i 2000 og 2001.

”Regine Normanns eventyr ga oss en ’smak’ av Nord-Norge. Det likte vi”, forteller Trygve Panhoff i Arjuna. ”Gjennom teksten fikk vi fornemmelsen av en vid åpen horisont ut mot havet. I ’Ringelihorn’ arbeidet vi med et luftig rom der vi lot bevegelsen i scenebildet gå fra venstre mot høyre, nesten hele bakgrunnen var blå himmel, ofte bare en smal stripe land i det fjerne.”

Panhoff snakker lenge om reisemotivene hos Regine Normann. Arjuna Dukketeater har spesialisert seg nettopp på reiseeventyr som er rike på symbolikk og dypere mening. De spiller allaldersteater.<sup>66</sup> Panhoff framhever Regine Normanns nærhet til den tradisjonelle folkekulturen:

Ofte ser vi spor etter mange forskjellige eventyr i enkelttekstene hennes. Hun forsyner seg med ulike eventyrelementer og setter det sammen til sitt eget. Det er annerledes enn en eventyrdikter som H. C. Andersen. Han kunne velge seg et tradisjonelt eventyr, og så sette seg ned og skrive det om fra grunnen av, slik ble teksten forment for skriftmediet. Regine Normanns teknikk ligger svært mye nærmere en muntlig og folkelig fortellertradisjon.

---

<sup>66</sup> Betegnelsen inkluderer teaterformer som forsøker å henvende seg til alle aldersgrupper gjennom forestillingen. Motsetningen er det målgrupperettede teatret som henvender seg til klart definerte aldersgrupper; babyteater for dem under 3 år, småbarneteater for barnehagegruppen, barneteater, ungdomsteater, voksteater og pensjonistteater. Eventyr brukes ofte i allaldersteater fordi de ofte har et enkelt handlingsplan som barn lett kan følge og et mer komplisert symbolplan som tilter de voksne.



Kjersti Germeten ved Oslo Nye Dukketeater er også opptatt av Regine Normanns folkelige stil. Germeten ønsket å skape en ren og enkel figurteaterforestilling uten tekniske finesser og kompliserte scenebilder. Ensemblet skulle reduseres til to figurspillere. I eventyret "Prinsessen som gikk til jordens hjerte" fant Germeten en frodig tekst som kunne bære mye av handlingen og forsyne det sceniske uttrykket med ladede visuelle symboler. Hun dramatiserte eventyret, satte i scene og deltok som spiller sammen med sin kollega Stein Kiran. Forestillingen hadde premiere i 1992 under tittelen "Veien til jordens hjerte". Den ble belønnet med Norsk Dukketeaterforenings forestillingspris i 1993. (Helgesen 2003, s. 368.)

I tillegg til fortellerstemmen framhever Kjersti Germeten alle barneheltene i eventyrene: "Det er så mange modige og lojale barn i Regine Normanns eventyr. Det gjelder ikke minst for henne som gikk til jordas hjerte for å redde sin far kongen", sier Kjersti Germeten. "For meg er det en historie om barna våre. De er så lojale, stiller opp og gjør så vanvittig mye for oss voksne."

De tre intervjuede teaterlederne enes om tre særtrekk i Regine Normanns eventyr: Den nordnorske tilhørigheten. Den muntlige stilen. Sist, men ikke minst, fremheves hennes nærhet til en folkelig fortellertradisjon.

### Den individuelle folkelige forteller

Det nytter ikke å sammenligne Regine Normann med gjengangerne på norske figurteaterscener, brødrene Grimm og Asbjørnsen og Moe. De har en helt annen kulturell bakgrunn. De hører med i strømmen av urbane, mannlige folkeminnesamlerne som trållet den europeiske landsbygda på 1800-tallet. Vi er dem takk skyldig. De bevarte rike folkelige kulturtradisjoner som var i ferd med å forsvinne. Men deler av deres ideologiske tankegods har senere kommet i et tvilsomt lys, vitenskaplig sett. Det gjelder for eksempel forestillinger om at eventyrene, sangene, musikken og festtradisjonene var primitive og opprinnelige og hadde røtter tilbake til førkristen tid. De dyrket dessuten myten om at folkekulturen var kollektivt skapt, at eventyrene var diktet av *Folket*, ikke av enkeltindivider. Den tredje ideen som preget innsamlingsarbeidet, var ønsket om å finne tilbake til det *rene* folkelige. Den historiske prosessen der kulturuttrykkene tok farge av samfunnsutvikling og levekår, mente de var forvanskning og ødeleggelse av det opprinnelige uttrykket. De hadde ikke forståelse for at musikerne og fortellerne som formidlet folke-



kulturen, var individuelle, skapende kunstnere og fortolkere. Innsamlerne så folkekunstnerne som bærere av en kollektiv tradisjon.

Kulturhistorikeren Peter Burke bruker 1800-tallets restaureringer av gotiske kirker som et talende bilde på hva som også skjedde med folkekulturen:

For å lese en balladetekst eller et folkeeventyr eller til og med en låt i en samling fra denne perioden, minner nokså mye om å betrakte en gotisk kirke som ble restaurert i samme tidsrom, man kan ikke være sikker på om man ser på noe som var der opprinnelig, eller noe som den restaurerende trodde var der opprinnelig, eller som han mente burde ha vært der, eller som han tenkte skulle være der nå. (Burke 1994, s. 20.)<sup>67</sup>

Regine Normann "restaurerte" ikke eventyr. Hun kombinerte rollen som fortelleren som sto i en muntlig tradisjon med rollen som forfatteren som mestret kunsten å feste fortellingene til papiret. Selv om hun framsto som en individuell kunstner med litterært formede fortellinger i *Eventyr* (1925) og *Nye Eventyr* (1926), kan ikke hennes bøker plasseres i båsen "kunsteventyr". Regine Normann er et norsk eksempel på den individuelle, skapende folkelige fortelleren som folkeminnesamlerne var blinde for, enda disse satt der og fortalte rett framfor de samme innsamleres neser. Mot sedvane og mot alle odds klarte Regine Normann å tilkjempe seg en plass i den litterære offentlighet.

Hun skrev ned sine eventyr slik hun selv fortalte dem. Tradisjonsstoffet hadde hun vokst opp med. Hun hadde opplevd det gjennom voksne omsorgspersoner og ikke minst når hun snek seg inn bårstua der tjenestefolket arbeidet og fortalte. Hun lyttet til de voksnes fortellinger – ikke bare historiene som "passet for barn", men også de som var til å grøsse på ryggen av, og de riktig triste som var til å gråte av. (Willumsen 1997, s. 27.) Tradisjonsstoffet ble siden formet gjennom hennes lange praksis som forteller. Allerede som ung lærerinne i Vesterålen brakte hun eventyrene videre til sine elever. Så kom hun til Oslo og ble lærerinne for gutteklasser på Sofienberg skole. Fortellingene bar hun med til sine nye elever.

---

<sup>67</sup> Egen oversettelse, originalteksten lyder: "Thus to read the text of a ballad, a folktale or even a tune in a collection of this period is much like looking at a gothic church which was 'restored' at the same time, one cannot be sure whether one is looking at what was originally there, at what the restorerer thought was originally there, at what he thought ought to have been there, or what he thought should be there now."

Dessuten ble hun engasjert som eventyrforteller ved Deichmanske Bibliotek i Oslo. Hun kunne fylle eventyrsalen på biblioteksfilialen på Grünerløkka allerede i 1918. (Liseth 1993, s. 6.) Hun samlet hundrevis av barn i Oslos arbeiderstrøk. Det var ikke en hvilken som helst forteller gitt å holde en slik forsamling fanget. Her var krav til engasjement, stemmevolum, respekt for tilhørerne og selvfølgelig gode historier. Regine Normann oppfylte alle slike krav og flere til. Deichmanskes barneavdeling har bilder fra slike eventyrstunder. Regine står med ryggen til fotografen. Det er barneansiktene vi ser. De lyser av konsentrasjon og spenning. Barnebibliotekar Rikka Deinboll skriver:

Da Deichmanske bibliotek flyttet inn på Hammersborg, var Regine Normann med på åpningen. Sammen gikk vi rundt og så på alt det nye. I eventyrsalen slo hun hendene sammen og sa "Her vil jeg fortelle eventyr."

Jeg spurte henne hvor gamle barna måtte være. "Fra fem til nitti", svarte hun.

Hun fortalte alltid for pakkfull sal. Mange kom sammen med far som hadde hatt Regine Normann som lærerinne. Det ble alltid stor gjensynsglede.

"Hva skal jeg fortelle," kunne hun spørre.

Forslaget fra pikene var ofte Ringelihorn.

"Nei, fortell heller om Jan matros," kom det fra guttene.

Så fortalte hun begge eventyrene og mere til. Det hendte hun fortalte til hun ble trett.

"Nå må dere synge for meg," kunne hun si. Og de sang den ene sangen etter den andre.

Men da forlangte de et eventyr til. Da kunne stemmen ofte bli varm og fortrolig som hun fortalte hver enkelt en hemmelighet. Det hvite håret skinte, gullkjedet om halsen glitret mot kniplingene rundt hals og håndledd, Hun pyntet seg for barna hun skulle fortelle for. (Deinboll 1967, s. 5.)

Man skal merke seg Regine Normanns aldersanbefaling når det gjaldt publikum: "Fra fem til nitti", *svarte hun*. Hun bedrev ikke barnekulturformidling. Det var biblioteksinstitusjonen som drev med slikt. Regine Normann fortalte for mennesker.



### Folkekultur blir barnekultur

Regine Normann var en av flere kulturarbeidere som møtte store skarer av barn i Deichmanske eventyrsaler i mellomkrigstida. På Grünerløkka biblioteksfilial drev bibliotekar Johanne Mowinckel Wetlesen sitt dukketeater. Eventyr og dukketeater hadde havnet i samme rom og i samme bås. Begge deler var blitt barnekultur. Opprinnelig hørte disse uttrykkene slett ikke sammen.

1800-tallets europeiske hanskedukkespillere beveget seg i en mer urban folkelig tradisjon enn eventyrfortellerne. De opptrådte på gater, markeder og forlystelsessteder. Standardrepertoaret var korte, burleske opptrinn med etterlevninger fra middelalderens moralitetsspill. Hovedfiguren var en langneset antihelt med stokk. Han slo løs på kone og barn og på øvrighetens representanter og gikk til og med til angrep på Døden og Djevelen. Passende barneteater var det ikke akkurat, men selvfølgelig var det høyt elsket av barnlige sjeler. Antihelten hadde nasjonale eller regionale særegenheter og navn. I Italia het figuren Pulchinella, i England Mr. Punch, i Russland Petruschka og i Danmark Mester Jakel. I Norge var Kasper den mest utbredte hovedfiguren. Han var egentlig av nordtysk opprinnelse, og gjøglerruten som hans spillere fulgte, gikk fra Hamburg gjennom Danmark, Norge, Sverige, Finland, Russland og tilbake til Hamburg gjennom de baltiske landene. (McCormick 1998, s. 12.) Etter hvert blandet også nordiske Kasper-spillere seg i gjøglerstrømmen. Men alle snakket de samme dialekt, en kaudervelsk blanding av tysk og skandinavisk. (Hirn 1916, s. 258.)

Folkeminnesamlernes materiale ble sett som en nasjonal kulturarv, en skatt som absolutt burde bringes videre til kommende slekter. De dannede byborgere leste eventyr og spilte dukketeater med og for sine barn. Asbjørnsen og Moes eventyr fikk en slik funksjon i Norge. Deres samling ble raskt betraktet som barnelitteratur (Hagemann 1978, s. 146 ff). Figurteater fikk derimot ikke en slik status i vårt land. Kasper-figuren med sitt urbane og internasjonale preg passet ikke inn norsk nasjonalromantikk. Vår nasjonale romantikk var sentrert om den norske bonden. Det oppsto ingen borgerlig tradisjon med teaterfigurer for barn i Norge.

På kontinentet var bildet ganske annerledes. Både eventyrene og figurteatret var selvskrevne i barnekulturen. De foresatte innså imidlertid at selv om dukkene appellerte til barn, var repertoaret av høyst tvilsom karakter. Det oppsto et behov for figurteater som var spesielt tilrettelagt for barn.

Grunnleggeren av det første tyske marionetteatret for barn, Josef Leonard Schmid, skrev til kammer- og hoffmusikk-intendant grev Franz von Pocci i 1858:

Ikke desto mindre skjer det daglig at foreldre i mangel på et bedre alternativ tar sine barn med på det folkelige teatret – eller sender dem dit – hvor de mest uspiselige ting blir vist. For nå å avhjelpe skjevheten, og for å skaffe bevisste foreldre muligheten til å følge sine barn til en passende fornøyelse uten å måtte frykte for moralen, har jeg til hensikt å opprette et Marionetteater for barn, og på dette bare oppføre slike stykker som ikke blott er underholdende, men som også mer og mer kan vekke og forsterke god moral og religiøsitet i barnehjertene. (Helgesen 1999, s. 123.)

Schmid og Pocci gikk sammen om å grunnlegge München Marionetteater. Det åpnet i desember 1858. Repertoaret, som skulle vekke og forsterke god moral og religiøsitet i barnehjertene, ble dominert av eventyr, og det dreide seg selvfølgelig om de "restaurerte" eventyrene. Marionetteatret i München var ikke alene om å foreta en slik kobling mellom to folkelige kulturuttrykk. Spesialkonstruert kultur for barn, der eventyr og figurteater ble koblet sammen, var på frammarsj over hele Europa. Hvis vi gjenkaller bildet med de restaurerte gotiske kirkene, blir det åpenbart at den folkelige kulturens samrøre med den framvoksende barnekulturen skapte "restaurerte" uttrykksformer hvor det opprinnelige, det idealiserte og det nåtidige blir umulig å skille fra hverandre. Den folkelige antihelten med stokken ble til en hyggelig og komisk konferansier som gikk inn og ut av eventyrfortellingene og trivdes blant konger og prinsesser.

Men i Norge var det langt mellom figurteaterforestillingerne for barn. Barnebibliotekar Johanne Mowinckel Wetlesen, som allerede er nevnt, var et unntak. I tillegg var det folk innenfor den katolske kirke og i antroposofmiljøet som brakte kontinentets figurteatertradisjoner til norske barn på 1900-tallets første halvdel. Figurteater for norske barn kom ikke skikkelig i gang før på 1950-tallet da kunstnere som Agnar og Jane Mykle og Julian og Birgit Strøm startet opp. Ekteparet Mykle forsøkte å gjøre eventyrfiguren Smørbukk til norsk dukkehelt, mens far og datter Strøm satset på Askeladden. Begge helter hadde det til felles at de var hentet ut fra Asbjørnsens og Moes univers. (Helgesen 2003, s. 216ff.)



### De religiøse figurene

Når koblingen mellom figurteater og eventyr nå er kartlagt som en historisk konstruksjon skapt ved 1800-tallets midte, betyr det ikke at en slik kombinasjon nødvendigvis bør forkastes. De allerede nevnte oppsetninger av Regine Normanns eventyr på norske figurteaterscener er alle eksempler på at de to kunstuttrykkene har mye å tilføre hverandre. De tre intervjuede kunstnerne understreker all-alderaspektet, som både Regine Normanns eventyr og figurteaterformen bidrar til. For egen del vil jeg legge til at både eventyr og figurteater er ikke-realistiske uttrykksformer som svært ofte kan føres over i en mytisk og religiøs dimensjon. Dermed beveger jeg meg over til eventyret "Tredokka" og mine beveggrunner for å realisere det på figurteatret Katta i Sekkens scene.

I eventyret "Tredokka" lar Regine Normann helgenfigurer som er skåret i tre, stige ned fra kirkeveggen og fra alteret for å redde kunstneren som har skapt dem. Djevelen forsøker å tilrane seg et bestemt kunstverk, fordi treskjærerens sjel har tatt bolig nettopp i dette kunstverket. Men helgenbildet av gudsmoderen, Maria, griper inn: "Da kom Guds mor fra høialteret med Jesubarnet på armen, tok dokka og la den i armene på biskopen." (Normann 1926, s. 79.)

"Tredokka" er like mye legende som eventyr. Den oppfatningen av kirkekunstens kraft og funksjon som kommer til uttrykk i "Tredokka", ligner den berømte legenden om hvordan Europas første marionett ble til: Den hellige Frans av Asissi skulle reparere madonnafiguren i sin klosterkirke. Madonnaen har en løs arm. Frans var en praktisk mann. Han festet en tråd i den løse armen, legger tråden over figurens skulder og strammer til akkurat så mye at armen kommer i riktig høyde. Så må han bøye seg etter et verktøy som ligger på gulvet. Tråden strammes når Frans bøyer seg. I samme øyeblikk kommer en munk inn gjennom døra nederst i kirken. Han ser ikke Frans, Han ser bare at madonnaen løfter armen og velsigner ham. Munken faller på kne og lovpriser Gud for underet han har erfart. Hendelsen skal ha gitt Den hellige Frans en glitrende idé. Reparasjonen forble halvgjort. Fra den dagen løftet Mariafiguren armen og velsignet menigheten ved slutten av hver eneste

gudstjeneste. Folk valfartet til den lille klosterkirken for å oppleve det. Slik ble den første marionett skapt. Ifølge denne legenden betyr marionett *lille Maria*.<sup>68</sup>

Sikkert er det i hvert fall at kirkens folk la stadig mer vinn på å skape religiøse figurer som kunne sette menighetens fantasi og følelser i sving. I høymiddelalderen ble det skapt helgenfigurer som gråt "virkelige" tårer, andre hadde mekaniske øyne slik at figurenes blikk kunne følge personer som sto foran dem, og det var figurer med hår som vokste. Engler fløy på løpestreng oppunder kirkehvelvene. Hele den dramatiske påskefortellingen om Jesu lidelse, død og oppstandelse ble dramatisert med trefigurer i hovedrollene. Palmesøndagslesene med Jesus på ryggen ble utstyrt med hjul slik at de kunne trekkes gjennom landsbyen og inn i kirken. Langfredagskors ble konstruert slik at Jesus både kunne henges opp og tas ned. Figurer av den døde Jesus fikk egne kister å ligge i. Himmelfarts-Jesus kunne festes i et tau og trekkes opp gjennom kirketaket. (Haastrup 1987, s. 133.)

Den vesteuropeiske katolske kirke ble storforbruker av kunst. Det var ikke bare for å manifestere kirkens makt. Det skyldtes også en teologi der sanseropplevelser ble sett som en del av gudsåpenbaringen, der kirkekunsten faktisk ble en del av det gudstjenestelige livet. Dette preget også norsk fromhetsliv i katolsk tid. Reformasjonen var en langsom prosess i vårt land. I tillegg kom at Luther slett ikke var noen kunstfiendtlig teolog eller bildestormer. Det var først da de pietistiske vekkelsene gikk over Norge at den sanselige gudsopplevelsen falt i unåde. Med haugianismen på slutten av 1700-tallet fikk vi en religiøs bevegelse som la ensidig vekt på bønn og bibellesning som den eneste vei til et personlig fromhetsliv. Ordet og lesningen fikk etter hvert en slik status i store deler av vårt lavkirkelige miljø at det nesten kunne settes spørsmålsteget ved om det var mulig for analfabeter å få plass i Guds Rike.

Nordnorsk kristentro er annerledes enn troskulturen i resten av Norge. Nord-Norge har på den ene side de strengeste pietistiske miljøer som det er mulig å oppdrive. På den annen side finnes en folkekirke der Han Gud sjøl styrer med romslighet og med et positivt syn på menneskelivets gleder. Folkereligiositeten i Regine Normanns eventyr hører hjemme i den siste kategorien. Der finnes

---

<sup>68</sup> Riktignok er det mer sannsynlig at deminutivet av *Maria* oppsto som navn på små populære madonnaskulpturer som ble brukt i prosesjoner i Venezia i renessansen. Andre teorier går ut på at marionett er utledet av *Marion*, fruktbarhetsgudinne og kjæreste med Robin Hood. Men folkekulturen har som vanlig frambrakt den vakreste og mest underholdende forklaringen på betegnelsen *marionett*.



mange elementer av katolsk tro og praksis. Tydeligst og mest gjennomgripende er dette i "Tredokka" og "Jomfru Marijas gullsko". I andre eventyr dreier det seg om detaljer – som at prinsessen som er på vei til jordas hjerte må gjennom en ildsjø som minner om skjærsilden. Regine Normann skriver selv om den sterke og sanselige skjønnhetsopplevelsen som middelalderkunsten i Trondenes kirke ga henne. Tette religiøse og handelsmessige bånd hadde ført mange praktstykker fra de hanseatiske byene helt opp til Nord-Norges kirker. Fisken gikk sørover i bytte. Regine Normann påpeker virkningen av denne kunsten når hun minnes sin barndoms kirkeferd:

Fra det høie hvælv hang blanke messingkroner med hvite lys indover skibet og koret. Foran koret var et rikt utskåret lektorium malt i rosa, blått og guld, med to små gudsgengler øverst oppe... De var guldforgylt over alt, blåste på basun og hadde vinger på ryggen. For min barnefantasi var gudsgenglene aldeles levende og hadde fått lov av Vorherre at flyve til kirke siden veiret var godt.<sup>69</sup>

Men opplevelsen av kirkekunst som er vakker for øyet, stimulerende for de religiøse følelsene, kunst som formidler av guddommelig kraft finnes også beskrevet i Regine Normanns roman *Riket som kommer*. I denne romanen kolliderer de kristne bevegelsene i Nord-Norge; den pietistiske vekkelserkristendommen og den katolskinfluerte folketro der kunstopplevelse og gudsopplevelse hører sammen. I romanen fører Regine Normann sin hovedperson inn i Trondenes kirke:

Der lysekronernes skinnende rad sluttet var alteret. Der stod jomfru Maria selv med Jesubarnet på armen. Foran hende og ikke fuldt saa fin, sat en anden dame. Kanske var det farmor til Jesus, for hun holdt en opslaat bok mellem hændene og skulde vist til at lære ham at læse. (Normann 1915, s. 105.)

Mye av den katolske tankegangen som ligger og duver i eventyrene, må tilskrives at nordlendingene aldri ble skikkelig reformert. Da kong Christian IV tvang reformasjonen gjennom i provinsen Norge, var det problematisk nok å skaffe utdannede lutherske prester som kunne gå inn i kallene i sentrale sørnorske strøk. Oppe i nord fikk de katolske prestene stort sett fortsette i sine kall, om de lovte troskap til den nye kirken. Men deres hjerter og deres praksis

---

<sup>69</sup> Normann (1915). "Minder fra barneaarene, Kirkefærd". *Urd*.

ble sjelden underlagt sentralkirkelig kontroll. Den nordnorske kristentroen forble langt mer katolsk enn den sørnorske. Det innebar at den også forble langt mer "hedensk". For mens den katolske misjonen i sin tid hadde sett det som en oppgave å kristianisere de førkristne skikkene, så mente den lutherske kirken at disse elementene i den norske kristne praksis måtte lukes ut og utryddes. Både hedenskap og papisme skulle vekk. Man hadde ikke teologiske mannskaper nok til å være så nøye med denne utryddelsen i Nord-Norge. Hos Regine Normann finnes ikke bare middelalderkirken med dens hellige kunstverk. Jomfru Maria vandrer omkring enten alene eller sammen med sin lille sønn. Djevelen er en virksom kraft som kan bekjempes både i åpen kamp og med alskens fantestreker. Denne kristentro står slett ikke i motsetning til en folketro der det vrirler av underjordiske og dauinger både på hav og land.

Liv Helene Willumsen skriver om at Regine Normann var tiltrukket av katolisismen, særlig slik hun møtte den i den lille bayerske byen Weyarn utenfor München:

Kan hende var nettopp møtet med katolisismen i Weyarn i 1910 kimen til hennes dikteriske koblinger mellom nordnorsk tradisjonsstoff og katolisisme, koblinger der møtet mellom de folkelige forestillinger og katolsk tankegods resulterte i særpregede tekster. (Willumsen 1997, s. 123.)

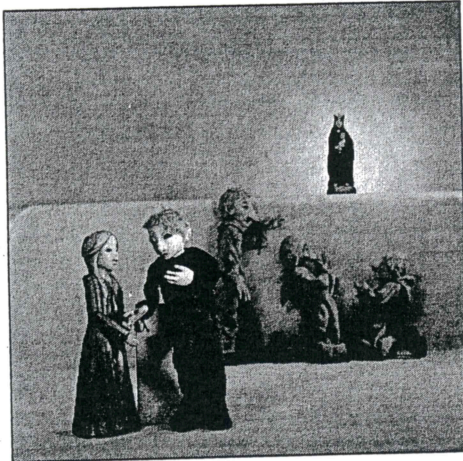
Jeg tror Liv Helene Willumsen har rett i at Regine Normann opplevde at den katolske kirken hadde bevart noe som den norske kirke hadde forkastet, ikke bare på grunn av pietismen, men like mye gjennom opplysningstidens rasjonalisme og framskrittstro. I et annet avsnitt fra *Riket som kommer* beklager hun fjerning av kirkekunst og ominnredning av våre middelalderkirker:

Ikke av ødelæggelsestrang, men under synkvervingens rædsle for det nye, de ikke aatte evnen til at fatte og gjøre sig underdanig, var det presterne forgrep sig paa den nedarvede skat. Men i farten sanset de ikke, at kirken skapt i dagligstuens billede aldrig kan bli nogen kirke for higende, skjønnetshungrige barnesjæle (Normann 1915, s. 115 f.).

Sitatet gjenspeiler ikke et ønske om å vende tilbake til katolisismen. Regine Normanns forfatterkollega og venninne Sigrid Undset konverterte. Regine Normann valgte å bli i statskirken, men det var viktig for henne å påpeke at Den norske Kirke feilaktig og i blinde hadde gitt avkall på sentrale verdier i en



tradisjon som var vår egen rettmessige arv. "Tredokka" handler nettopp om arven og tradisjonen i vår kirkekunst.



Fra eventyret "Tredokka" og en forestilling ved figurteatret *Katta i Sekken*.

Foto: Arvid Larsen

"Tredokkas" motiv – den sanselige skjønnhetsopplevelse som rommer en gudsåpenbaring som til syvende og siste fører til frelse og fred, betok meg sterk. Ikke minst fordi jeg som figurteaterkunstner hadde gjort forsøk på å arbeide med spill i kirker, og støtt på nedvurdering og redsel både i forhold til teater og bildekunst. Argumentene som møtte meg, kunne som regel kokes ned til en redsel for at kunsten skulle ta oppmerksomheten bort fra "det vesentlige", og "det vesentlige tilhører ikke denne verden".

Det var mot slik holdninger Regine Normann skrev *Riket som kommer*. Hun mente at Skaperen hadde sørget for å legge ned rikelig av både skjønnhet og skjønnhetslengsel i sitt verk. Både i "Tredokka" og i *Riket som kommer* hevder hun at skjønnhetslengsel og skjønn kunst ikke tar oppmerksomheten bort fra åndelige verdier. Tvertimot, det får menneskene til å se i riktig retning. Jeg ville gjøre hennes argumenter til mine ved å sette opp "Tredokka".

Men det var ikke bare i kirken jeg møtte en nærmest pietistisk motstand mot den sanselige skjønnhetsopplevelsen. En lignende type redsel for den naive og sanselige skjønnhet som finnes i middelalderens kirkekunst, og som også kan finnes i spill med dukker, var utbredd i norsk kunstmiljø. En moderne form for ikonoklasme bredte seg med postmodernismen. Kunsten måtte ikke avspeile en lengsel etter det skjønnne og gode, kunsten måtte ikke være figurativ, kunsten skulle være autentisk, kunsten skulle bryte ned illusjoner. Den franske sosiologen Pierre Bourdieu forklarer dette med det han betegner som den intellektuelle elites "distanserte" kunsttillegnelse. Den umiddelbare sanseropplevelsen, den som ikke krever forhåndskunnskaper, har kommet i mis-kreditt. (Bourdieu 1996, s. 96ff.)

Regine Normann slår ikke bare et slag for at det sanselige hører hjemme i religionen, det hører også hjemme i kunstopplevelsen. "Tredokka" er breddfull av en lengsel etter en kunstnerisk skjønnhet som er så uoppråelig og guddommelig at den må ende med at sjelen settes fri.

### **"Tredokka" som figurteater**

"Tredokka" handler om treskjæreren som blir munk fordi han ikke kan få den kvinnen han elsker. I klosteret får han arbeide med å skape helgenfigurer. Han fyller klosterkirken med sin kunst. Aller vakrest blir madonnaen med barnet. Mor og barn får plass på kirkens høyalter. Men det er en trebit igjen, og treskjæreren faller for fristelsen, han skjærer et portrett av kvinnen han elsker. Figuren blir vidunderlig vakker. Kunstneren tilber den i en slik grad at han dør, og sjelen hans tar bolig i tredokka. Han har gjort seg skyldig i avgudsdyrking, og djevelen kommer for å hente sjelen hans. Men Jomfru Maria kommer ned fra høyalteret med barnet på armen. Hun forsvarer kunstneren og beordrer klosterets abbed til å legge tredokka i ei kiste og sette den på havet. Kista flyter med havstrømmene helt opp til Nord-Norge et sted. Der blir dokka funnet av en liten gutt som må klare seg alene hver eneste dag mens moren hans er på jobb. Treskjærerenes sjel, som gir dokka liv, har kraft til å lære gutten treskjærerkunsten. Den dagen gutten har skapt en figur av Maria med Jesusbarnet som han kan gi til kirken der han bor, settes treskjærerenes sjel fri. Sjelen flyr mot himmelen som en liten fugl. Bare litt støv er tilbake av dokka.

For meg er dette den symbolske historien om hvordan vi fikk vår kirkekunst fra kontinentet og om hvordan den ble omformet og passet inn i vår egen tradisjon. Men det er også historien om forholdet mellom kunstneren og hans kunstverk. Det er et kjærlighetsforhold som ikke må ende i verken avguderi eller eiendomstrang. Kunst må formidles, må gis videre. I dramatisering la jeg inn en forteller som også var fortellingens skaper, fortellerens posisjon ble både en dobling av kunstnerproblematikken som allerede fantes i treskjærerenes rollefigur, men også et scenisk portrett av Regine Normann og en framstilling av hennes måte å arbeide med eventyrstoffet på. Fortellerens fortelling tok raskt sine egne veier på scenen, der to figurspillere ga liv og stemmer til både helgenfigurer og menneskefigurer. Selv spilte jeg rollen som fortellerforfatteren, og jeg må innrømme at det ble enda en dobling av kunstnerproblematikken; jeg opplevde at jeg spilte både en bit av rollen som Regine Normann og en bit av rollen som meg selv i samme åndedrag.





Figurspillerne Kjersti Falck og Kristian Johansen viser fram tredokka, madonnaen og gutten fra eventyret "Tredokka". Fra en forestilling ved figurteateret *Katta i Sekken*. Foto: Anne Helgesen.

Scenograf og dukkemaker var den svenske kunstneren Ylva Varik. Hun tok utgangspunkt i middelalderens kirkekunst og skapte en vakker og mystisk verden helt i Regine Normanns ånd. Det ble viktig å formidle skjønnhet både gjennom den poetiske fortellingen, gjennom det visuelle og i spillet. Jeg tror vi lyktes. I hvert fall skrev *Nordland Framtid*:

Store spørsmål. Abstraksjoner. Vanskelig. Men vakkert, vakkert. Og da tåler også barn at ikke alt ligger opp i dagen. "Tredokka" gir ting å tenke på.

Hvor blir menneskesjelen av når vi dør? Hva er egentlig et menneske? Hva er en sjel? Hva er det å skape? Og hvordan får man, når alt kommer til alt, fred med seg selv?

Det er ingen enkle spørsmål, ingen enkle svar og ingen lettkjøpte sannheter i dette stykket. "Tredokka" vil mer.

Dette er stykkets skjønnhet. (Bikset 1999, s. 32.)

Figurteatret Katta i Sekken hadde premiere på "Tredokka" i 1996. Vi satte den opp igjen i en noe omarbeidet versjon i 1999. Opprinnelig var tanken at forestillingen skulle være en del av feiringen av Den norske kirkes 1000-års jubileum, en feiring som innebar et fokus på at vår kirke også hadde en lang katolsk tradisjon. Endelig kom det fart i forskningen omkring middelalderens kirkehistorie. En voksende åpenhet for kirkekunst som en måte å formidle det kristne budskapet på, var også merkbar. Men "Tredokka" lot seg likevel ikke realisere verken økonomisk eller organisatorisk innenfor kirken. Det gikk som det gjerne går med både eventyr og figurteater, forestillingen ble barnekultur. "Tredokka" turnerte hovedsaklig i barneskolene i Nordland. Der hørte den i hvert fall hjemme. Jeg skulle ønske Regine Normann kunne stått ved siden av meg i sin fineste stas, slik hun pyntet seg for barna i eventyrsalen på Det Deichmanske Bibliotek, og sett utover de spente og konsentrerte ansiktene til



et nordlandsk barnepublikum like før inngangen til nytt årtusen. Jeg tror hun ville følt seg hjemme.

### Referanser

- Bikset, Lillian (1999). "Vakker og vanskelig". *Nordlands Framtid*, 01.03.99.
- Bordieu, Pierre (1996). *Symbolisk makt. Artikler i utvalg*. Oversatt av Annic Prieur. Oslo: Pax forlag.
- Burke, Peter (1994). *Popular Culture in early modern Europe*, Cambridge.
- Deinboll, Rikka (1967). "Forord" i Regine Normann: *Ringeliborn og andre eventyr*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Hagemann, Sonja (1978). *Barnelitteratur i Norge inntil 1850*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Helgesen, Anne (1999). *Figurteaterets historie: europeisk teaterhistorie fra en annen kant*. Vollen: Tell forlag.
- Helgesen, Anne (2003). "Animasjonen - figurteatrets velsignelse og forbanelse: Norsk figurteaterhistorie." Dr. art.-avhandling. *Acta humaniora*, nr 177. Oslo: Unipub forlag.
- Hirn, Yrjö (1916). *Barnlek: Några kapitel om visor, danser och små teatrar*. Stockholm/Helsingfors.
- Haastrup, Ulla (1987). "Medival Props in Liturgical Drama". *Hafnia. Copenhagen Papers in History of Art* nr. 11. København.
- Liseth, Kari Ambjørng (1993). "Deichmann på Schous plass. Barnebibliotekarbeid på Grünerløkka filial de første 25 år." *Byminner* nr. 3, s. 2-13.
- McCormick, John & Pratasik, Bennie (1998). *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Normann, Regine (1915). *Riket som kommer*. Kristiania: H. Aschehoug & Co.
- Normann, Regine (1925). *Eventyr*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Normann, Regine (1926). *Nye eventyr*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Normann, Regine (1967). *Ringeliborn og andre eventyr*. Oslo: H. Aschehoug & Co.

Willumsen, Liv Helene (1997). *Havmannens datter. Regine Normann – et livsløp*. Oslo: H. Aschehoug & Co.

Aakvaag, Baard O. (1987). ”’Ringelihorn’ med Tromsø Dukketeater”. *Nordlys* 01.04.1987.

