

‘Djevelens finger’

– en forbannelses iscenesettelse på Hamar

Åmund Norum Resløyken
E-post: a.n.resloekken@ikos.uio.no

Abstract

This article discusses the agency of a museum object, ‘Djevelens finger’ (The Devil’s finger), a model of a finger from the middle ages exhibited in the Domkirkeodden museum, Hamar. The finger has a story of a curse connected to it, a story that to a large degree gives it its agency. In discussing this object through Ervin Goffman’s ‘frame analysis’ and Karen Barad’s ‘intra-active framework’ I show how the notion of agency given to it, as an example of ‘modern superstition’, is framed by an oscillation between different frameworks and is thus given meaning, in the same move, through different notions of cause and effect.

Keywords:

- *Djevelens finger*
- *agens*
- *overtro*
- *rammeanalyse*
- *kausaltitet*

Våren 2018 underviste jeg sammen med Knut Aukrust på bacheloroppgavekurset i kulturhistorie ved UiO. Som tema valgte vi *Å fange folketroen* og benyttet *Ord og Sedspørrelistenes* svar om folketrovesener. Ideen var at studentene skulle undersøke hvordan folketroen ble til i den form den har i arkivet og hvordan disse formene brukes i ettertid.¹ Knut har skrevet flere steder om folketro, og kanskje først og fremst om kirkebygget som grenseflate mellom offisiell tro og folketro. Han er opptatt av den flerstemmighet slike monumenter har (jf. Aukrust 1995, 2011). Samtalene med Knut gav meg lyst til å fortelle om et fenomen som lenge har fascinert meg og som drar veksler på kirkebyggets tveeggete status når det har blitt ruin og museum. Det drar veksler på overtro og fortidig tro, på fortellinger på vandring og monumentet eller

gjenstanden som fortellingsgenererende, og, ikke minst, det er et fenomen fra Knuts og min egen hjemby Hamar. Derfor vil jeg i det følgende fortelle om ‘Djevelens finger’, en liten naturtro modell av en finger som ble funnet en gang på slutten av 1920-tallet i en sprekk i Hamardomens ruiner. Fingeren er nå utstilt i Anno Museum Domkirkeodden (tidligere Hedmarksmuseet) på Hamar, et museum bygget på middelalderbyens grunn og med de ikoniske domkirkeruinene som sentralt midtpunkt. Museet, da Oplandenes folkemuseum, ble stiftet i 1906, med lektor Didrik Grønvold, som vi skal komme tilbake til senere, som ildsjelen bak prosjektet (Eriksen 2009:80–81). Museumsområdet på Hamar består av friluftsmuseum og en systematisk samling og er bygget med inspirasjon fra Norsk Folkemuseum på Bygdøy. Men

1. Noen av oppgavene ble i ettertid samlet på Norsk Folkeminnensamlings sider og kan leses her: <https://www.hf.uio.no/ikos/tjenester/kunnskap/samlinger/norsk-folkeminnensamling/%C3%85%20fange%20folketroen/> [Nedlastet 20.10.20]

*Foto: Anno
Domkirkeodden/Anno
Domkirkeodden*



ulikt Norsk Folkemuseum ble museumsbygningen, bygget på den gamle bispegårdens ruiner, først ferdig i 1973 og utstillingen utviklet noen år senere (Pedersen 2008:41–42, 178). Bygget og utstillingen er tegnet av den modernistiske arkitekten Sverre Fehn (1924–2009) og bærer preg av hans ideer om utstillingsrommet.

Djevelens finger er en av museets mest populære gjenstander. Det er lite med metallfingeren selv som gir grunn til å forstå den som djevelens. Det er etter alt å dømme en avstøpning, trolig av en eldre persons finger (Pedersen 2004:59). Den har blitt tolket som en votivgave. «Et fint arbeide for øvrig», kalte overlærer og lektor ved latinlinjen på Hamar

katedralskole Nils Christensen (1883–1954) den (Christensen 1933:2). Men Christensen satte også en annen ramme for denne gjenstanden. Det gjorde han i den korte boken *Djevelens finger. En liten fortelling fra det gamle Hamar* fra 1933. Boken er en historie som tar utgangspunkt i fingeren og hvor Christensen fabulerer om dens opprinnelse. Samtidig er fortellingen en ramme for en beskrivelse av Hamarkaupangen, middelalderbyen som var på museets område med domkirken og bispegården som sentrale plasser. Men bokens navn, og fingerens senere rykte og dens popularitet som museumsgjenstand, kommer fra bokens første side. Her kan vi lese:

Som bekjent er det ennu skikk å henge op votivsaker i visse katolske kirker. Disse votivsaker er jo som oftest eftergjorte le-gemsdelar av voks, slik Heinrich Heine sier i sitt berømte dikt, «Die Walfahrt nach Kevlaar»:

Die kranken Leute bringen
Ihr dar als Opferspend
aus Wachs gebilte Glieder
viel wächserne Füß und Händ.

En slik votivgjenstand må vel den fingeren ha vært som en ung dame fra Oslo for noen år siden fant inne i en vegg av Hamar Domkirkes ruiner. Den var merkelig nok av tinn, et fint arbeide for øvrig, og har også en liten historie a la «Tutankhamen's gravfunn».

Vedkommende dame fjernet nemlig fingeren og tok den med sig til Oslo som et minne. Men da hun så blev alvorlig syk, gav hun den til en hun kjente. Da nu han også blev syk, sendte han fingeren tilbake til giveren. Ikke lenge efter døde han. — Den unge dame sendte nu sitt minne tilbake til Hamar, men ikke direkte til museet på Domkirkeodden, som op-

bevarer slike fund, men via en kjenning av sig. Dennes mann døde straks efter. Så fikk museets bestyrer fingeren tilsendt, men istedenfor å anbringe den straks i museet på Domkirkens grunn, tok han den med sig hjem. Da han døde ikke lenge efter, blev det mig som fikk besvare en skrivelse fra damen i denne sak. Jeg stelte nemlig da med museet. Damen kom så senere op til Hamar og viste mig stedet i muren, hvor hun hadde funnet fingeren, og beklaget at hun ikke hadde levert den til museet med det samme.

Nu ligger den godt forvart på kirkens gamle grunn, og har ligget der lenge, uten å gjøre noget fortred, blandt de andre se- verdigheter derute.

Det er den fingeren som har gitt mig foranledning til å lage følgende lille for- telling fra det gamle Hamar.

Med dette innledet Christensen en fortelling lagt til lokal middelalder, men det var denne første siden selv som kom til å få størst virk- ning i ettertid. Spesielt får den det fordi tek- sten gav den lille fingeren funnet i kirkemuren en forhistorie. Mer presist; den gav den to forhistorier. I den ene er fingeren en historisk levning, et objekt som sier noe om religiøs praksis i middelalderen. I den andre er det noe med fingeren som får handlinger til å skje. Om fingeren ikke kan karakteriseres som et subjekt i denne delen av fortellingen, så er den definitivt en aktør og den er en aktør som, som vi skal se, både har virkning tekstlig i de narrative og beskrivelsene den inngår i, og som en museal «samfunnsaktør», som påvirker handling i og rundt museet og dets utstillinger.

I denne artikkelen vil jeg vise det feno- menet som er Djevelens finger og med hvilke rammer den blir tillagt å ha virkninger og være årsak til hendelser. Hvordan blir muse- umsgjenstanden tillagt agens? Og på hvilken

måte viser dette seg i tekster og framstillinger av den? Jeg skal benytte meg av forskjellige tekster hvor Djevelens finger opptre. Foruten Christensens bok, som jeg vil hevde er helt sentral i alle disse framstillingene, vil jeg benytte meg av avisartikler hvor Djevelens finger figurerer, samt hvordan den blir framvist i museets utstilling i dag. Som vi skal se er Christensens bok en type opphavstekst som preger alle de senere sporene av virkning som gjenstanden kan sies å ha. Den har gitt gjenstanden et rom å handle i og en modell for hvordan den kan agere, som spiller inn i alle senere framvisninger av den. Dermed er det ikke, som vi skal se, spor på gjenstanden selv som viser dens virkning, den får først sin identitet og sitt handlingsrom i relasjon til disse tekstene. I det følgende skal jeg vise kronologisk hvordan fortellingene om Djevelens finger utvikler seg og vandrer. Men før jeg gjør det må vi undersøke kort hvordan vi kan forstå de handlingene og det handlingsrommet som blir gitt museumsgjenstanden.

Årsak, virkning og agens

Forholdet mellom gjenstanden og dens kontekst har ofte blitt utforsket ved å henvise til gjenstandens, eller andre aktørers, performans, altså den rollen objektet har eller blir gitt og spiller ut. På den måten unngås det problematiske skillet mellom subjekt og objekt, hva eller hvem som handler og hva eller hvem som blir behandlet. I ANT-inspirerte studier velges ofte en analytisk strategi hvor gjenstander og personer (og alle andre entiteter som kan tillegges en rolle) analyseres som tilknyttet forskningsobjektets nettverk, gjennom virkninger og påvirkninger, og sånn sett fremheves den rollen de spiller for forskningsobjektets virke i verden. Dermed får også subjekt og objekt samme rolle (jf. Mol 2002:33–44, Tsing 2010, Asdal, Brenna og Moser 2001:14–15). Slik sett blir også alle

tilknyttede aktører gitt en rolle i et narrativ som utforsker forskningsobjektet. Likevel fordrer symmetrien som slike studier opererer med at alle roller så å si har samme krav på virkelighet. De er alle en del av en systematisering av virkeligheten, en ontologi, som kan være forskjellig, men som analytisk sett må behandles som en del av aktørens eksistens (Graeber 2015). I et slikt lys er Djevelens finger interessant fordi beskrivelsen som gjøres av den ikke forholder seg til en, men til to slike ontologier. Og ikke bare det, disse to er avgjørende for den 'virkningen' gjenstanden har. Men hvordan kan vi, analytisk sett, nærme oss en slik aktør? Og hvordan kan vi forstå den produktive vekslingen mellom ontologier?

I sin bok *Frame analysis: an essay on the organization of experience* (1986), som ble utgitt første gang i 1974, la sosiologen Erving Goffman grunnlaget for den metodiske retningen rammeanalyse som er opptatt av hvordan mening gis til hendelser. Goffman hevder innledningsvis at det i 'vårt vestlige samfunn' finnes to 'primære rammeverk' eller skjemaer folk gir mening til hendelser gjennom, det ene 'naturlig' og det andre 'sosialt'. Begge er måter å forstå kausalitet, altså under hvilke forutsetninger en gitt situasjon oppstår og hvordan man kan forvente seg at den videre utspiller seg. Det naturlige primære rammeverket, hevder Goffman, forstås som å utspille seg uten noen viljestyrt agens og uten at noen aktør styrer dens utfall. På den andre siden kan kausalitet forstås som en viljestyrt agens. Hendelsen er da på en eller annen måte intendert og kan dermed spores tilbake til noe(n)s mentale avgjørelse som har blitt omsatt i (fysisk) handling. Goffman framhever at dette gir to vidt forskjellige meninger til begreper som kausalitet og årsak. Han påpeker også at mens naturlig innramming ikke gjør det meningsfullt å snakke om å lykkes eller mislykkes, og at derfor positive eller ne-

gative sanksjoner ikke kan bli involvert, vil det sosiale rammeverket innebære slike normative bedømmelser av situasjonen (Goffman 1986:22–23).

Fysikeren og den feministiske teoretikeren Karen Barad, i sitt 'intra-aktive' rammeverk, forsøker å overkomme problemet med forholdet mellom agens og dens kontekst ved å beskrive forholdet i henhold til fysikeren Niels Bohrs forståelse av kvantefysiske fenomener (Barad 2007). Barad tar utgangspunkt i at 'fenomener', de hendelser og ting vi forsøker å studere, blir virkeliggjorte gjennom et materielt–diskursivt apparatur, modellert på det fysiske eksperimentet og dets oppsett, som både inkluderer konfigureringen av det fysiske apparatet og det menneskelige og ikke–menneskelige arbeid som må til for å frambringe fenomenet (Barad 2007:141–145). Barad hevder videre at om virkeligheten forstås gjennom en slik intra-aktiv ontologi, vil årsak og virkning være noe som blir til i apparaturen ved å intra-agere (i motsetning til å interagere) med fenomenet. På den måten distribueres årsak og virkning og hvor da virkningen, effekten, blir de 'merkene' på objektet som 'måles' gjennom et spesifikt oppsett av apparaturen (Barad 2007:214). Agens, det at noe, i Goffmans forstand, blir forstått gjennom det sosiale rammeverkets kausale kjede, er for Barad ikke noe som kan eksistere før apparaturen spesifiseres. Agens blir til gjennom at noe, i en viss materiell-diskursiv konfigurasjon, blir satt i et subjekt-objekt forhold, og dermed blir gjort til årsaken til en effekt (Barad 2007:214–20).

Vi kan forstå Goffmans rammer og Barads apparatur som å forsøke å fange det samme, fenomener som både har materielle og diskursive årsaker og som blir meningsfulle med grunnlag i en spesifikk ontologi. Imidlertid finner ikke Barad det, på samme måte som andre ANT-inspirerte studier, holdbart å operere med en apriori forståelse av årsak og virk-

ning, slik Goffman gjorde. Det er gode grunner til dette og kanskje først og fremst at det tvinger frem en observatør adskilt fra det observerte, fra fenomenet, som skaper et mangelfullt bilde av de sammenhengene fenomener blir meningsbærende i (jf. Haraway 1988). Barad peker på hvordan dette framprovoserte skillet får tydelige, og materielle, konsekvenser i Bohrs tidlige kvantefysiske eksperimenter, som med all tydelighet viste at oppsettet av apparaturen, inkludert de sensorene som kan observere fenomenet som framprovoseres, spiller en avgjørende rolle for frambringelsen av fenomenet selv (Barad 2002:106–115).

Som fenomen er Hamars utstilte museums-gjenstander milevis fra kvantefysikkens eksperimenter, men likevel, hvis vi meningsfylt skal avgrense det fenomenet, i Baradsk forstand, som er Djevelens finger, kan det ikke gjøres uten å ta med Christensens innledning som årsak til dens senere virkning. Som jeg vil vise i det følgende er gjenstanden så sammenfiltret med denne originale teksten at de to ikke er meningsbærende uten hverandre.

Goffman behandler likevel en viktig del av hvordan noe kan sies å ha agens som ikke behandles i Barads studier, og som er en vesentlig del av *rollen* som konsept; Hva om rollen er meningsgivende på et annet plan enn som kausal årsak-virkningskjede? Det å forstå slike transformasjoner av mening er rammeanalysens hovedanliggende og Goffman gjør det ved å bygge lag på sine primære rammeverk.

Goffman fortsetter sin utlegning av rammeanalysen ved å nærme seg de lagene som kan bygges på de primære rammeverkene. Her vil jeg konsentrere meg om en av disse modiene, «keying» (det andre, fabrikkasjon, spiller liten rolle i denne sammenhengen). Keying, en metafor hentet fra musikken som da viser til å bestemme en toneart for et stykke, men som også bærer i seg deler av

lingvistikkens begrep 'kode', har jeg her valgt å oversette med 'nøkkelsetting'. Goffman henter sin inspirasjon til begrepet fra Gregory Batesons observasjoner om tegn for at noe er lek, mens begrepet selv er hentet fra Dell Hymes (Goffman 1986:7,44). Goffman definerer tonearten, «the key» som: «the set of conventions by which a given activity, one already meaningful in terms of a primary network, is transformed into something patterned on this activity but seen by the participants to be something quite else» (Goffman 1986:43–44). Videre gir han en rekke karakteristikk av nøkkelsettingen. Han forstår den som en systematisk transformasjon av allerede meningsfylt materiale hvor deltakerne i aktiviteten er ment å vite og åpent anerkjenne den systematiske endringen. Det er etablert tegn som viser når transformasjonen begynner og slutter og tilsvarende i hvilket rom den foregår. Disse tegnene kaller Goffman parenteser i tid og sted. Ved hjelp av disse parentesene, disse tegnene på hva som egentlig foregår, endrer deltagerne sin forståelse av situasjonen, og følgelig hvordan de opptrer som aktører, selv om den samme situasjonen, sett utenfra, kan se relativt lik ut (Goffman 1986:45). Utstillingssituasjonen må forstås som en slik nøkkelsetting av handlinger og hendelser. I dens avgrensede rom og tid oppstår en spesiell intra-aksjon med objektene basert på gitte regler. Dette kan sees som en intra-aksjon som skaper egne årsak-virkningsforhold mellom aktører, mellom betrakter, gjenstand og narrativ. Likevel åpner dette spørsmålet om hvor avgrensningen av den meningen som blir til mellom museumsobjekt og betrakter skal gjøres. Et objekts museale mening begynner åpenbart ikke i den enkelte utstilling, like lite som hvordan betrakterens opplevelse av den blir til kun som følge av museets konfigurering av objekter, tekst og rom.

Goffman skiller, i motsetning til Barad, på den rollen noe(n) blir gitt i henhold til transformasjonene av primære rammeverk og de årsak-virkningsforholdene som kun de primære rammeverkene gir. Denne kausaliteten er distinkt ulik mellom naturlige og sosiale rammeverk. For Barad skapes årsak-virkningsforholdet i apparaturen og agens er dermed handlingen som setter merker utfra målestokken som er gitt for aktøren, dens rolle. Dermed er også den meningen som gis til rollen det samme som årsak-virkningsforholdet som oppstår.

Christensens dualistiske objekt

Vi kan se at Christensens innledning består av to distinkte deler eller beskrivelser av fingeren som ble funnet i kirkemuren. Disse delene forholder seg til to forskjellige former for kausalitet. Første avsnitt av teksten omtaler fingeren som «votivgjenstand». Beskrivelsen gir en historisk plassering av fingerens opprinnelse og hvorfor den er funnet nettopp der den ble. Som tegn betraktet, peker den leseren i retning av en kulturell eller sosial plassering av gjenstanden. Dette primære rammeverket får stå som en meningsgiving til tingen. Den 'er' en votivgjenstand, slik vi også finner andre steder, blant annet beskrevet i Heinrich Heines dikt. Den andre delen peker mot en nøkkelsetting som bygger på en naturlig primær ramme, som årsak til ulykkene og dødsfallene som skjedde i det fingeren ble fjernet fra kirkemuren.

Christensens fortelling om disse ulykksalige hendelsene forventes å forstås som en «liten historie a la 'Tutankhamen's gravfunn'», gjort ca. ti år tidligere av Howard Carter. Christensens lille historie kan med Goffman forstås som parenteser i tid og sted som avgrenser en serie hendelser. I motsetning til første beskrivelse, at fingeren er en votivgjenstand, avgrenses forbannelsesfortellingen ved at den begynner «for nogen år siden» og av-

sluttes med «Nu ligger den godt forvart på kirkens gamle grunn, og har ligget der lenge, uten å gjøre noget fortredd, blandt de andre severdigheter derute» (Christensen 1933:1). Leseren blir dermed gitt en fabula (Bal 2009:5) med modell fra ryktene tilknyttet Tutankhamons gravfunn, som endrer den meningsgivelse leseren er forventet å gi historien.

Vi ser dermed i teksten at fingeren gis *to* rammer for fortolkning. Den ene i lys av et primært rammeverk, den andre nøkkelfestet med referansen til Tutankhamons gravfunn. Det er også denne som ifølge Christensen gir foranledningen til den lille fortellingen fra gamle Hamar som senere gav fingeren sitt navn.

Christensens bok er lagt til middelalderbyen Hamar og er en fortelling om ulykkelig kjærlighet i det den unge munken broder Nicolas forelsker seg i gullsmidens datter Lilja. I skriftemål blir den unge munken advart mot å la slike syndige tanker feste seg hos han, for, «har en gitt ham [Djevelen] en finger, tar han hele hånden, og man er i hans vold» (Christensen 1933: 6). Fortellingen kretser om dette motivet, å gi Djevelen en finger, og i fortellingens dramatiske avslutning, hvor Nicolas har blitt observert i det han omfavner Lilja, blir han konfrontert av abbeden, biskopen og Liljas far, Torstein gullsmid. Broder Nicholas viser da sin anger ved å kappe av seg en finger med en øks, og mens han med fred i sjelen blør i hjel av skaden befaler biskopen at Torstein gullsmid skal begrave denne «digitus Diaboli» i uinnviet jord og produsere en ny finger å skjenke kirken. Denne «digitus Dei» skal festes til «Kristkirkens hellige mur, hvorfra den aldri må fjernes. Kommer den bort fra kirkens hellige grunn, på uinnviet jord, vil den igjen bli digitus Diaboli, som spreder død og fordervelse» (Christensen 1933:26–27). I biskopens dom over hendelsen blir forbannelsen over

fingeren til. Og den er knyttet til kirkens grunn og at fingeren sprer død og ulykke om den noen gang kommer bort fra dette stedet.

Navnet Djevelens finger fikk gjenstanden av boken, som tydelig knytter dens status som djevelens til den tilstanden den er i når den ikke er på kristkirkens grunn. Navnet har den dermed fra den rollen den spiller ut og ikke det den 'er'.

«Tutankhamens gravfunn»

Men hva lå i Christensens modell for fingerens agens, «Tutankhamens gravfunn»? At det er en forbannelse knyttet til Tutankhamons krypt er godt kjent. Likevel er det skrevet påfallende lite om den. Et unntak er litteraturhistorikeren Roger Luckhursts bok *The mummy's Curse: The true story of a dark fantasy* (2012). Mumiens forbannelse, på samme måte som Djevelens fingers forbannelse, er som vi skal se en notorisk vag samling av rykter som holdes sammen av den grunnleggende fabulaen selv, at de som var med i arbeidet med å åpne Tutankhamons grav ble utsatt for ulykker eller døde som en hevn for å forstyrre gravens fred.

I korthet gjenforteller Luckhurst hendelsene som ledet opp til mumiens forbannelse som følger: Howard Carter og George Herbert, 5. Earl of Carnarvon, hadde siden 1907 jobbet sammen om utgravninger i Egypt. I 1914 fikk de løyve av Egypts myndigheter for antikviteter til å grave i Kongenes dal. Etter omfattende graving fant Carters arbeidere i 1922 trappenedgangen til det som skulle bli kjent som Tutankhamons gravkrypt og med Carter og Carnarvon til stede, ble den åpnet 26. november 1922 (Luckhurst 2012:3–4).

Funnet ble fort en global nyhet. Tredekte november rapporterte The Times «the most sensational Egyptological discovery of the century» og Tutankhamon ble fort til «King

Tut» i engelsktalende presse. I januar 1923 inngikk Carnarvon en avtale med The Times om eksklusive rettigheter til å rapportere fra utgravningene (Luckhurst 2012:3–7). Avtalen med The Times gjorde at øvrig presse, inkludert egyptisk presse, måtte skrive om omstendighetene rundt funnet i stedet for funnet selv, samtidig som det understreket den doble rollen aktører som Carter og Carnarvon hadde som på den ene siden forskere og på den annen side imperialistiske gravrøvere. Det gikk ikke lang tid før rykter om at Carter og Carnarvon stjal unna deler av funnet og solgte det ut av landet, begynte å sirkulere i Egypt. Syttende februar 1923, i en teatralisk iscenesatt seremoni (med The Times som eneste eksklusive deltager fra pressen), ble selve gravkammeret åpnet slik at det endelig kunne bli klart om faraoens mumie fortsatt var intakt. Inviterte gjester fikk gå inn i gravkammeret og se dets rikdom. Ti dager senere ble graven igjen stengt.

Noen dager etter dette, og det er her forbannelsesfortellingen egentlig begynner, ble Lord Carnarvon syk, trolig av et infisert barberingskutt som resulterte i blodforgiftning. I motsetning til dekningen av selve gravens åpning var dekningen av Lord Carnarvons sykdom ikke rettighetsbelagt, noe som gjorde at nyheten sirkulerte i forlengelse av funnet. Den første artikkelen som knyttet Carnarvons sykdom til faraoens krypt blir som regel tillagt forfatteren Marie Corelli. Daily Express trykket 24. mars en artikkel hentet fra The New York World med overskriften: «Pharaoh guarded by poisons? Lord Carnarvon warned by Marie Corelli» (Luckhurst 2012:7–9). Marie Corelli, et pseudonym for Mary Mackay, var i mellomkrigstiden en bestselgende romanforfatter hvis romaner ofte forsøkte å forene tidens esoteriske ideer med

kristendom. Corelli hadde ytret tanken om at siden de gamle egyptere hadde en inngående kjennskap til forskjellige gifter, kunne Carnarvon ha blitt forgiftet av en av disse, smurt på eller liggende i en av objektene han hadde vært i kontakt med i graven. Denne 'forbannelsen', som egyptiske lærde skulle ha beskyttet faraoens grav med, utviklet seg fort til en forbannelse av mer overnaturlig art.

Lord Carnarvon døde femte april 1923. Daily Express kunne da rapportere at på dødstidspunktet hadde Continental Savoy Hotel, hvor han lå, blitt mørklagt. Mens ryktet om forbannelsen ble spredt gjennom argumenter og motargumenter, spekulasjoner og rasjonaliseringer i pressen, kom den neste dreiningen av fortellingen til å sementere forbannelsens form. Sir Arthur Conan Doyle, som nettopp hadde ankommet New York for å starte på en av sine turnéer for å promotere spiritisme, uttalte at Carnarvons sykdom sannsynligvis hadde blitt forårsaket av en «evil elemental»² (Luckhurst 2012:9–10). Nå innlemmet som en del av mellomkrigstidens spiritismediskurs hadde forbannelsen stabilisert seg i en debatt om årsaker heller enn hendelser, ikke om Carnarvons død hadde en sammenheng med åpningen av graven, men *hvor* den hadde blitt forårsaket. Ettersom tiden gikk, kom en rekke andre hendelser til å bli satt inn i det samme årsakskomplekset (Luckhurst 2012:13–14).

En viktig kontekst for gravfunnet er de endringene i det koloniale forholdet mellom Storbritannia og Egypt som skjedde samtidig. Egypt ble i 1922 delvis uavhengig og implementerte egen grunnlov i 1923. Funnet av Tutankhamons grav spilte en betydelig rolle som nasjonalt symbol og satt uunngåelig lys på relasjonen mellom Storbritannia og Egypt og retten til en nasjons kulturminner. For

2. Elementaler er her å forstå som en type naturånder som består av kun et av de fire elementene, jord, ild, luft eller vann. I motsetning til mennesker, som da består av alle, har de dermed ikke materialitet, om enn eksistens.

Luckhurst er dette sentralt i framveksten av mumiens forbannelse. Han fremhever at den bygger på modeller delvis fra gotisk litteratur fra slutten av 1800-tallet, delvis fra samtidens oppfatthet av det okkulte og kanskje først og fremst spiritismen og teosofien, men også konkret fra lignende rykter som samlet seg om to tidligere antikke egyptiske gjenstander ført til England som følge av krigene i Sudan. Alt dette utgjør det kolonialistiske bakteppet Carters funn i den angloamerikanske verden ble forstått gjennom (Luckhurst 2012:199–207). Sentralt er problematikk rundt retten til å forvalte antikke kulturgjenstander og ikke minst mumiens problematiske status som museumsobjekt på den ene siden og menneskelig levning på den andre (Luckhurst 2012:145–46).

Vi så hvordan allerede Corelli gav en årsak til Carnarvons dødsfall ved å forklare gjenstandenes kraft gjennom skjulte gifter egyptiske vise utviklet. Arthur Conan Doyles elementaler er også en slik forklaring av det mystiske årsaksforholdet. Tutankhamons gravfunn, og i en mer lokal rolle Djevelens finger, er yndete som eksempler på moderne overtro og benyttes dermed, som en slags stråmann, for å diskutere overtroens natur. Allerede i 1930 tok J.C. Gregory utgangspunkt i Tutankhamons forbannelse for å diskutere forskjellen på vitenskap og magi i artikkelen «From Science to magic» (Gregory 1930). Langt senere, i 2002, gjorde Mark R. Nelson en statistisk analyse av dødsfall blant de som hadde vært inne i Tutankhamons krypt på 20-tallet og konkluderte med at det slett ikke var høyere dødsrate blant dem som var inne i krypten kontra andre som oppholdt seg i Egypt i samme tidsrom (Nelson 2002). Dette er bare to eksempler fra en liste som kunne vært lang, og som også frembringer (og finansierer) en rekke gjenfortellinger og undersøkelser av omstendighetene rundt krypten og faraoen. Det er interessant å se i

denne bruken av Tutankhamons forbannelse at det sjelden er kjedingen av hendelser som angripes, men heller om dødsfallene kan forklares på en annen måte.

Som fenomen krever Djevelens finger og mumiens forbannelse at leseren alternerer mellom to tolkningsrammer. Det er kun i fiksjonen de to kan smelte sammen. De gjør det i Christensen lille fortelling fra det gamle Hamar og de gjør det i den gotiske litteraturen som på 1800-tallet etablerte mumien som karakter (Daly 1994:36–42). Med henvisningen til «Tutankhamens gravfunn» gis fortellingen et sett med virkninger, det vi med Barad kunne kalle 'merker', som kjedes sammen og hvis årsak kun er å finne ved å godta nøkkelsestillingens parentesers innramming av tid og rom, oppsummert i navnet på dens årsak; 'mumiens forbannelse' eller Djevelens finger.

Den gotiske litteraturen handler om tap av verdi og verdier (Smith 2010:181) eller fundamentalt sett om arv (Luckhurst 2012:153). Den handler om hva som kan være et kolonialt objekt og dermed flyttes, kjøpes, selges og på andre måter omsettes til vare og verdi. Det er en forhandling om på hvilken måte objektet kan stabiliseres, om hva det er som gjør objektet helhetlig og dermed gir det ro. Den spenningen som oppstår da objektet rykkes ut av sine rette omgivelser, og dermed får agens, forstås på 20 og 30-tallet i henhold til forflytningen mellom periferi og sentrum. Objektene 'vilje' er her å komme tilbake til sitt hjem i periferien, handlingene det 'gjør' er reaksjoner på handlinger som tvinger det ut av sin posisjon som verdifull arv. Christensens to tekstdeler er dermed på den ene siden en beskrivelse av verdien som arv og på den andre siden hevnen for å forringe denne verdien.

Fingeren vel forvart i sin glassmonter

Selv om Christensen selv rammet inn sin lille historie med henvisning til Tutankhamons gravfunn, er denne opplysningen det som først forsvinner i senere gjenfortellinger. Navnet på Christensens bok blir navnet på fingeren selv og dens virkning blir en egenskap ved gjenstanden selv. Men hvordan utøver den sin agens?

I 1942 skriver signaturen Sm. debattinnlegget «Den ensomme hest som bor i Hamar gamle bispegård. Når skal nordens Pompeii bli utgravet?» i Aftenposten. Begrepet «nordens Pompeij» er hentet fra Harry Fett som benyttet det for å beskrive ruinfeltet rundt låvebygningen på Storhamar gård, som hadde brent ned i 1939 og nå var aktuell for museet å kjøpe (Pedersen 2008:136). Teksten angriper det faktum at den gamle bispegården ikke har blitt en del av museet og i stedet fortsatt brukes som låvebygning. I avslutningen av innlegget brukes Djevelens finger som retorisk figur, som bilde på den ulykken som etter forfatterens mening Hedmarks museet utsettes for. Sm. skriver:

I museets samlinger over ting som er funnet i domkirkens ruiner, er en skinnende finger av tinn. Det er en votiv-gjenstand som en Oslodame engang fant i en sprekk mellom steinene i kirkens ruiner. Syke pilgrimer bragte som bekjent votiv-saker, ettergjorte legemsdeler, med seg til de katolske kirker. Nu fortelles det at den unge dame som fant votiv-figuren, beholdt den. Det var selvfølgelig ikke riktig, men hun kunde jo ikke ane hvilken forbannelse som fulgte med hittegodset! Skal man tro anekdoten så blev hun selv syk. Gav bort fingeren. Den nye eier blev syk — og døde. Den tredje som fikk fingeren mistet sin ektefelle ved en bratt død. Den fjerde som hadde fingeren i sitt hus døde like etter. Omsider havnet fingeren igjen på

dømens grunn og der kan enhver som besøker museet nu se den. Populært heter den «Djevelens finger». Jeg har en stygg mistanke. Jeg tror at «Djevelens finger» ikke har forholdt seg rolig, men har blandet seg i planene for Domkirkeoddens framtid. — «Djevelens finger» må på en eller annen måte ha fulgt med dokumentene fra kommune til kommune og fra departement til departement. Men nu har jeg med egne øyne sett at fingeren ligger vel forvart i en glassmonter på Domkirkeodden, så nu kan ikke «Djevelens finger» få nogen finger med i spillet lenger. (Sm. 1942)

På samme måte som den lille historien gav Christensen anledning til å skrive et historisk narrativ, gir historien her anledning til å benytte den lille historien som analogi. Sm. omtaler den som en anekdote det er åpent for leseren å tro på eller ikke. Også her beholdes den doble strukturen Christensen introduserte, Djevelens finger 'er' en votiv-figur og det 'fortelles' en anekdote om den. De parenteser Sm. setter fortellingen i begynner med «Nu fortelles det», altså som Luckhurst også har vært inne på, et rykte i den forstand at det er en fortelling uten avsender. Dens avsluttende parentes, som for Christensen var at den oppbevares på kirkens grunn, har nå blitt at den «ligger vel forvart i en glassmonter på domkirkeodden, så nu kan ikke «Djevelens finger» få nogen finger med i spillet lenger». Innrammingen av Djevelens finger gir forfatteren mulighet til å ta den i bruk som aktør.

Det kausale forholdet som fortellingen, anekdoten, bærer, med årsak i dens navn og virkning i dens sammenkjedede hendelser, overføres nå til en annen negativ hendelseskjede, museets ulykke. Innenfor nøkkelsettingen, når den ikke er trygt i sin monter, har Djevelens finger denne egenskapen til å

virke, og, som vi skal legge merke til, uavhengig av de hendelsene anekdoten faktisk innrammer. Den rollen den har blitt gitt kan overføres til andre hendelser. Den må likevel 'ha fulgt med' de dokumentene den skal påvirke. Dermed blir museumsgjenstanden gitt en agens som kun fungerer, i dette tilfellet, i en retorisk lek. Underliggende denne nøkkelsettingen ligger en mer primær plassering av Djevelens finger som museumsgjenstand, som tilhørende museet fordi det forvalter kirkens grunn og de votivgaver som er gitt kirken. Men museet er ikke fullstendig fordi det mangler viktige deler av kirkens grunn, nemlig Bispegården.

I 1976, i Kongsvinger-avisa Glåmdalens artikkelserie «Jeg fant, jeg fant: Godbiter fra museene i Hedmark», finner vi også igjen Christensens todelte struktur for Djevelens finger. Her er det ikke gjenstandens rolle, men forbannelsens hendelser, som utvides. Læreren og senere bygdebokforfatteren Reidar Bækkelund skriver her:

Tidligere var det skikk å henge opp takkoffer i katolske kirker. Dette ble kalt votivgaver. Slike gaver kunne ofte være ettergjorte legemsdeler av voks, slik Heinrich Heine forteller om i diktet «Die Wallfahrt nach Kevlaar.» For en kurerthjertesorg kunne det henges opp et voks-hjerte, for en kurerter finger ble det ofte laget en fingermodell. Et slikt votivfunn ble gjort i en vegg i domkirkeruinene på Hamar i 1928. Ei dame fra Oslo fant en fint tilformet finger av tinn som hun tok med seg. Men da hun kort etter ble alvorlig sjuk, ga hun fingeren til en mann hun kjente. Da han ble dårlig, sendte han fingeren tilbake. Kort etter døde han. Nå sendte damen funnet til en mann på Hamar. Denne mannen døde straks etter. Endelig fikk museumsstyrer Didrik Grønvold overlatt fingeren. Men han lot den

ligge heime en tid i stedet for å ta den med til samlingene. Han døde også etter kort tid. Det ble derfor lektor Nils Christensen som tok seg av korrespondansen med Oslo-damen i forbindelse med saken. Han arbeidet mye med katalogisering på museet i denne tida, og sørget for at fingeren ble innlemmet i samlingene. Men samme dagen det skjedde, døde den beste mjølkekua til museumsvaktmester Hans Sanden! Senere har fingeren ligget blant andre severdigheter i de systematiske samlingene på kirkelig grunn. Lenge lå den i en monter i Løtenbygningen. Nå er den flyttet til det nye museumsbygget.

Artikkelen fortsetter med å fortelle at denne «hendingen», som den omtales som, inspirerte Christensen til å skrive sin historiske fortelling. Den gjengir så kort hovedtrekkene i fortellingen og forteller om dens utgivelse i 1933 (Bækkelund 1976).

I Bækkelunds versjon av «hendingen» er det flere grep som skifter om på tegnene som innrammer nøkkelsettingen av hendelseskjeden. Vi kan se hvordan forbannelsesfortellingens begynnende parentes har blitt et årstall. Det er ingen «for nogen år siden» eller «det fortelles at». Det er interessant å merke seg her at selv om det gjøres grep for å historisere forbannelsesfortellingen, i første rekke ved å introdusere årstall, navngitte aktører (Didrik Grønvold, Nils Christensen), og ved ikke å eksplisitt beskrive en sammenheng mellom dødsfallene og fingeren, er det historiens doble struktur, nå med et tillegg som forteller om Christensens bok, som opprettholder forbannelsen som skjema for forståelse. Dermed er det også signifikant i fortellingen at «Senere har fingeren ligget blant andre severdigheter i de systematiske samlingene på kirkelig grunn.» Helt nye hendelser legges også til innenfor parentesene. Vi kan lese at vaktmester Sandens melkeku også har

blitt et offer, men årstallet 1928, året Didrik Grønvold døde, legges også til, noe som styrker forbindelsen mellom museets ildsjel og den ulykksalige gjenstanden. Dermed gir også forbannelsesfortellingen informasjon til den historiske beskrivelsen av Djevelens Finger, en bevegelse som vi skal se tydeligere senere. Parentesene rammer her inn en fortidig hendelse. Den avstanden i tid som har oppstått, mellom 1976 og 1928, gjør at hendingen kan tidfestes og samtidig fungere som uspesifisert fortid, Christensens «for nogen år siden». I første rekke er det gjenstandens effekt det fokuseres på. De historiske 'merker' den settes i forbindelse med, gjør også at dens navn har en årsak i hendingen og da ikke Christensens fortelling om den. Dermed, i denne gjengivelsen, har Djevelens fingers agens blitt flyttet til et kausalt forhold mellom gjenstanden selv og hendingen som en samlet historisk hendelse. Det er dette årsak-virkningsforholdet som innrammer den nøkkel-festede delen av gjengivelsen, altså på hvilken måte leseren vil gi mening til gjenstanden som årsak for hendelsen. I hvilken grad fortellingen er sann må derfor forstås i relasjon til leserens naturlige primære rammeverk og om det kan inneholde en kausal mekanisme som kan tillate denne formen for agens. Siden det for de fleste ikke lar seg gjøre, beholder fortellingen sin fantastiske karakter og dens to innramminger får stå separat i henhold til objekters mulighet for agens.

Sverre Fehn og historiens magi

Storhamarlåven, «det nye museumsbygget», stod ferdig i 1973. Men museet hadde ennå ikke hatt penger til å innrede den store bygningen og først i 1976 begynte arbeidet med en permanent utstilling av museets objekter. Sverre Fehn ble da engasjert for også å utforme utstillingen. Fra museets side var det et krav om at utstillingen ikke skulle stille ut gjenstandene i et totalmiljø. Utstillingen

skulle fokusere på den enkelte gjenstand. I samarbeidet med museet kalte Fehn sin oppgave «å sette gjenstandene i scene», å få fram deres iboende formidlingspotensiale (Pedersen 2008:178–79). Det er altså en utstilling som er opptatt av å vise fram tingen selv og ofte på bekostning av tingen i kontekst. Storhamarlåven iscenesetter en kontakt med fortiden ved å benytte broramper i betong som svever over middelaldermurene og som dermed etablerer kontakten mellom fortid og nåtid ved å framheve bruddet mellom dem (Norberg-Schulz og Postiglione 2003:24–25, 46–47). Gjenstandenes kontekst blir dermed en tidløs fortid, en kontrast til nåtiden som oppretter en dialog (jf. Resløyken 2018:156–58). Sverre Fehn har uttalt om museums-gjenstanden at:

Enhver ting som røves fra jordens dyp har krav på historiens magi. Gjenstanden må gjenfødtes og finne sitt «rom» i en ny sammenheng. For at objektene skal finne dette rom, må arkitekten ta bolig i gjenstanden, som ordet tar bolig i skuespillerens sjel. — Det er dette som er å sette i scene tingen. Få nytt liv i dem! (Sverre Fehn, 1989 her sitert i Pedersen 2004:57)

Som vi ser av sitatet sammenligner Fehn gjenstanden og ordet, begge som tegn, som elementer i en sammenheng som blir uttrykt i kunstnerens sammensmeltning med tingen. Som kunsthistorikeren Hans Egede-Nissen forstår det stiller Fehn som utstillingsarkitekt seg mellom betrakteren og objektet og gir anvisninger om de historiene objektet skal innskriveres i (Egede-Nissen 1999:83).

I sin montering valgte Fehn å elevere Djevelens finger til betrakterens synshøyde på en tung, svart, jernpidestall med en tydelig modernistisk utforming. Fingeren selv er plassert i en glassmonter i tykt glass. For øvrig er det ingen andre direkte konnotasjoner til den

lille historien i monteringen, med unntak av skiltet som benevner den Djevelens finger. Navnet, samt dens nesten truende plassering i forhold til betrakteren, er likevel nok til å skape en spenning mellom betrakter og objekt, som ifølge Egede-Nissen gir en følelse av forvirring eller uvirkelighet som fungerer som et tankens springbrett (1999:95). Den svarte, høyreiste pidestallen aksentuerer mystikken gjenstanden er omgitt med.

Ifølge Egede-Nissen forstår Fehn historien og fortiden som det som blir til mellom betrakterens undring og fantasi og den fortidige levning. Etnologen og mangeårig konservator ved Hedmarksmuseet, Ragnar Pedersen, pekte i sin beskrivelse av Storhamarlåvens utstillinger på at Fehns utstillingsstrategi fordrer at «bestemte synsverdier» ved gjenstanden aksentueres. Eksempelvis for jordbruksredskaper vil dialogen med gjenstanden være en dialog med dens funksjon, mens for Djevelens finger var det gjenstandens «ekspressive kraft» som ble framhevet (Pedersen 2004:57). Med det vi nå vet om Djevelens finger og dens to fortellinger, hvor votivgaven faktisk gir fingeren en funksjon, mens forbannelsen unektelig gir den en ekspressiv kraft, er det verdt å merke seg at Fehns utstillingsdesign, skapt i samarbeid med museet, valgte å framheve den siste. Dermed materialiserte så å si også forbannelsesfortellingen seg i monter og pidestall, som medierende mellomledd for publikums dialog med gjenstanden. Den følelsen av forvirring og uvirkelighet Egede-Nissen påpeker som ble skapt i kontrasten mellom det fortidige og det moderne, er da også en dialog med forbannelsesfortellingen, om enn nå i sin ekspressive form. Christensens todelte fortelling om gjenstanden blir likevel opprettholdt, i og med at gjenstanden selv får beholde sin identitet som votivgave på skiltet, samtidig som dens navn og monter innrammer forbannelsesfortellingen. Brita Brenna har påpekt hvordan monteringen, og



*Foto: Jan Haug/Anno
Domkirkeodden*

skiltet, skaper et skille mellom allmenhetens og forskerens tilgang til og forståelse av museumsgjenstanden. Den omgjør gjenstanden til «tekst» (Brenna 2016:50). Denne 'teksten', slik Fehn og museet skapte den, er den ekspressive kraft som genereres av forbannelsesfortellingen, men kontrollert av fingerens egentlige identitet. Den primære kontakten monteringen da oppretter med betrakteren er i første rekke affektiv. Med Fehns montering flyttes grensen mellom primært rammeverk og nøkkelsatt rammeverk seg inn mellom følelse og tanker, mellom fantasi og historisk forståelse i betrakteren selv. Djevelens fingers virkning er å finne i betrakterens reaksjon og det er den som gir historien «liv». Dermed er det som psykologisk aktør at Djevelens finger har agens i Fehns utstilling. Alterneringen mellom de to rammeverkene blir dermed en alternering mellom fornuft og følelser, begge tilstander i betrakteren heller enn egenskaper ved tingen og dens (kon)tekst. Dermed flyttes også merkene, virkningen, til betrakterens kropp. Den lille historien er ikke lenger knyttet til fingeren, men til betrakterens reaksjon på den.

Djevelens finger på frifot

Sett i forhold til hvordan Djevelens finger nå hadde materialisert seg, med dens agens og virkning flyttet til betrakteren selv, er det kanskje ikke overraskende at den noen år senere igjen forlot sin monter på kirkens grunn.

Hovedtyngden av nasjonal medieomtale om Djevelens finger finnes i årene 1983–1984. Andre pinsedag 1983 (23. mai) ble nemlig fingeren stjålet fra sin monter på museet. NTB skrev en kort notis om tyveriet som ble trykket i mange norske aviser. For eksempel stod det i Aftenposten 25. mai 1983:

Djevelfinger stjålet

Djevelens finger er stjålet fra Hedmarks-museet på Hamar. Fingeren er støpt i sølv

i middelalderen og sto i en glassmonter da den ble tatt annen pinsedag. Museet regner med at fingeren er vanskelig å selge og derfor ikke har noen verdi for andre enn spesielle samlere (NTB) (NTB 1983).

Djevelens finger, nå omtalt som en gjenstand av typen «djevelfinger», blir nå kort beskrevet som støpt i sølv i middelalderen og at den er vanskelig å selge og derfor ikke har stor verdi. Vi skal likevel legge merke til at den har endret materiale, fra tinn til sølv. Den siste setningen i teksten kan sees i sammenheng med at Hedmarksmuseet i tiden etter tyveriet brukte media aktivt i et forsøk på å få gjenstanden tilbake. Setningen er i så måte en opplysning til tyven. NTB-meldingen var den, med noen små endringer, som for det meste ble trykket i norske aviser. Ragnar Pedersen, som på tidspunktet var museumsbestyrer for Hedmarksmuseet, har i ettertid fortalt at han gikk ut i Hamar Arbeiderblad og Hamar Dagblad, de to lokalavisene, med forbannelsesfortellingen som en skremsels-historie for å få fingeren tilbake (Storli 2009b:22). Vi kan se et utslag av denne strategien i VG da de trykket en artikkel om tyveriet:

«Tyv vil dø»

Tyven som stjal en uerstattelig sølv-gjenstand fra Hedmarksmuseet 2. pinsedag, kan få problemer i tiden som kommer: Ifølge sagnet har figuren to liv på samvittigheten etter at den ble funnet i Domkirkeruinene i 1920-årene.

Sølvfiguren skal være en avstøpning av en gammel kvinnes lillefinger. Den ble gitt som offergave til kirken etter at en kvinne fikk helbredet en finger med bønn en gang i middelalderen.

Slo i stykker

«Djvelens finger» er det betegnende navnet på denne avstøpningen. Den var en av de få gjenstandene av denne arten som er bevart i Norge, og hadde derfor en helt spesiell plass i utstillingen på Hedmarks-museet.

I åpningstiden mandag var det imidlertid en person som så sitt snitt til å slå i stykker glassmonteren den stod i. Deretter skrudde tyven fingeren løs fra sokkelen og forsvant.

Det var flere besøkende på museet da det skjedde. En av guidene mener han fikk et godt glimt av personen som kan ha stjålet figuren idet vedkommende forlot stedet.

Onndag

Det er en ond skjebne over fingeren. Vedkommende som fant den, døde, og vedkommende som stjal den en gang før, ble syk og døde kort tid etter, forteller museumsbestyrer Ragnar Pedersen (Hveem 1983).

For å innramme forbannelsens virkning benyttes nå sjangerbetegnelsen «sagn», sidestilt med en beskrivelse av dens agens som «skjebne», samtidig som overskriftens påstand settes i anførselstegn. Disse metadiskursive praksisene (Briggs 1993), som plasserer beskrivelsen som folklore, rammer inn og nøkkelsetter forbannelsesfortellingen som egenskap ved tingen. Samtidig er dens verdi for museet knyttet til at den er en «offergave til kirken» fra middelalderen. Begge Christensens innramminger er til stede, men nå flyttet inn i overtroens kategorier, idet votivgaven blir et «offer» og tillagningen av den blir gjengitt som en hendelse knyttet til en helbredelse «en gang i middelalderen» (jf. Ødemark og Resløyken 2015:75). Den fortattede forbannelsesfortellingen har nå også endret innhold.

Fingeren bringer kategorisk død. Listen av ulykker har blitt innskrenket. I tillegg har det kommet til en helt ny hendelse som innpasses i innrammingen. Det fortelles nemlig at en tyv stjal den en gang før og at denne personen døde. Dette første tyveriet, som meg bekjent først dukker opp i materialet i forbindelse med tyveriet i 1983, blir i senere gjengivelser tidfestet forskjellig, til henholdsvis 30-tallet og en gang på 50-tallet. I VGs artikkel får det stå udatert.

«Nøyaktig ett år etter», eller ett år og to dager etter (Pedersen 2008:82), kan det virke som museets bruk av forbannelsen som tyverisikring gav uttelling. Fingeren ble nemlig anonymt levert tilbake til museet, plassert på museets inngangsport, nypusset, men ellers uskadet. I mediene utløste det en ny runde med notiser om Djvelens finger, også disse med utgangspunkt i NTBs dekning av saken. I Aftenposten så meldingen slik ut:

«Djvelens finger» til rette

«Djvelens finger» er kommet til rette på Hedmarksmuseet på Hamar nøyaktig ett år etter at den ble stjålet. Den meget verdifulle fingeren av sølv og bly var satt utenfor døren til bispeborgen på museet da personalet kom onsdag morgen.

Fingeren er den eneste votivgave i sitt slag i landet. Votivgaven ble gitt i senmiddelalderen som takk for helbredelse. Navnet har fingeren fått fordi det ifølge flere beretninger følger død og elendighet med den. Hedmarksmuseet har eid den i mange år, og den eneste elendigheten museet har påvist er, ifølge NRK Hedmark, en dårligere økonomi enn noen gang.

Om det er død, elendighet eller bare dårlig samvittighet som nå har rammet tyven, er det ingen som vet. I midten av 1930-årene ble fingeren også stjålet og levert tilbake. Like etter døde tyven (NTB 1984).

Vel tilbake på museet blir igjen gjenstanden og dens navn adskilt i to forskjellige innramminger. Den «er» en votivgave, nå i sølv og bly. Den har fått sitt navn fordi det «ifølge flere beretninger følger død og elendighet med den». Gjengivelsen av forbannelsen er dermed ikke nøkkelsatt, men en forklaring på navnet. Men nøkkelsettingen er fremdeles til stede i teksten, som nå setter parenteser om fingerens agens i forhold til tyveriet. «Nøyaktig ett år etter» understreker fingerens skjebnesvangre karakter, det er «ingen som vet» hvorfor den ble levert tilbake, men tyven står, med henvisning til tyveriet som skal ha skjedd på 30-tallet, fortsatt i fare for å få sin straff. Fingerens virkning er i denne nøkkelsettingen «død og elendighet» og dens årsak er fingeren selv. Det er da uavhengig av hvorvidt den er på kirkens grunn eller ikke og det er dermed kun flaks at «Hedmarksmuseet har eid den i mange år, og den eneste elendigheten museet har påvist er, ifølge NRK Hedmark, en dårligere økonomi enn noen gang».

Votivgaven og overtroen

Jeg har kalt omtalen av Djevelens finger som votivgave dens identitet. Det er likevel interessant å se at denne identiteten, i eksemplene jeg har vist til nå, aldri gir fingeren en *rolle*. Det ble imidlertid gjort i 2009, da en vand-reutstilling om votivgaver ble arrangert, utstilt i domkirkeruinene på Hamar og Erkebispegården i Trondheim. Utstillingen hadde tittelen *TAMA. Offergaver og kriseriter*³ og så på votivgaven i lys av historiske kilder fra Norge og samtidig bruk av votivgaver blant annet i Hellas. I tillegg engasjerte den kunstnere til å lage kunstverk inspirert av votivgavene (Storli 2009b). På Hamar stod naturlig nok Djevelens finger sentralt. Katalogteksten

forteller at «Sannsynligvis er dette en identifikasjonsgave og derfor en absolutt sjeldenhet i vårt land. Hedmarksmuseets besøkende får høre historien om Djevelens finger:» Dette innleder fortellingen om forbannelsen. Det er nå en ung elev ved Hamar Katedralskole, Kesar Johannesen, som fant fingeren i kirkemuren rundt 1925 og tok den med til lektor Christensen. Kesar ble syk og døde kort etter. Den ble da overlevert Didrik Grønvold som også døde kort etter. Fingeren ble så sendt til Oslo og «tatt imot av en kvinnelig forsker». Denne kvinnen ble også syk og døde kort tid etter. Fingeren ble da sendt tilbake til Hamar og utstilt i museets gamle utstillingsbygning, Løtenbygningen. Rundt 1955 ble den stjålet. Men den var ikke borte lenge og dagen den kom tilbake døde museets hest «Rottenikken». Det fortelles videre at fingeren ble stilt ut der den nå er, men at den «på midten av 80-tallet» igjen ble stjålet. Museet gikk da ut i Hamar Arbeiderblad med en «skremselshistorie» og «nøyaktig ett år etter lå Djevelens finger på dørklinka til museet, helt uskadd og nypusset». Det legges til at «På sesongåpningen for museet i 1972 gav moren til Kesar Johannesen 30 00 kr i en anonym gave til museet til minne om sin sønn» (Storli 2009b:22). Omtalen avsluttes:

Historien om Djevelens finger ble først skrevet av Nils Christensen, lektor ved Hamar Katedralskole og museets faglige leder fra 1928. Den viser ikke bare vår uhelbredelige fascinasjon over det mystiske og bisarre. Den kan også tyde på at «enfoldig overtro» ikke bare tilhører «for-gangen fortid», og har typiske trekk fra lignende historier (ibid).

3. Utstillingens navn 'TAMA', er hentet fra ordet som i Hellas benevner skikken å be om hjelp fra høyere makter og love en gave som takk og samtidig ordet som benevner selve gaven. Det er dermed det greske ordet som oversettes med 'votivgave' (Storli 2009b: 9).

Kesar Johannesens funn av Djevelens Finger, i motsetning til den unge damen, er etter alt å dømme en sammenblanding som stammer fra Ragnar Pedersens bok *Hedmarksmuseet 100 år* fra 2008. Her forteller han på de samme sidene om to viktige gjenstander i Hedmarksmuseets samlinger, Djevelens finger og Paveseglet. Pedersen kan fortelle at dokumentene om funnet av Djevelens finger er forsvunnet fra arkivet. Om Paveseglet forteller han at det ble funnet av Kesar Johannesen og at han døde ung og kort tid etter. Moren til unge Kesar gav museet en større pengegave til minne om sin sønn i 1972, penger som ble brukt på oppføringen av Sverre Fehns museumsbygning (Pedersen 2008:82–84). Vi ser videre at det første tyveriet nå er datert 1955. Museets hest, Rottenikken, har tatt plassen til Vaktmester Sandens melkeku.

TAMA-utstillingens katalog innrammer forbannelsesfortellingen som historien «besøkende får høre». Vi møter dens plassering i monterer i ingressen til den korte omtalen. Christensens nøkkelsetting er dermed flyttet til den besøkendes møte med tingen, i museets iscenesettelse av den. Rammen for utstillingen opprettholder fingerens identitet, men samtidig er nå forbannelsesfortellingen en historie «om» den, og ikke en historie den «har» (Christensen 1933:1). Den relasjonelle endringen, som for første gang presser fram en diskusjon om «overtro», slik vi så i avslutningen, har som formål å problematisere forholdet mellom tro og overtro, eller rettere sagt de temporalt og topografiske 'andres' tro som 'vår' overtro (Certeau 1988; jf. Fabian 1983). Dermed settes også Djevelens fingers identitet som votivgave i spill, som jo er utstillingens hovedmål. Men som en følge av det blir også forbannelseshistoriens enkelte hendelser nå sett i lys av en historisk kontinuitet ikke lenger fanget mellom forbannelseshistoriens paren-

teser mellom dens fjerning fra kirkens grunn til dens hvile i monterer.

TAMA-utstillingen, og i fortellingen om Djevelens finger spesielt, benyttet votivgavene som et springbrett til å artikulere «overtro» kontra religiøse forskjeller. Forbannelsesfortellingen var i så måte et eksempel på moderne overtro, en tilsynelatende anomali som måtte forklares. Slik sett var den også et forsøk på å åpne et blikk for religiøse praksiser i andre land (altså ortodokse og katolske) og sammenstille dem med praksis i et fortidig Norge. Utstillingsopplegget kjempet likevel med forbannelsen på flere punkter, noe som preget undervisningsopplegget for skolebarn som ble laget til utstillingen. «Vår uheldige fascinasjon for det mystiske og bisarre» kunne ikke umediert formidles til barn og derfor er det laget en forklaring om sølvfingeren som balanserer behovet for interreligiøs forståelse med frykten for at dens virkning skal komme ut av kontroll. Dermed forklarer også teksten i undervisningsopplegget det primære rammeverket nøkkelsettingen i utstillingen er basert på. Teksten forteller:

I virkeligheten var disse merkelige og tragiske hendelsene ikke annet enn tilfeldigheter som ikke hadde noe som helst med sølvfingeren å gjøre. Men når vi ser på hvordan folk reagerte på alt dette merkelige som skjedde, viser det hvor overtroiske vi kan være og hvor spennende vi synes det er å fantasere over skrekkelige ting. I dag er det nok ingen som lenger er redde for den merkelige sølvfingeren som står i museet på Domkirkeodden. Selv om vi fortsatt ikke kjenner hele historien, er den nok ikke fullt så skrekkelig som mange kanskje har trodd. I stedet for å ta livet av folk og fe, er fingeren antakelig laget av et menneske som selv har fått sin egen finger skadet (Storli 2009a).

Med «hvor overtroiske vi kan være» forsøkes den interreligiøse forståelsen å opprettes. Grensen opprettholdes, men samtidig flyttes hele forbannelsesfortellingen, på en måte som før ikke har vært gjort, inn i et religiøst domene, ikke lenger som historie, anekdote, ond skjebne eller sagn, men som overtro tilsvarende de andres tro.

TAMA-utstillingen må først og fremst sees som et forsøk på å fremme en tverrkulturell forståelse. Slik sett vil den bygge ned grensen mellom overtro og tro, mellom de andres tro og vår tro. Imidlertid har den større problemer med å hankses med troens, og overtroens, virkning, noe som blir svært relevant i det den forsøker å hankses med vår overtro. I TAMA-utstillingens tekster er det første gangen vi ser at den nøkkelsettingen Christensen etablerte blir tolket i et primært rammeverk, hvor dens årsak-virkningsforhold faktisk er gjenstand for diskusjon. Resultatet er at grensen mellom tro og overtro må re-etableres og da ved å bedømmes ut fra en rasjonell kosmologi hvor forbannelsens virkning kan settes til side. Dermed må også forbannelsens virkning skilles fra forbannelsen som fortelling, noe som interessant nok gjøres ved å hensette effektene til tilfeldigheter, men beholde hendelsene som faktiske.

At TAMA-utstillingen tar utgangspunkt i Djevelens finger som votivgave gjør at balansen mellom tro og overtro forrykkes. Ved å ta hensyn til den skikken votivgaven var og er en del av, og ved å skape tverrkulturell forståelse ved å sammenligne det fortidige oss med det samtidige dem, åpner den også en diskusjon om det samtidige oss og om vår tro har elementer av overtro. Den åpner dermed en tolkningsramme som Christensens nøkkelsetting holdt lukket ved å hensette forbannelsen i tydelige parenteser. Men også her må balansen igjen opprettes, nå ved å hensette den kausale forbindelsen som oppretter dens agens til «vår uheldbredelige fascinasjon». For

skolebarna opprettes hurtig balansen igjen, og votivgaven får igjen være andres tro og forbannelsen være overtro.

Overtroens performans

Fenomenet Djevelens finger viser at gjenstandens performans ikke så mye genereres i relasjonen til objektet selv som i relasjon til den innrammingen den blir gitt. Det er når de to innrammingene spilles opp mot hverandre, rykkes ut av balanse, at gjenstanden får en egen agens. Goffman påpekte i sin *Frame analysis* at 'tro' er en del av den meningskonstruksjonen som gis primære rammeverk, mens samtidig, bygget over dem, finnes transformasjoner hvor tro ikke er det meningsbærende. Over-tro vil være hendelser som har vært gjenstand for en slik transformasjon. Vi ser at transformasjonen har hentet sin fabula fra den koloniale motsetningen som Tutankhamons gravfunn representerte. Det er denne fabulaen som oversettes, fra «en liten historie a la Tutankhamens gravfunn», til «anekdote», til «hending», til «sagn», til «møte med objektet» og endelig til «overtro». I relasjon til denne holdes gjenstandens identitet, votivgaven, konstant som primært rammeverk, en identitet som virkelig kan 'tros' på, men ikke i form av dens virkning, men dens funksjon. En av disse funksjonene er å være gjenstand for overtro. Men en annen funksjon er gjenstandens verdi som vises i beskrivelsen av votivgaven. Den er «merkelig nok av tinn, et fint arbeide for øvrig», «en skinnende finger av tinn», av sølv, «votivfunn», «ekspressiv kraft», «en uerstattelig sølv-gjenstand», «den meget verdifulle fingeren i sølv og bly» og «finger i sølv». Dens materielle verdi øker når dens visuelle og historiske verdi forringes, for dens identitet er knyttet til verdien den har som museumsgjenstand. Men det er som transformert tro at den har sin største verdi, for det er det som gjør at den har en virkning, og følgelig en årsak, og føl-

gelig agens, så lenge spenningen mellom beskrivelse og fortelling, verdi og tro og objekt og subjekt opprettholdes.

Litteratur

- Asdal, Kristin, Brita Brenna, og Ingunn Moser (red.) 2001. *Teknovitenskapelige kulturer*. Oslo, Spartacus.
- Aukrust, Knut 1995. Åndsmakter i folketroen. I Thelle, Notto R. (red.) *Ånden blåser dit den vil*, Etterutdanningskomiteén ved Det teologiske fakultet, Det praktisk teologiske seminar, Universitetet i Oslo, 1995, s. 173–86.
- Aukrust, Knut 2011. Mission Impossible. Troll, St. Olav og Herkules. I Esborg, Line, Kyrre Kverndokk og Leiv Sem (red.) *Or gamalt: nye perspektiver på folkeminner; festskrift til Anna–Marie Wiersholm, som takk for 40 års arbeid for og med folkeminnene, Norsk Folkeminnelags skrifter*, Oslo, Norsk Folkeminnelag/Instituttet for sammenlignende kulturforskning, s. 163–92.
- Bal, Mieke 2009. *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Barad, Karen 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, Duke University Press.
- Brenna, Brita 2016. Nature and Texts in Glass Cases: The Vitrine as a Tool for Textualizing Nature. *Nordic Journal of Science and Technology Studies* 2(1), s. 46–51.
- Briggs, Charles L. 1993. Metadiscursive Practices and Scholarly Authority in Folkloristics. *The Journal of American Folklore* 106, s. 387–434.
- Bækkelund, Reidar 1976. Godbiter fra museene i Hedmark: Djevelens finger. *Glåmdalen*, 16.10.1976.
- Certeau, Michel de 1988. Ethno–Graphy. Speech, or the Space of the Other: Jean de Léry. I *The Writing of History*. New York, Columbia University Press, s. 209–243.
- Christensen, Nils 1933. *Djevelens finger. En liten fortelling fra det gamle Hamar*. Hamar, Norsk Skoletidendes Boktrykkeri.
- Daly, Nicholas 1994. That Obscure Object of Desire: Victorian Commodity Culture and Fictions of the Mummy. *NOVEL: A Forum on fiction* Vol 28, No 1, s. 24–51.
- Egede-Nissen, Hans 1999. Sverre Fehns museumsteori. *Nordisk museologi* (1), s. 75–100.
- Eriksen, Anne 2009. *Museum: en kulturhistorie*. Oslo, Pax forlag.
- Fabian, Johannes 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press.
- Goffman, Erving 1986. *Frame analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Northeastern University Press ed. Boston, Northeastern University Press.
- Graeber, David. 2015. Radical alterity is just another way of saying “reality”: A reply to Eduardo Viveiros de Castro. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 5(2), s. 1–41.
- Gregory, J. C. 1930. From magic to science. *Journal of Philosophical Studies* 5(19), s. 379–91.
- Haraway, Donna 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14(3): s. 575–599.
- Hveem, Lars 1983. Tyv vil dø. *VG*, 25.5.1983.
- Luckhurst, Roger 2012. *The Mummy’s Curse: the True History of a Dark Fantasy*. Oxford, Oxford University Press.
- Mol, Annemarie 2002. *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*. Durham, Duke University Press.

- Nelson, Mark R. 2002. The mummy's curse: historical cohort study. *BMJ* 325(7378), s. 1482–1484.
- Norberg–Schulz, Christian, og Gennaro Postiglione 2003. *Sverre Fehn: samlede arbejder*. Oslo, N.W. Damm.
- NTB. 1983. Djevelfinger stjålet. *Aftenposten*, 25.5.1983.
- NTB. 1984. 'Djvelens finger' til rette. *Aftenposten*, 1.6.1984.
- Pedersen, Ragnar 2004. *Storhamarlåven*. Hamar, Hedmarksmuseet og Domkirkeodden.
- Pedersen, Ragnar 2008. *Hedmarksmuseet 100 år*. Hamar, Hamar Historielag.
- Resløyken, Åmund Norum 2018. 'Ein lut av det nære levande livet'. *Tradisjon, tradisjonselementer og tradisjonsforskere. En studie av spørrelisteserien Ord og sed 1934–1947*. Oslo, Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Sm. 1942. Den ensomme hest som bor i Hamar gamle bispegård. Når skal nordens Pompeii bli utgravet? *Aftenposten*, 15.6.1942.
- Smith, Andrew 2010. *The Ghost Story, 1840 – 1920: A Cultural History*. Manchester: Manchester Univ. Press.
- Storli, Terje 2009a. 'Forbudte ofringer på hemmelige steder' Undervisningsmateriell i forbindelse med skolebesøk og omvisning knyttet til utstillingen «TAMA offergaver og kriserite» i domkirkeruinene på Hamar 22. August – 18. Oktober 2009.
- Storli, Terje (red.) 2009b. *TAMA. offergaver og kriserite. En utstilling med offergaver og kunst*. Fredrikstad, CAL TRYKK.
- Tsing, Anna Lowenhaupt 2010. Worlding the Matsutake Diaspora. Or, can Actor–Network Theory Experiment with Holism? I Otto, Ton og Nils Bubant (red.). *Experiments in Holism. Theory and Practice in Contemporary Anthropology*. Chichester, Wiley-Blackwell. s. 47–66.
- Ødemark, John, og Resløyken, Åmund Norum 2015. I korndemonens bilde – antropologisk erkjennelse, materialitet og temporalitet i utstillingen av 'gammel folketro' på Norsk folkemuseum (1938). *Tidsskrift for kulturforskning* Vol. 14(Nr. 2), s. 62–86.