



Høgskulen på Vestlandet

Norsk 3, emne 4 - Masteroppgave

MGBNO550-OST-2023-VÅR2-FLOWassign

Predefinert informasjon

| | | | |
|-----------------------|------------------------------|------------------------|----------------------------|
| Startdato: | 02-05-2023 09:00 CEST | Termin: | 2023 VÅR2 |
| Sluttdato: | 15-05-2023 14:00 CEST | Vurderingsform: | Norsk 6-trinns skala (A-F) |
| Eksamensform: | Masteroppgave - Stord | | |
| Flowkode: | 203 MGBNO550 1 OST 2023 VÅR2 | | |
| Intern sensor: | (Anonymisert) | | |

Deltaker

| | |
|---------------------|-----|
| Kandidatnr.: | 215 |
|---------------------|-----|

Informasjon fra deltaker

| | |
|----------------------|-------|
| Antall ord *: | 28418 |
|----------------------|-------|

Egenerklæring *: Ja

Jeg bekrefter at jeg har Ja registrert oppgavetittelen på norsk og engelsk i StudentWeb og vet at denne vil stå på vitnemålet mitt *:

Jeg godkjenner autalen om publisering av masteroppgaven min *

Ja

Er masteroppgaven skrevet som del av et større forskningsprosjekt ved HVL? *

Nei

Er masteroppgaven skrevet ved bedrift/uirksomhet i næringsliv eller offentlig sektor? *

Nei



Høgskulen
på Vestlandet

MASTEROPPGAVE

Vennskap, forelskelse og ensomhet i norsk
skrekkfiksjon for barn

En analyse av tre norske barnegrøssere og hvordan disse tar opp typiske tematikker i
barnelitteraturen.

Friendship, falling in love, and loneliness in
Norwegian horror for children

An analysis of three Norwegian horror books for children and how these address
typical themes in children's literature.

Veronika Tharaldsen

Master i norsk

Stord/HVL/ Grunnskolelærerutdanningen 1.–7. trinn

Veileder: Hadle Oftedal Andersen

Innleveringsdato: 15.05.2023

Jeg bekrefter at arbeidet er selvstendig utarbeidet, og at referanser/kildehenvisninger til alle
kilder som er brukt i arbeidet er oppgitt, jf. Forskrift om studium og eksamen ved Høgskulen på Vestlandet, § 12-1

Sammendrag

Denne masteroppgava er en undersøkelse av samspillet mellom skrekksjangeren for barn og typiske temaer i barnelitteraturen. Analysen tar utgangspunkt i tre norske barnegrøssere. Disse er *Harpa* (2019) av A. Audhild Solberg, *Dødens glassøye* (2012) av Jon Ewo og *Bak den svarte porten* (2021) av Anders Bortne og illustratøren Skinkeape. Det teoretiske perspektivet hentes først og fremst fra Noël Carrolls sjangerforståelse slik denne kommer til uttrykk i *The Philosophy of Horror*. Videre perspektiver hentes fra den gotiske litteraturens historie og Sigmund Freuds teori om det uhjemlige. Til dette kommer teorier om hva som kjennetegner skrekkfiksjon for barn. I analysen av de tre barnegrøsserne undersøkes det hvordan disse forholder seg til sjangerforståelse av skrekkfiksjon og hvordan de kan plasseres innenfor teorier om skrekkfiksjon for barn. Til slutt analyseres hvilke spesifikt barnelitterære tematikker som finnes i disse bøkene, og hvordan dette utgjør et skille mellom skrekksjangeren for barn og skrekksjangeren for voksne.

Abstract

This master thesis is an examination of the interaction between horror for children and typical themes in children's literature. The analysis will be based on three Norwegian horror books for children. These are *Harpa* (2019) by A. Audhild Solberg, *Dødens glassøye* (2012) by Jon Ewo and *Bak den svarte porten* (2021) by Anders Bortne and the illustrator Skinkeape. The theoretical perspective will primarily be taken from Noël Carroll's understanding of the genre, as it is expressed in *The Philosophy of Horror*. Further perspectives will be taken from the gothic literature's history and Sigmund Freud's theory about the uncanny. In addition to this, comes theories about horror-fiction for children. In the analysis of the three horror books, it will be investigated how these relate to theory of the horror genre, and how they can be placed within theories of horror-fiction for children. Finally, the themes that are specifically related to children's literature in the different books, and how this constitutes a distinction between the horror genre for children and the horror genre for adults, will be analysed.

Forord

Grunnen til at jeg ønsket å skrive om dette temaet er at jeg som liten elsket å lese bøker, og da spesielt grøssere. Jeg har også opplevd i praksis på barneskolen at mange elever er interesserte i denne sjangeren, og den appellerer like mye til både gutter og jenter. Fordypningen i denne sjangeren har gitt meg et faglig grunnlag til å kunne arbeide med den i klasserommet.

Jeg vil gjerne takke min veileder Hadle Oftedal Andersen, som har hjulpet meg gjennom skriveprosessen og har vært en viktig støttespiller i masterarbeidet. Jeg vil også takke mine medelever, som har gitt meg oppmuntring og råd til masteroppgava i løpet av seminarene vi har hatt på HVL.

Det har gått mange timer til masteroppgava, og jeg vil derfor takke venner, familie og kolleger som har vært forståelsesfulle og støttende, og en spesiell takk til min morfar Arvid Ytreland som har vært til stor hjelp ved å korrekturlese oppgava.

Stord, våren 2023

Veronika Tharaldsen

Innholdsfortegnelse

| | |
|---|----|
| 1.0 Innledning..... | 1 |
| 1.1 Kort introduksjon til skrekksjangeren | 2 |
| 1.2 Problemstilling og forskningsspørsmål | 4 |
| 1.3 Litterær analyse og bildebokanalyse..... | 5 |
| 1.4 Utvalg av litteratur | 6 |
| 1.5 Tidligere forskning..... | 7 |
| 2.0 Teori | 9 |
| 2.1 Hva er skrekk? | 9 |
| 2.1.1 Definisjoner av skrekk..... | 9 |
| 2.1.2 Monsteret | 9 |
| 2.2 Det uhjemlige..... | 11 |
| 2.2.1 Begrepet det uhjemlige | 11 |
| 2.2.2 Det uhjemlige i litteraturen..... | 12 |
| 2.3 Fra den gotiske litteraturen til samtidens skrekk | 14 |
| 2.3.1 Den gotiske litteraturen | 14 |
| 2.3.2 Moderne skrekk | 16 |
| 2.3.3 Plot..... | 17 |
| 2.4 Skrekkfiksjon for barn | 18 |
| 2.4.1 de Rijke om barneskrekk | 18 |

| | |
|---|----|
| 2.4.2 Skrekk i bildeboka | 20 |
| 2.4.3 Budskap i skrekk for barn..... | 20 |
| 2.4.4 Hva er typisk for barnelitteraturen? | 21 |
| 3.0 Analyse..... | 22 |
| 3.1 Harpa..... | 22 |
| 3.1.1 Sammendrag | 22 |
| 3.1.2 Gotikk | 22 |
| 3.1.3 Monsteret: Harpa | 24 |
| 3.1.4. Skrekk i Elverdal | 26 |
| 3.1.5 Det uhjemlige | 27 |
| 3.1.6 Det komplekse oppdagerplottet | 29 |
| 3.1.7 Barne- og ungdomslitteratur og skrekk | 32 |
| 3.2 Dødens glassøye..... | 35 |
| 3.2.1 Sammendrag | 35 |
| 3.2.2 Gotikk | 35 |
| 3.2.3 Det uhjemlige | 38 |
| 3.2.4 Monsteret | 41 |
| 3.2.5 Plot..... | 42 |
| 3.2.6 Barne- og ungdomslitteratur og skrekk | 44 |
| 3.3 Bak den svarte porten..... | 47 |
| 3.3.1 Sammendrag | 47 |

| | |
|---|----|
| 3.3.2 Gotikk i bildeboka | 48 |
| 3.3.3 Det ujemlige | 50 |
| 3.3.4 Hvorfor er Bak den svarte porten skrekkfiksjon?..... | 53 |
| 3.3.5 Barnelitteratur og skrekk | 54 |
| 4.0 Konklusjon | 57 |
| 4.1 På hvilken måte forholder de tre bøkene seg til skrekksjangeren?..... | 57 |
| 4.2 Hvordan plasseres de tre bøkene innenfor teorier om barneskrekk? | 59 |
| 4.3 Hvilke spesifikt barnelitterære tematikker finner vi i disse bøkene?..... | 60 |
| 4.4 Avsluttende refleksjoner | 61 |
| 5.0 Litteraturliste | 63 |

1.0 Innledning

Skrekkfiksjon for barn: Er det godt for noe? Mange avskriver skrekk som ren underholdning som ikke har noe annet for seg enn å skremme. Når man går i dybden på sjangeren kan man derimot finne forskjellige budskap. Skrekkfiksjon undersøker våre dypeste redsler og rører ved psykologien i mennesket. Den amerikanske forfatteren av skrekkfiksjon H.P. Lovecraft (1890-1937) forklarer fascinasjonen for skrekkfiksjon slik:

Children will always be afraid of the dark, and men with minds sensitive to hereditary impulse will always tremble at the thought of the hidden and fathomless worlds of strange life which may pulsate in the gulfs beyond the stars, or press hideously upon our own globe in unholy dimensions which only the dead and the moonstruck can glimpse (2020, s. 13).

Her trekker han fram frykten for det ukjente. Sjangeren har også på mange måter potensial til å være samfunnskritisk. For eksempel, i skrekk fra vår tid blir ofte digital teknologi sett på som sammenkoblet med ondskap, noe som speiler vår frykt for hvilken påvirkning den nye teknologien kan ha på oss som individ og samfunn (Reyes, 2020, s. 10). Skrekkfiksjon kan være en litterær opplevelse som åpner opp for frydefull skrekk, undring og spenning. Samtidig kan denne typen litteratur åpne opp for samtaler og refleksjoner over spørsmål som er knyttet til moral og menneskeverd.

Det finnes en del forskning på skrekkfiksjon og gotisk litteratur for voksne. Det finnes også forskning på skrekkfiksjon for barn, både internasjonalt og i Norge, men i langt mindre grad. Hensikten med denne masteroppgava er å studere samspillet mellom skrekksjangeren og typiske temaer som forekommer i barnelitteraturen. Det er behov for en teoretisk refleksjon om skrekksjangeren for barn, da denne har vokst til å bli svært populær de siste ti-årene, og det skrives betydelig flere grøssere for barn enn det gjør for voksne i vår samtid (Larsen, 2015, s. 19).

Det finnes mange forskjellige begreper knyttet til skrekksjangeren. Noen av disse er *skrekkfiksjon*, *skrekklitteratur*, *horror* og *grøssere*. *Skrekkfiksjon* og *skrekklitteratur* betyr det samme, og er begreper som først og fremst refererer til skrevet tekst, mens *horror*, *skrekk* og *grøssere* kan brukes om sjangeren generelt og kan referere både til litteratur og filmer. *Skrekkfilm* er kanskje det mest vanlige begrepet på norsk når det er snakk om film. Mye av teorien jeg bruker, tar for seg sjangeren i både film og litteratur, da disse henger tett sammen.

Jeg kommer hovedsakelig til å bruke begrepet *skrekkfiksjon* når jeg referer til kun litteratur, ettersom litteratur er det jeg skal forske på. Når jeg skal referere til teori om skrekksjangeren kun i film, er det mest naturlig å bruke skrekkfilm, eller skrekk, hvis det er snakk om sjangeren generelt. Flere av teoriene jeg tar for meg, er engelskspråklige og bruker begrepet horror. Grunnen til at jeg bruker ordet skrekk istedenfor horror, er at skrekk er et mer naturlig begrep på norsk.

1.1 Kort introduksjon til skrekksjangeren

Skrekkfiksjon blir hevdet å være en underkategori av fantastisk litteratur. Fantastisk litteratur er litteratur hvor leseren vet at fortellingen bryter med virkeligheten (Guanio-Uluru, 2018, s. 110). I likhet med fantastisk litteratur er motivene i skrekkfiksjon ofte overnaturlige og uforklarlige hendelser og konflikten mellom godt og ondt. Skrekkfiksjon er ofte en form for inntrengerfantasy hvor handlingen utspiller seg i en tilsynelatende normal verden, og det overnaturlige kommer og forstyrrer karakterenes syn på virkeligheten (Guanio-Uluru, 2018, s. 119). Skrekkfiksjon er en sjanger som undersøker hva som gjemmer seg i menneskesinnet. Denne litteraturen kan få oss til å konfrontere vår egen frykt, den kan få oss til å reflektere over hvem vi egentlig er og hva ondskap er. H. P. Lovecraft påstår at «den eldste og sterkeste følelsen hos mennesket er frykt, og den eldste og sterkeste typen frykt, er frykten for det ukjente» (2020, s. 11). Det skremmende i skrekkfiksjon er ofte at monsteret som vi frykter, er et brudd på det naturlige, og det er «realiseringen av noe som ikke burde være» (Eliassen, 1994, s. 144).

Skrekksjangeren for barn er relativt ny og den har, ifølge litteraturforskeren Victoria de Rijke, røtter i folkløse, myter og legender fra hele verden (2004, s. 506). For eksempel har vi trollet i norske folkeeventyr, Stallo i den samiske fortellertradisjonen og Baba-Jaga i russiske og øst-europeiske folkeeventyr, for å nevne noen. Disse figurene har vært med på å skremme barn i flere århundrer, og vi kan finne lignende figurer i dagens skrekkfiksjon. Sjangeren har også sine røtter i den gotiske romanen, som jeg skal komme tilbake til senere. Sjangerens popularitet vokste etter de to verdenskrigene, da mange levde med frykten for at en tredje verdenskrig kunne bryte ut når som helst. Fra 1950 til 1980-tallet kom det ut en mengde skrekkserier for voksne, og først på 90-tallet begynte skrekkfiksjon for barn virkelig å ta av (de Rijke, 2004, s. 507). Det var på 70-tallet at det begynte å bli mer akseptert i Norge at barnelitteraturen også kunne være skummel (Larsen, 2018, s. 146).

Skrekksjangeren har tidligere blitt kritisert for å ha en negativ påvirkning på folk og samfunn. I følge Eliassen (1994, s. 131) har «Horror- og splatterfilm (...) blitt sett på som en slags oppdragelse til ondskap og perversitet». Det at en konsumering av skrekk skulle føre til en økning i vold i samfunnet har på ingen måte blitt påvist. Eliassen (1994, s. 133) skriver videre at skrekksjangeren kan forsvares ved at «horrorens utiltalende bilder og handlinger er nødvendige estetiske kraftgrep». Forskjellen i argumentasjon her ligger i at de som er kritiske til skrekk, ser på motivene i verkene som uetiske, mens de som taler for skrekk, viser til at man må se på skrekken som allegorisk (Eliassen, 1994, s. 133-134). Eliassen understreker at skrekk kjennetegnes i større grad av dens estetikk og form, heller enn innhold.

En av grunnene til at så mange blir fascinert av skrekksjangeren er ifølge den amerikanske filosofen Noel Carroll *katarsis* (1990, s. 93). Katarsis er et begrep Aristoteles brukte til å forklare hvordan man som tilskuer av tragedien føler med karakterene og gjennomgår de samme emosjonene, som frykt og tristhet, og hvordan tilskueren renses for emosjoner når stykket er slutt (Kraggerud, 2021). Katarsis kan altså overføres til skrekk, da det ofte er et uskyldig offer som blir utsatt for grusomme hendelser (Larsen, 2015, s. 31), for eksempel som hovedpersonen i den norske skrekkinfilmen *Fritt vilt* (2006), som reiser på fjelltur med vennegjengen og tar inn på et nedlagt hotell hvor alle blir drept utenom henne. Noe lignende skjer i den amerikanske skrekkinfilmen *Texas Chainsaw Massacre* (2022). *Midsommar* (2019) er også en skrekkinfilm der heltinnen må gjennomgå grusomme hendelser og ender til slutt opp med å ha mistet alt, til tross for at hun er den eneste gjenlevende. Leseren/tilskueren tenker gjennom hvordan det hadde vært om noe lignende hadde skjedd med akkurat dem (Carroll, 1990, s. 93). Da går leseren/tilskueren gjennom de samme følelsene som offeret og opplever katarsis.

Fra 90- og 2000-tallet vokste skrekk i popularitet i Norge, og det kom ut flere grøsserserier for barn og ungdom. I 1995 ble den første boka i serien *Grøsserne* (*Goosebumps*) av R. L. Stine oversatt til norsk, noe som skapte en ny fascinasjon for skrekkinfiksjon. Tydelig inspirert av denne amerikanske serien er den norske grøsserserien *Marg og Bein* (2007-) som gir ut flere bøker i året (Larsen, 2015, s. 85). Det kom også serier som *Daudinger* (2012-2014) av Arne Berggren og *Skyggemysterier* (2003-2010) av Ole-Mikal Nilsen, som ble svært populære.

Det er få forfattere i Norge som skriver skrekklitteratur for voksne. I USA har vi kjente forfattere som blant annet Stephen King, som har skrevet skrekkinromanen *Ondskapens hotell* (1977) og andre populære skrekkinromaner som også har blitt filmatiserte, men vi ser ikke ut til

å ha en tilsvarende skrekklitteratur for voksne i Norge. Maurits Hansen er den som har fått æren av å bringe den gotiske litteraturen-som regnes som begynnelsen på skrekkfiksjonen- til Norge, og de norske forfatterne som er mest kjente for sine grøssere for voksne, er André Bjerke og Tom Egeland. André Bjerkes roman *De dødes tjern* (1942) er et eksempel fra Bjerkes forfatterskap som blir kategorisert som en krimroman, men den er samtidig innenfor den gotiske sjangeren. Den handler om en mann som flytter opp til et hus i skogen og blir hjemsøkt av spøkelset til en morder. Romanen tar opp incest og galskap, samt konflikten mellom de fornuftige opplyste menneskene i byen og det overtroiske bygdefolket, hvilket er typiske temaer som blir behandlet i den gotiske litteraturen, som jeg skal ta for meg i mer detalj i teoridelen (Groom, 2014, s. xxiv).

1.2 Problemstilling og forskningsspørsmål

Jeg ønsker i denne masteroppgava å undersøke samspillet mellom skrekksjangeren og typiske barnetematikker. Jeg skal da analysere tre forskjellige norske barnegrøssere. Bøkene vil bli studert som skrekkfiksjon, for å få etablert at de er det, og som barnelitteratur mer generelt, for å se på spesifikke barnetematikker som blir tatt opp. Jeg har da valgt å bruke *Dødens glassøye* (2012) av Jon Ewo som er en del av grøsserserien *Marg og bein*, *Harpa* (2019) av Audhild Solberg og *Bak den svarte porten* (2021) av Anders Bortne og illustratøren Skinkeape.

Problemstillingen min er som følger:

«Hvordan er samspillet mellom skrekksjangeren og typiske barnetematikker i de norske barnegrøsserne *Harpa* (2019), *Dødens glassøye* (2012) og *Bak den svarte porten* (2021)?»

Jeg har også laget forskningsspørsmål som vil være til hjelp i analysen, for å finne svar på problemstillingen:

1. På hvilken måte forholder de tre bøkene seg til skrekksjangeren?
2. Hvordan plasseres de tre bøkene innenfor teorier om barneskrekk?
3. Hvilke spesifikt barnelitterære tematikker finner vi i disse bøkene?

I den litterære analysen av de tre bøkene vil jeg ta utgangspunkt i teorien som lanseres i *The Philosophy of Horror: or Paradoxes of the Heart* (1990) av Noël Carroll for å se på hva skrekk er og hva som karakteriserer det. *The Philosophy of Horror* er en studie av

skrekksjangeren som strekker seg fra litteratur til film. Den tar for seg hva skrekkfiksjon er, hva som kjennetegner den, og hvorfor den appellerer til folk. Internasjonalt er dette et av de mest sentrale verkene når det gjelder forståelsen av skrekk som sjanger. Jerslevs essay «Iscenesettelse af kroppen i en moderne horrorfilm» (1994) og Eliassens essay «Formens kollaps - et bidrag til horrorrens estetikk» (1994) er også relevante for å forstå den moderne skrekkfiksjonen, da de sier noe om hvordan skrekksjangeren har utviklet seg. Disse essayene er viktige nordiske bidrag til forskning på skrekksjangeren.

Jeg vil også bruke essayet «Das Unheimliche» (1919) av Sigmund Freud som beskriver det uhyggelige i litteraturen. Denne teorien gir en grunnleggende forståelse av hva skrekken bunner i, og trekkes ofte fram i drøftelser av skrekk. Videre vil jeg se på sjangerens historie fra den gotiske litteraturen oppstod på 1700-tallet og fram til i dag, da dette er relevant for å forstå hvordan sjangeren har utviklet seg, også barneverisjonen.

Det finnes også teorier om skrekk for barn, blant annet Victoria de Rijkes (2004) kategorier av forskjellige typer barneskrekk og Ann Sylvi Larsens (2015) kategorisering av fire forskjellige typer norsk barneskrekk. Disse, samt andre refleksjoner rundt barneskrekk, vil jeg også ta for meg i analysen, og bruke til å reflektere over hva som skiller skrekk for barn fra skrekk for voksne. Sist, men ikke minst, er tema og budskap også noe som er interessant i skrekkfiksjon for barn og ungdom, og kanskje er dette også noe som skiller barneskrekk fra tradisjonell skrekk. Vennskap er et tema som ofte behandles i barne- og ungdomslitteraturen (Nikolajeva, 1998, s. 44). Helten er som regel «et barn som er utsatt på en eller annen måte, ofte på grunn av mangel på kjærlighet, omsorg eller venner». Det å finne seg selv og sin egen identitet er også en typisk tematikk i barnelitteraturen (Larsen, 2018, s. 128-129). Jeg vil da se i hvor stor grad det er fokus på disse temaene i de tre grøsserne, og hvilken betydning dette har for bøkene som skrekkfiksjon.

1.3 Litterær analyse og bildebokanalyse

Det er litterær analyse og bildebokanalyse som er metoden for denne masteroppgaven. Det finnes forskjellige tilnæringer til litterær analyse, og jeg skal i denne oppgava gjøre en *tekstimmanent analyse*. En tekstimmanent analyse «forholder seg til teksten som om den var isolert fra omverdenen» (Gaaslund, 1999, s. 16). Selv om den tekstimmanente analysen setter søkelys på teksten i seg selv, kan den perspektiveres i retning av andre tekster eller i utenomtekstuelle faktorer (Gaaslund, 1999, s. 17). Jeg skal perspektivere analysen av tekstene i

retning av skrekksjangeren. I analysene vil jeg blant annet ta for meg fortellerstemme, tema, litterære virkemidler og plot i sammenheng med teori om skrekk, gotikk og *det uhjemlige*.

Bak den svarte porten, som er en av de tre bøkene jeg skal analysere, er en bildebok. En bildebok defineres ifølge Hallberg (1982) ved at den har «ett eller flere bilder på hvert oppslag». Bildeboka er en multimodal tekst. Det vil si at den består av flere modaliteter. Tekst er en modalitet og bilde er en annen modalitet (Bjørlo & Goga, 2020, s. 66). I analyse av en bildebok må man se på samspillet mellom bilde og tekst (Bjørlo & Goga, 2020, s. 64). Dette samspillet kaller vi for ikonotekst (Hallberg, 1982, s. 165). «Gjennom bildet kan man redusere tekstinformasjon fordi bildet blant annet sørger for miljø- og personschildringer» (Traavik, 2007, s. 21). I analysen av bildeboka vil jeg altså tolke ikonoteksten. Ikonoteksten sier mer enn bare teksten eller bildene sier hver for seg (Traavik, 2007, s. 21). Paratekstene er også vanlige å ha med i en bildebokanalyse, på grunn av at fokuset ligger på det visuelle og fordi paratekstene som regel forteller noe om bokas tema. Paratekstene er bokas ytterpermer og innsidepermer (Bjørlo & Goga, 2020, s. 67).

I min analyse av bildene må jeg se på bildenes komposisjon. Komposisjonen består av perspektivet, linjene i illustrasjonen og bildeutsnittet (Traavik, 2007, s. 28). Perspektivet i illustrasjonene kan fortelle mye. Fugleperspektiv, når man ser motivet ovenfra, gir oversikt og det kan si noe om maktforhold, også froskeperspektivet kan ofte fortelle om makt. Av og til kan man også finne verdiperspektivering, når noe viktig i bildet blir framhevet, for eksempel ved å bli forstørret i forhold til andre motiv (Traavik, 2007, s. 28). Traavik (2007, s. 28) skriver at horisontale linjer kan skape ro, mens diagonale linjer kan være med på å skape bevegelse og dramatik. Fargebruken er også med på å skape stemning og er viktig for tolkning av bildene. Gjennom å se på både illustrasjonene og teksten sammen, altså ikonoteksten, vil jeg se på hvordan *Bak den svarte porten* forholder seg til sjangeren horror, slik som i analysen av de andre to bøkene *Harpa* og *Dødens glassøye*.

1.4 Utvalg av litteratur

Bøkene jeg skal analysere passer til barn i forskjellige aldre. *Bak den svarte porten* av Anders Bortne og Skinkeape er en bildebok og kan passe til barn fra 1.-4. trinn. Denne boka har blitt nominert til Bildebokprisen (Barnebokinstituttet, 2022). På bokas bakside er den beskrevet som «En bildebok om redsel, mot og uventet vennskap» (Bortne & Skinkeape, 2021). Det at dette er en bildebok, gjør at det er andre ting en må se på i analysen og drøftingen, og det er

viktig at også bildeboken blir presentert innenfor skrekksjangeren. *Dødens glassøye* av Jon Ewo er nokså kort og lettlest og kan passe til 5.-7. trinn. Den er som nevnt en del av grøsserserien *Marg og bein*. *Harpa* av A. Audhild Solberg som er en litt lengre bok som passer for barn og ungdom i alderen 9-12 år ifølge Aschehoug forlag, og den er blitt kåret til vinner av Arks barnebokpris (Boks365, 2019).

Det at disse er så forskjellige både i innhold og stil og ikke minst hvilke aldersgrupper de er beregnet til, gjør at jeg får sett på nettopp hva som gjør at disse bøkene kan kategoriseres som skrekk. De tre bøkene stiller seg på svært tydelige måter, men forskjellig fra hverandre, i dialog med skrekk-tradisjonen, og de tar alle opp temaer som er vanlige i barnelitteraturen og som barneleseren som regel kan kjenne seg igjen i og lære noe av. Ettersom de barnelitterære temaene er så tydelige og viktige for handlingen i disse grøsserne, er det interessant å se på nettopp disse bøkene.

1.5 Tidligere forskning

Det ene større verket om emnet skrekk for barn i Norge er boka *Gode grøss- Om skrekkefiksjon for og av barn* (2015) av Ann Sylvi Larsen. Denne boka er på grensen mellom tidligere forskning og teori og den «henvender seg til forskere, lærere, studenter og andre som ønsker å forstå sin samtids litteratur» (Larsen, 2015). Når forfatteren ser på skrekksjangeren for barn, tar hun for seg flere av de samme teoriene som jeg har valgt å bruke i denne masteroppgava, blant annet: *The Philosophy of Horror* (1990) av Noël Carroll, og «Das Unheimliche» (1919) av Sigmund Freud. Dette er teorier som blir brukt i forskning på tradisjonell skrekk, men de blir her også brukt i forskning på skrekk for barn. Larsen (2015) tar også for seg Victoria de Rijkens artikkel «Horror» (2004), som er mer spesifikt rettet mot skrekk for barn, og jeg valgte derfor også å ta i bruk denne teorien. Ut fra forskning på sjangeren og på tekster i sjangeren skrevet av barn, har Larsen også laget egne kategorier av skrekk for barn. Hun mener at nyere skrekk for barn i norsk sammenheng kan deles inn i fire hovedkategorier. Dette er *pseudoskrekk*, *den eventyrlige skrekkefortellingen*, *fortellinger om det ukjente* og *psykopatfortellinger*. Det som er hovedkriteriet for at fortellingen skal kunne defineres som skrekkefiksjon er at «leseren opplever redsel» (2015, s. 49).

Pseudoskredd er «bøker som gir seg ut for å være grøssere, men hvor uhyggefølelsen er forbigående, og hvor leseren kun får gysninger i begynnelsen av fortellingen» (Larsen, 2015, s. 95). *Dødens glassøye* av Jon Ewo, som er en av bøkene jeg har valgt å analysere, blir av Larsen definert som *pseudoskredd*. Nærmere bestemt hevder hun at *Dødens glassøye* er *pseudoskredd* innenfor en overnaturlig virkelighet. «Her etableres en uhyggestemming i begynnelsen av narrasjonen, men etter hvert tar de overnaturlige elementene så sterkt over at fortellingen nærmer seg fantasy» (2015, s. 95). «Pseudoskredd er altså en litt «uren» kategori, som i begynnelsen har trekk fra skrekksjangeren, men som senere utvikler seg i retning av en annen litterær sjanger» (Larsen, 2015, s. 50).

Den eventyrlige skrekktellingen er skremmende fortellinger som har handling i en overnaturlig virkelighet, og denne kategorien rommer også fortellingene om monster som blir behandlet i Carrolls teori, som vi skal se på i teoridelen. *Fortellinger om det ukjente* foregår «i en normal virkelighet, hvor en tilsynelatende overnaturlig hendelse finner sted» (Larsen, 2015, s. 50). Denne typen fortelling ender ofte med at vi er usikre på hva som egentlig har skjedd eller hva som vil skje videre. I *psykopatfortellinger* møter vi ikke et overnaturlig monster, men et menneske som er ondt og som ønsker å skade helten. Og som det ligger i ordet, er denne skikkelsen en psykopat (Larsen, 2015, s. 50).

I *Gode grøss* (2015) reflekterer Larsen også rundt forskjellen mellom skredd for voksne og skredd for barn, og dette er interessant for oppgaven min.

I barnebøkene møter vi sjelden et overnaturlig monster som er i direkte kamp med helten. De fleste barnegrøsserne mangler den voldsomme konfrontasjonen mellom helt og monster som er karakteristisk for voksenvarianten av sjangeren (...) Den voksne forfatteren som skriver for barn, har tradisjonelt skånet barn for brutalitet. De siste tiårene har skillet mellom barnelitteratur og voksenlitteratur stadig blitt mindre, men barneskreddens manglende konfrontasjonsfaser vitner om at det fremdeles hersker et ønske om å beskytte barn mot skildringer av vold (Larsen, 2015, s. 138).

Forskjellen på skredd for barn i sammenligning med skredd for voksne ligger da, ifølge Larsen (2015), først og fremst i at det er mindre direkte skildringer av vold i barnegrøssere. Dette er ikke overraskende.

I og med at *Harpa* og *Bak den svarte porten* er nokså nye bøker, finnes det ikke tidligere forskning på disse.

2.0 Teori

2.1 Hva er skrekk?

2.1.1 Definisjoner av skrekk

Når jeg nå tar for meg teori om skrekk, baserer jeg meg hovedsakelig på Noël Carrolls *The Philosophy of Horror* (1990), samt Knut Ove Eliassens og Anne Jerslevs essay i essaysamlingen *Det skrekkelige: fra grøssere til splatter: seks essays om horror* (1994). Men først vil jeg prøve å gi en oversikt over hvordan skrekk har blitt definert, da det finnes flere forskjellige måter å definere det på. Skrekk kan ifølge Reyes (2020, s. 9) bli definert av det grufulle øyeblikket av opphøyelse man opplever når menneskelig bevissthet blir møtt med dets ubetydelige posisjon i det store universet. Det som vi ikke har mulighet til å forstå eller sette ord på, blir en kilde til frykt. I fortellinger om transformasjoner, som for eksempel fortellinger om varulver eller Dr. Jekyll og Mr. Hyde, kommer skrekken av forvandlingen, og vi møter på det “andre”: det som er primært eller ubevisst i oss, og det skaper enn annen type skrekkopplevelse (Reyes, 2020, s. 9).

Noël Carroll definerer skrekksjangeren i *The Philosophy of Horror* ved at sjangeren inneholder monster (1990, s. 15). Det Carroll referer til som «monster» er en hvilken som helst skapning som etter moderne vitenskap ikke eksisterer (1990, s. 27) Han poengterer deretter at det ikke er alle overnaturlige skapninger som er skremmende, slik som for eksempel Superman. I skrekkfiksjon er monsteret som regel en overnaturlig skapning som er moralsk fordervet (Carroll, 1990, s. 40-41). All litteratur som inneholder monstre er derimot ikke skrekkfiksjon, da man for eksempel ofte finner monstre i folkeeventyr.

2.1.2 Monsteret

Det som Carroll hevder er sentralt for monsteret i grøsseren, er måten karakterene i verket reagerer i forhold til det. Karakterene som møter et monster i eventyr, kan være redde for det, men de er som regel ikke overrasket over å møte et monster, og de ser på monsteret som en naturlig del av verden. I skrekkfiksjon derimot blir monsteret sett på som noe unaturlig og ekkelt. I eventyr er altså monsteret en vanlig skapning i en overnaturlig verden, mens i skrekkfiksjonen er monsteret en overnaturlig skapning i en vanlig verden (Carroll, 1990, s. 16). Her ser vi da hvordan skrekk er en form for inntrengerfantasy. Skrekksjangeren kan også kjennetegnes ved at måten karakterene i verket reagerer på i møte med monsteret reflekterer den emosjonelle responsen til publikum/leseren. Det vil si at når karakterene blir kvalme,

krymper seg, eller hylar av skrekk, føler vi som konsumerer skrekkfiksjon noe av det samme, til tross for at vi vet at monsteret ikke eksisterer i virkeligheten (Carroll, 1990, s. 17-18).

Monstrene i skrekkfiksjon er ikke bare skremmende fordi de har mulighet til å drepe, de blir ofte sett på som urene og kvalmende, og ofte kan de bli beskrevet som slimete, skitne og forfalne (Carroll, 1990, s. 21-23). I tillegg til at monstrene er truende fysisk, ved at de kan skade eller drepe, er de også skadelige for samfunnet og samfunnets normer ved at de overgår den menneskelige vitenskapen (Carroll, 1990, s. 34). Videre kan monsteret være en trussel mot psyken og mot moralen eller identiteten vår. Det kan også vekke den iboende frykten mennesket har for å bli oppstykket, spist eller voldtatt (Carroll, 1990, s. 43), noe vi skal komme tilbake til i forbindelse med *det uhjemlige*.

Det finnes mange forskjellige typer monstre, og de kan ha nokså forskjellige karaktertrekk, men det alle monstrene har til felles, er at de er ukategoriserbare. De er en blanding av forskjellige kategorier som ikke passer sammen. De kan være både døde og levende, som zombier, eller de kan for eksempel være en blanding av dyr og menneske, som blant annet varulver. Denne tvetydigheten og sammensmeltingen av forskjellige elementer og kategorier gjør monstrene urene og frastøtende (Carroll, 1990, s. 43-45). Etter hvert som man blir mer kjent med monstrene, hvilke egenskaper de har og hva de er kapable til, blir monstrene mindre skremmende. Det er uvitenheten som skaper mest uhygge (Eliassen, 1994, s. 147).

Eliassen (1994, s. 137-138) trekker frem at skrekkfilmene fra 1950- og 1960-tallet fokuserte på monstre som var «noe annet» og som stilte en trussel mot kollektive verdier. Ved å bekjempe dette fremmede i felleskap ble ting normale igjen. «Overvinnelsen av monsteret markeres derfor gjerne som en feiring av kollektivet (Eliassen, 1994, s. 138). I senere skrekk har det heller vært en tendens til at det onde ikke lenger er presentert i form av en ytre skikkelse/et monster som kan overvinnnes av kollektivet, men noe indre som individet må prøve å bekjempe (Eliassen, 1994, s. 139). «Et gjennomgangstema for moderne horror er det sosiale båndets kollaps. Genren synes ikke lenger gjennomsyret av en tone av latent katastrofe som på femtitallet, den signaliserer snarere inntrykket av at katastrofen allerede har inntruffet» (Eliassen, 1994, s. 140-141). Det kan altså se ut til at sjangeren har mistet troen på tradisjon og kollektive verdier (Eliassen, 1994, s. 141). «Det skrekkelige er det formløse, det er selve formens kollaps» (Eliassen, 1994, s. 161). Dette bygger på menneskets frykt for å miste kontroll.

I den moderne opplyste verden forstår mennesket seg ikke kun som tingenes herre og suverene manipulator, men også som den eneste «beveger» i kosmos (...) Menneskets herredømme over tingene pulveriseres i samme grad som tingene viser seg å ha en egeneksistens, eller verre, besitte makt over mennesket (Eliassen, 1994, s. 151-152).

Monsteret kan også komme i form av noen som karakterene tror de kjenner, altså som en dobbeltgjenger (Carroll, 1990, s. 47). Også dette kan knyttes opp mot det uhjemlige som blir undersøkt av Sigmund Freud.

2.2 Det uhjemlige

2.2.1 Begrepet det uhjemlige

Sigmund Freud skrev i 1919 et essay kalt «Das Unheimliche», hvor han diskuterer hva som skaper frykt i mennesket og prøver å sette fingeren på hva *det uhjemlige* er. Det uhjemlige er et viktig begrep innenfor horror. I den danske oversettelsen har man valgt å bruke begrepet *det uhyggelige*, men dette rommer ikke det samme som det tyske *Das Unheimliche* eller det engelske *the uncanny*. Jeg har derfor valgt å bruke *det uhjemlige* i denne oppgava.

Freud skriver at det er ikke alltid ordet brukes i en betydning som kan defineres helt presist, men det er ingen tvil om at det blir brukt om det som fremkaller skrekk og angst (Freud, 2017, s. 7). Videre forklarer han at det uhjemlige handler om hvordan noe kjent blir skremmende fordi det fremdeles ligner på seg selv, samtidig som det er noe ulikt (Freud, 2001, s. 220). «Det uhyggelige er den form for skræk, der går tilbage til noget gammelkendt, som vi længe har vært fortrolige med» (Freud, 2017, s. 9). En annen måte å se på det, er at det uhjemlige har å gjøre med ting som skulle vært hemmeligholdt og i det skjulte, som kommer ut i dagens lys (Freud, 2001, s. 225). Man kan også se på det som en følelse av fremmedgjøring. Dette er da altså ulikt fra Carrolls teori om at det uhyggelige i skrekk kommer av at noe er ukjent for oss. Det er ikke det fremmede vi er redde for, men det ukjente i det kjente, ifølge Freud.

Unheimlich på tysk betyr det motsatte av «hyggelig, hjemlig, fortrolig, og det er nærliggende at drage den konklusjon, at det nettop skræmmer fordi det *ikke* er bekendt og fortroligt» (Freud, 2017, s. 9). *Heimlich* derimot betyr hjemlig, hørende til huset, ikke fremmed, bekjent, tam, tillitsvekkende (Freud, 2017, s. 11). Etter å ha sett på alle betydningene av ordene *heimlich* og *unheimlich* konkluderer Freud med at *heimlich* har en betydning som gradvis blir tvetydig fram til ordet sammenfaller med motsetningen *unheimlich* (Freud, 2017, s. 18). Dette

sammenfallet av betydning viser til hvordan noe fort kan gå fra å være hjemlig eller hyggelig til å bli uhjemlig og uhyggelig.

2.2.2 Det uhjemlige i litteraturen

Det er hovedsakelig fem forskjellige former for uhjemlighet som blir nevnt hos Freud, og som vi ofte kan finne i horror. Dette er *automaten*, *dobbeltgjengeren*, *gjentagelser*, *animismen* og *fragmentering*. *Automaten* er når man får en følelse av at et livløst objekt har en bevissthet, eller motsatt: at et levende menneske mangler sjel (Freud, 2017, s. 19). *Dobbeltgjengeren* kan enten være to like personer/karakterer eller et individ som har flere personligheter, som for eksempel i *Dr. Jekyll og Mr. Hyde* (1886). *Gjentagelser* handler om når noe gjentar seg på en måte som ikke virker tilfeldig. *Animismen* har å gjøre med ideen om at alt har en sjel og at ingenting av det som skjer er tilfeldig. Til sist har vi *fragmentering* som går ut på frykten for å miste kroppsdeler (Freud, 2017). Jeg skal forklare de fem kategoriene av uhjemlighet nærmere.

Automaten viser til det automatiske ved en gjenstand som er livløs. Påstanden om at det skaper særlig uhyggelige følelser når man blir usikker på om noe er levende eller livløst, dersom det livløse er for likt på noe levende, møter Freud med at vi som barn jo ønsket at våre dukker skulle bli levende, eller gjerne trodde at de var det. Ut fra dette kan kilden til det uhjemlige ikke være basert på en barneangst, men heller på et barneønske eller barnetro (Freud, 2017, s. 29). Igjen altså hvordan noe man var fortrolig med kommer tilbake som noe fremmed.

Videre trekker Freud fram *dobbeltgjengeren* som et typisk motiv for å skape en følelse av uhjemlighet. Dobbeltgjengere er personer eller karakterer som er tilsynelatende like, eller regnes som en og samme person, eller det kan være en repetisjon av samme karaktertrekk. Dette forutsetter ofte at den ene også er i besittelse av den andres bevissthet (Freud, 2017, s. 30). Dobbeltgjengeren er ifølge Freud forbundet med at sjelen er udødelig.

Når en hendelse gjentar seg gang på gang og man får en følelse av å ikke komme ut av situasjonen, kan dette også beskrives som uhjemlig (Freud, 2001, s. 237). *Gjentagelser* som er utilsiktede kan under visse omstendigheter fremkalle en slik angst man kan få i drømmetilstand (Freud, 2017, s.33).

Af en anden erfaringsrække indser vi også uden besvær, at det kun er momentet af utilsigtet gentagelse, der gør det ellers harmløse uhyggeligt og giver os en forestilling

om noget skæbnesvangert, uundgåeligt, hvor vi ellers blot ville have talt om noget »tilfældigt« (Freud, 2017, s. 34).

Gjentagelser kan altså gi følelsen av at det som skjer er forutbestemt, og at det ikke står i vår makt til å unngå det.

Dette med at noe kan være forutbestemt eller at tanker kan ha allmakt, kan også skape en følelse av uhomlighet. Freud hevder at bakgrunnen for dette strekker seg tilbake til

animismens gamle verdensoppfattelse, der utmerkede sig ved at utfylde verden med menneskeånder, ved narcissistisk overvurdering af egne sjælelige processer, ved tankernes almægt og den herpå beroende magiske teknik, ved at tildele fremmede personer og ting omhyggeligt afpassede trolddomskræfter (Freud, 2017, s. 38)

I og med at dette tidligere har vært en vanlig verdensoppfatning som menneskene har vært fortrolige med, har ikke dette vært noe som har skapt uhygge eller frykt på den tiden. Nå, derimot, er dette verdenssynet blitt fremmedgjort, og dermed er det blitt uhomlig (Freud, 2017, s. 40). «I dag tror vi ikke lenger på den slags, vi har *overvundet* disse måder at tenke på, men vi føler os aldrig helt sikre på disse overbevisninger, de gamle lever videre i os og lurar på at bli bekreftet» (Freud, 2017, s. 49).

Fragmentering handler som sagt om menneskets frykt for å skade kroppsdelar. «Angsten for å beskadige eller miste øynene er en fryktelig angst hos barn. Denne angst har holdt sig hos mange voksne, og det er ikke noe organ, de i den grad frygter at beskadige, som øynene» (Freud, 2017, s. 25). Det som har før vært en del av egen kropp, kan fjernes og dermed bli fremmed. Angsten for å miste øynene forbindes også, på typisk freudiansk maner, med angsten for å bli kastret. Alle disse kategoriene for uhomlighet viser til hvordan noe som før har vært kjent og kjær, kan bli uhomlig i visse omstendigheter.

Som Carroll viser også Freud til eventyr og forskjellen på eventyr og fortellinger som inneholder det uhomlige. Her påpeker Freud at selv om de fleste eventyr har et animistisk standpunkt der det skjer overnaturlige ting, fremkaller ikke eventyr det uhomlige. Det er heller ikke uhomlig når livløse ting, som for eksempel dukker, kommer til live i eventyr (Freud, 2017, s. 47). Når dette ikke er uhomlig i eventyr, er det fordi vi aksepterer at dette er en del av eventyrenes logikk og virkelighet. Når de samme elementene blir uhomlige i andre litterære verk, er det fordi forfatteren har tatt utgangspunkt i vår felles realitet (Freud, 2017, s. 53).

2.3 Fra den gotiske litteraturen til samtidens skrekk

2.3.1 Den gotiske litteraturen

Skrekkfiksjonen er en mer eller mindre moderne sjanger som begynte å dukke opp på 1700-tallet. Sjangeren har sin opprinnelse i den engelske gotiske romanen, den tyske schauerromanen og den franske noir-romanen. Det som blir regnet som den første gotiske romanen er *The Castle of Otranto* (1765) av Horace Walpole (Carroll, 1990, s. 4). Den gotiske litteraturen hevdes å være en reaksjon på opplysningstiden. I opplysningstiden skjedde det store ting innfor naturvitenskapen, og man gikk mer vekk fra tidligere overtro, da fenomener som mennesker før forklarte med folketro, nå kunne forklares med vitenskap. Religion ble også satt spørsmål ved, og det overnaturlige ble sett på heller som innbilning. Det gotiske kan bli sett på som baksiden av opplysningstiden, hvor opplysningstidens tro på framskritt blir møtt med den gotiske litteraturens blikk på fortiden (Carroll, 1990, s. 55-56). En annen måte å se det på er at opplysningstiden skapte rom for den gotiske litteraturen ved å gi oss en forståelse av hva som er naturlig og fornuftig, da monstrene i skrekksjangeren nettopp er et brudd på naturlovene (Carroll, 1990, s. 57). Dette utdraget fra den norske oversettelsen av Bram Stokers *Dracula* (2006) viser godt hvordan den gotiske sjangeren forholder seg til den moderne vitenskapen:

Du resonnerer klart og din tanke er dristig. Men du har altfor mange fordommer. Du vil ikke la dine øyne få lov til å se eller dine ører få lov til å høre; det som er utenfor ditt daglige liv, tillegger du ingen vekt. Du tror altså ikke at det finnes ting som du ikke kan forstå, og som allikevel eksisterer; nemlig at noen mennesker ser ting som andre ikke kan se? (...) Ja, for det er nettopp feilen ved vår vitenskap, at den ønsker å gi en forklaring på alt, og hvis den ikke kan forklare det, da sier den at det ikke er noe å forklare (Stoker, 2006, s. 213).

Her blir den moderne vitenskapen utfordret ved at det finnes ting som ikke kan forklares på en «naturlig» måte, og budskapet er at mennesker må bli mer åpne for at det finnes mer mellom himmel og jord enn hva vitenskapen kan bevise.

Da Horace Walpole skrev *The Castle of Otranto* i 1765, var han den første til å blande elementer fra den middelalderske gotikken, romantikken og Shakespeare, samt arkitektur og politikk til et skremmende narrativ. På denne måten etablerte han den gotiske litteraturen som en stil som kunne analysere traumer og utfordre tabuer (Groom, 2014, s. xxvii).

For å forstå hva bakteppet til den gotiske litteraturen er, kan man se på hvem gotene var og hva de representerte. Gotene var medlemmer av en germansk stamme som i år 376 krysset elva Donau og kom til Romerriket. Gotenes oppfattede rolle i historien var at de forårsaket ødeleggelse, ettersom de hadde felt Romerriket (Groom, 2014, s. x). Gotene ble av romerne sett på som frekke og barbariske, mens i England ble gotene bedre ansett. Her sto de som representanter for et alternativ til hegemoniet til gamle Roma, noen som gjorde opprør mot undertrykkelse og ondskap (Groom, 2014, s. xii). De ble altså representanter for en opposisjon til den etablerte makten. Gotisk tenkning var sentralt i 1700-tallets politikk, og den middelalderske stilen på arkitektur og interiør som forbindes med gotene, var på moten ved midten av 1700-tallet (Groom, 2014, s. xviii).

Når vi nå har sett på bakgrunnen for det gotiske, skal vi videre se på hva som kjennetegner den gotiske litteraturen. Incest, begjær, politisk intrige, familiedrama om arv, arrangerte ekteskap, hjem søkelse og plutselig død er temaer som blir tatt opp i *The Castle of Otranto* og som også preger den typiske gotiske romanen (Groom, 2014, s. xxiv). Handlingen i *The Castle of Otranto* er satt til middelalderen på et slott i Italia. Her møter vi på kjemper, levende døde, hemmelige gangveier og betydningsfulle drømmer, kort sagt en rad elementer som vil bli kjennetegnende for det gotiske i litteraturen (Groom, 2014, s. ix). Mange av hendelsene i romanen er uforklarlige, og det er som om en forbannelse har blitt kastet over kongefamilien som bor på slottet. Da Manfred, prinsen av Otranto, legger an på Isabella som skulle ha giftet seg med hans plutselig avdøde sønn, og hun nekter å gifte seg med ham, blir han sint. Isabella prøver å rømme fra Manfred, men han er besatt av henne, da hun er den eneste som kan gi ham en ny sønn. Isabellas fluktforsøk fra Manfred skaper en sterk følelse av uhygge og forferdelse. Gotikken lever videre i dag i populærkultur, og denne gotiske romanen gjorde et gjennombrudd for skrekkfiksjonen. Lignende handlingsmønstre kan vi se i flere moderne skrekkfilmer der jenta må rømme fra en morder/voldtektsmann. Man har også det elementet i dagens skrekkfiksjon at det kan virke som om hendelsene allerede er forutbestemt, at karakterene lider en tragisk skjebne og hendelsene ikke kan unngås.

Walpoles *The Castle of Otranto* gjorde at den gotiske litteraturen blomstret fram på 1700 og 1800-tallet. Kjente gotiske verk er *Frankenstein* (1818) av Mary Shelley, *Munken* (1796) av Matthew Lewis, *Dracula* (1897) av Bram Stoker og *Dr Jekyll og Mr. Hyde* (1886) av Robert Louis Stevenson. I den første bølgen av gotisk romanse er frykt assosiert med blasfemi, dødssynder og moralsk overtredelse (Luckhurst, 2020, s. 115). Når det etter hvert, i forlengelsen av gotisk litteratur, vokser fram andre former for skremmende litteratur, det vi

kaller skrekk, synes denne derimot å bli utledet av et mer sekulært rammeverk, ved å røre ved den radikale materialismen og ateismen (Luckhurst, 2020, s. 116).

Hjemsøkte og forlatte hus er et motiv som går igjen i skrekk, og som har sin opprinnelse i den gotiske litterære tradisjonen. Det er få andre sjangre hvor settingen spiller en så stor rolle som i den gotiske romanen. Atmosfæren er som oftest mørk og dystert, sentrert rundt forfalne kloster eller slott i ruiner (Bailey, 1999, s. 4). Da den gotiske litteraturen kom til Amerika ble slottet byttet ut med det forlatte huset, ettersom Amerika manglet slike gamle bygninger (Bailey, 1999, s. 7). I den moderne amerikanske fortellingen om hjemsøkte hus, flytter en familie inn i et hus hvor det går rykter om at det spøker. De tror ikke på at huset er hjemsøkt, før de gradvis blir offer for overnaturlige hendelser som etter hvert går ut over familierelasjonene, og kanskje bare en eller få av dem overlever. Det er ifølge Bailey (1999, s. 6) to mulige måter denne typen fortelling ender på. Den første er at huset rives ned eller ødelegges, den andre er at huset står igjen og venter på nye offer. Fortellingene om hjemsøkte hus handler ikke bare om spøkelser, men den setter spørsmål ved om noe overnaturlig virkelig har skjedd. I denne typen fortelling fremstår huset som bevisst og uavhengig av gjenferd (Bailey, 1999, s. 5-6). Det hjemsøkte huset fungerer også ofte som symbol for noe annet. Bailey nevner blant annet at huset i den amerikanske gotikken er et symbol på alt som er korrupt ved den amerikanske ideologien, da det rører ved temaer som klasse, kvinners rettigheter og kjernefamilien (Bailey, 1999, s. 9). Til tross for at bøkene jeg skal analysere ikke er amerikanske, er Baileys teori om hjemsøkte hus fortsatt relevant.

2.3.2 Moderne skrekk

På begynnelsen av 70-tallet vokste skrekkfiksjon i popularitet, og denne litteraturen fanget et stort publikum (Hantke, 2020, s. 159-160). Det er frykten, usikkerheten og angsten i et samfunn eller en kultur som blir gjenspeilet i skrekkens innbilte monstre (Hantke, 2020, s. 160). På 1980-tallet var mye av skrekkfiksjonen assosiert med den amerikanske småbyen og det landlige (Hantke, 2020, s. 167).

Ifølge Jerslev (1994) er den moderne skrekkfilmen i mye større grad blodig og voldelig, sammenlignet med skrekkfilmer fra før 1960. Det er i nyere skrekkfilmer mer fokus på å vise enn å fortelle, og «ødeleggelse av kroppen» er et typisk kjennetegn. Skrekk handler som regel om en kamp mellom gode og onde krefter (Jerslev, 1994, s. 103-104). Skrekkfilmer hadde tradisjonelt en «closure» ved at monsteret som var overnaturlig og skapte uorden i samfunnet,

ble utslettet og den naturlige ordenen ble gjenopprettet. I moderne skrekk derimot er monsteret grenseløst. Altså kan det umulig overvinnes totalt (Jerslev, 1994, s. 105).

Skrækken oppstår i det øjeblikk, hvor masken faller. Men dette dictum har som sin forudsætning, at det giver mening at tale om noget udenpå, der skjuler noget inden i, og at det dermed, hvis vi læser masken som en metafor for en side af personligheden, er en simpel sag at skelne mellem «det gode» og «det onde» i mennesket (Jerslev, 1994, s. 108).

I moderne skrekk står den lemleste kroppen sentralt og den minner tilskueren eller leseren om sin egen skjørhet og dødelighet. Denne kroppsmetamorfosen kan ses som et symbol på ustabilitet og utrygghet (Jerslev, 1994, s. 110). Kroppen blir i skrekk brukt som metafor for å beskrive en kultur som har mistet fornemmelsen av både sine indre og ytre grenser (Jerslev, 1994, s. 121).

Det er zombieene som har vært det mest gjennomtrengende skrekk-ikonet for 2000-tallet. Dette har trolig å gjøre med hvordan zombieene metaforisk kan bli forstått som den stadig økende tankeløse folkemassen som skaper bekymringer i samfunnet med tanke på økonomi og offentlig utdanning. Zombieene i den moderne skrekkfilmen kan også ses som et symbol på rollen individet har i en overbefolket verden dominert av sosiale medier og informasjonssystemer som kan skyve menneskene lengre og lengre vekk fra hverandre (Hantke, 2020, s. 212). Dette viser hvordan det som er skremmende kan endre seg over tid, og hvordan skrekkfiksjonen adresserer dette.

2.3.3 Plot

Plottet i skrekk er som regel nokså likt og forutsigbart. Skrekkfiksjon er det som kalles formellitteratur. Den vanligste type plot er *oppdagelsesplottet* som har fire funksjoner: *opptakt*, *oppdagelse*, *bekreftelse* og *konfrontasjon*. I *opptakten* blir leseren/ tilskueren gjort oppmerksom på monsterets tilstedeværelse enten gradvis eller plutselig, og først i *oppdagelsen* oppdager en eller flere karakterer det. Måten de oppdager det på, kan være gjennom en etterforskning eller det kan komme som en overraskelse (Carroll, 1990, s. 100). Selv om en eller flere karakterer har blitt overbevist om at monsteret eksisterer, er det ofte autoritetsfigurer som for eksempel politi eller politikere som er skeptiske til dette (Carroll, 1990, s. 101). Etter hvert som flere og flere karakterer finner ut om monsteret, og karakterene som først oppdaget monsteret klarer å overbevise en annen gruppe om at monsteret eksisterer, som oftest en gruppe som er nødvendig for å kunne gi motstand mot monsteret, går vi over i

bekreftelsen. I denne delen har ofte monsteret mye krefter og har en tilsynelatende fordel i forhold til menneskeheten som har mistet mye tid på å overbevise hverandre om at monsteret virkelig eksisterer. I *konfrontasjonen* går karakterene sammen og prøver å bekjempe monsteret, og det er ofte flere konfrontasjoner (Carroll, 1990, s. 102). I konfrontasjonen kan det som regel se ut til at menneskeheten har mistet alt håp, da ingenting virker som det kan skade monsteret, helt til de i siste minutt klarer det (Carroll, 1990, s. 103). Plottet i horror gjør ofte et poeng av å bevise at det finnes flere ting mellom himmel og jord enn hva vi anerkjenner (Carroll, 1990, s. 102).

En annen type plot som forekommer i mye i skrekklitteratur, er overskriderplottet. Denne typen plot handler om forbudt kunnskap, og det er ofte den såkalte «gale vitenskapsmannen» som er hovedpersonen i disse fortellingene. (Carroll, 1990, s. 118). Temaet i denne typen plot er gjerne at det finnes ting som vi mennesker ikke bør ha kjennskap til. (Carroll, 1990, s. 127). Eksempler på gotiske verk med slike plot er *Frankenstein* (1818) av Mary Shelley og *Dr. Jekyll og Mr. Hyde* (1886) av Robert Louis Stevenson. Ifølge Carroll advarer overskriderplottet mot menneskets ønske om å få kunnskap om for mye (1990, s. 125). Skrekk er hovedsakelig en sjanger som har kunnskap som tema, og mye av fortellingen går ut på å bevise at monsteret eksisterer. Videre hevder Carroll at oppdagelsene i skrekk som regel er forbundet med spørsmålet om overlevelsen av menneskeheten (1990, s. 127- 128).

2.4 Skrekkfiksjon for barn

2.4.1 de Rijke om barneskrekk

Victoria de Rijke (2004, s. 506) skriver i sitt essay om skrekk at barn i dagens samfunn er overbeskyttet fra det som er skremmende og farlig i verden. Derfor mener hun at barn nå mer enn noen gang har behov for å lese skrekkfiksjon. Med dette mener hun at barn har et behov for å føle på spenning og redsel, og gjennom skrekkfiksjon kan barna oppleve dette på en trygg måte. Hun argumenterer videre for at skrekksjangeren gir en frykt som man trenger for å kunne akseptere verdens irrasjonalitet og trusler, og at å lese skrekkfiksjon kan være en ansvarlig måte å få utløp for følelser på (2004, s. 515).

Skrekkfiksjon som er skrevet for barn er ifølge Victoria de Rijke sterkt påvirket av skrekk for voksne. Hun hevder også at mye av skrekkfiksjon for barn er mer humoristisk enn skremmende, spesielt sammenlignet med skrekk for voksne (2004, s. 507-508). De Rijke har videre gjort rede for fem underkategorier av barneskrekk. Dette er *bø!-skrekk*, *schlock-skrekk*,

camp-skrekk, *gotisk skrekk* og *ekte horror*. Disse er begreper som er oversatt til norsk av Larsen (2015, s. 47). *Bø!-skrekk* er skrekkefiksjon som baserer seg på frykten for å bli spist, og den skal være litt skremmende (de Rijke, 2004, s. 510).

Given that children are not literally being eaten, why does the danger of being eaten figure in so much contemporary scare and warning literature (folk and fairy tales were originally called Schreckmärchen und Warnmärchen, or ‘scare and warning tales’) other than as a pleasurable literary device? Literal dangers are now mythologised, but fears of forests, wolves, witches and vampires still inform our collective cultural memory of what constitutes danger. In real terms, we are more at risk from the mosquito than the giant, but it is not literature’s job to be literal. (de Rijke, 2004, s. 511).

de Rijke påpeker her det absurde ved frykten for å bli spist, da vi i dagens samfunn så å si aldri møter slike farer. Denne frykten finnes i oss fra langt tilbake i tid, og sitter i oss fra vi er små. Tanken på å kunne bli spist er uhjemlig, og det er nettopp følelsen av det uhjemlige skrekksjangeren vekker i oss.

Schlock-skrekk kommer fra en jødisk term og referer til lavbudsjettsskrekkefilmer som ble masseprodusert på 50- og 60-tallet. Disse handlet som regel om vampyrer, varulver, mumier og så videre. Selv om de var ment å være skumle, ble de heller sett på som komiske. Temaet i disse filmene er som regel frykt for døden (de Rijke, 2004, s. 512).

Camp-skrekk referer til skrekkefortellinger som gjerne er svært overdrevne og mer komiske enn skremmende. Denne typen horror er full av ironi og overdrivelser. I camp-horror er det vanlige familier som skaper mest angst og uro, (de Rijke, 2004, s. 513). Med dette menes at denne typen skrekk tematiserer gjerne ungdommers frykt for å bli vanlige og kjedelige akkurat som foreldrene.

Frykten for selvet, eller dobbeltgjengeren, blir tematisert i den gotiske skrekken. *Gotisk skrekk* kan karakteriseres ved at den handler om en trussel mot samfunnet fra ondskap eller irrasjonalitet. Skrivestilen er også svært beskrivende og man har gjerne en upålitelig førstepersonsforteller (de Rijke, 2004, s. 513). Det de Rijke kategoriserer som gotisk skrekk, er de fortellingene som hører til den gotiske litterære tradisjonen, som jeg tidligere har redegjort for. Den gotiske skrekken er preget av pessimisme og den gotiske romanen og barneromanen er ifølge Saravia og Saravia (2014, s. 78) uforsonlige, da den gotiske fiksjonen

inviterer leseren til å utforske de mørkeste hjørnene av menneskesjelen, mens barnelitteraturen tradisjonelt har vært mer positiv.

Til slutt har vi kategorien *ekte horror*. Denne typen skrekk tematiserer det verste som kan skje, og den konfronterer oss med det som kunne skjedd i det virkelige livet (de Rijke, 2004, s. 514). Det kan ofte handle om menneskelig ondskap og ting som er for fryktelige til å beskrives, for eksempel om mennesker som dreper andre.

Dette er de delene av et mye større reservoar av undersjanger som ifølge de Rijke benyttes i skrekk for barn. De Rijkes kategorier av skrekk for barn sier derimot lite om hvordan skrekksjangeren for barn skiller seg fra skrekksjangeren for voksne.

2.4.2 Skrekk i bildeboka

Emily Anctil har skrevet essayet ««Not a BedtimeStory»: Investigating Textual Interactions Between the Horror Genre and Children's Picture Books» (2020). Hun påpeker at selv om skrekk er en populær sjanger for barn, er de fleste skrekkbøkene skrevet for litt eldre barn som er begynt å lese bøker selv, eller som leser litt lengre bøker. På grunn av dette blir skrekk for de yngste ofte utelatt fra diskursen om skrekk for barn. Selv om bildebøkene skiller seg fra bøkene som er skrevet for eldre barn og voksne, har de kvaliteter som gjør at de kan bli sett i forhold til andre bøker innenfor skrekksjangeren (Anctil, 2020, s. 128). Anctil trekker også fram likheten mellom skrekk i bildebøker og skrekkinnhold, i og med at begge er visuelle medier (2020, s. 129).

2.4.3 Budskap i skrekk for barn

K. Shryock Hood (2018) har forsket på hvilke budskap som finnes i skrekkinnhold for barn. Hun har gjort en analyse av moderne skrekk for barn og kommet fram til at monsteret ikke blir gjort noe med og at det alltid slipper unna. Hun mener at budskapet i skrekkinnhold for barn, enten det er intensjonelt eller at forfatteren ikke er oppmerksom på det, er at barna er ment til å være utsatt for fare og at ondskapen ikke kan overvinnes (Hood, 2018, s. 2), noe som er et nokså uheldig budskap.

Skrekkinnhold for barn har tradisjonelt vært en sjanger med et didaktisk innhold. Frykt ble brukt til å lære barn om hva som var lov og ikke lov. I skrekkinnhold for barn fikk det grusomme konsekvenser dersom barna ikke fulgte råd fra voksne (Hood, 2018, s. 6). Dette ser vi ifølge Hood, eksempel på i «Rødhette og ulven», der det fører med seg alvorlige

konsekvenser at Rødhette snakker med en fremmed (2018, s. 7). Hun har da valgt å definere eventyret «Rødhette og ulven» som skrekk. Selv om «Rødhette og ulven» inneholder elementer av skrekk, vil jeg ikke definere dette som skrekkfiksjon, da dette er et eventyr, som vi tidligere har sett at skiller seg fra skrekk i den forstand at eventyrene foregår i en overnaturlig virkelighet, der monster og troll ikke blir sett på som unaturlige.

Shryock Hood hevder at i samtidens skrekkfiksjon for barn kan ikke barnekarakterene i boka stole på at de voksne skal beskytte dem mot farer. Som oftest er de eneste voksne som er til stede i fortellingen selve monsteret, eller ondskapsfulle foreldre (2018, s. 11). Hood konkluderer med at den moderne skrekkfiksjonen ikke tilbyr noen som helst løsning på problemer som oppstår i fortellingen, og at dette kan komme av at vi i dagens samfunn virkelig tror at «monsteret» er uovervinnelig (Hood, 2018, s. 156).

Kanskje dette ligger i at vi i dagens samfunn generelt er mer pessimistiske enn før, og Shryock Hoods påstander kan ha en sammenheng med Jerslevs (1994, s. 121) refleksjoner om at kulturen har mistet sine indre og ytre grenser, og at vi som samfunn har mistet det sterke samholdet som vi hadde før.

2.4.4 Hva er typisk for barnelitteraturen?

Barnbokens byggklossar (1998) av Maria Nikolajeva undersøker hva som skiller barnelitteraturen fra voksenlitteraturen. Denne tar for seg barnelitteratur generelt, og den er relevant da jeg skal se på hvilke typisk barnelitterære tematikker som finnes i barnegrøsserne. Nikolajeva påpeker at barnelitteratur ikke er en sjanger, ettersom det finnes mange forskjellige sjangre innenfor barnelitteraturen (slik som skrekkfiksjon). Hun understreker videre at det ikke finnes noe prinsipielt skille mellom sjangrene innenfor barnelitteraturen og voksenlitteraturen (Nikolajeva, 1998, s. 12-14). Barnebokens grunnmønster er hjemme-ute-hjem, hvor hjemmet er trygt, men kjedelig, mens ute møter helten på noe ukjent og kanskje også farlig, og når helten til slutt er vender tilbake, har han/hun utviklet seg (Nikolajeva, 1998, s. 37). For at helten skal oppleve noe spennende, må han altså fjernes fra de trygge omgivelsene sine, og ofte innebærer dette at det er et fravær av foreldre i barnelitteraturen.

Noe som også lenge har vært typisk for barnelitteraturen, er at det er en lykkelig slutt. Dette er noe som er i endring, da vi ser at en rekke moderne barne- og ungdomsbøker ikke nødvendigvis ender godt. Det kan for eksempel være opp til leseren å tolke hva som egentlig har skjedd (Nikolajeva, 1998, s. 40).

Et av de mest vanlige temaene i barnelitteraturen, ifølge Nikolajeva, er søken. Dette er veldig bredt og kan variere fra søken etter noe konkret, som personer eller ting, eller det kan være søken etter egen identitet. Kampen mellom det gode og det onde er et tema som også er svært vanlig i barnelitteraturen, og som regel er dette et sentralt tema i skrekkfiksjon også. Et annet tema som hyppig blir behandlet i barnelitteraturen, er vennskap (Nikolajeva, 1998, s. 43-44). Man kan spørre seg hvorfor noen temaer er mer fremtredende i barnelitteraturen enn i voksenlitteraturen, og Nikolajeva forklarer det slik: «Resor, både verkliga eller indre, upptäckter, identitetssökande och sökande efter lycka, överlevnad på egen hand utan vuxnas tillsyn är viktiga komponenter i en ung människas psykologiska utveckling» (Nikolajeva, 1998, s. 46). Etter hvert skal vi komme tilbake til hvordan de studerte eksemplene på barneskrekk kombinerer skrekk med tematikker av disse typene.

3.0 Analyse

3.1 Harpa

3.1.1 Sammendrag

Harpa handler om 13-år-gamle Agnes som er på høstferie i den lille bygda Elverdal og besøker slekta. Der må hun tilbringe tiden sin sammen med søskenbarnet sitt, Sindre, og bestekompisen hans, Ben. Da mennene i bygda er på elgjakt, blir Ivan Tark, onkel til Tyra som Sindre er forelsket i, angrepet av noe sykepleierne først antar er en hønsehauk. Dette høres veldig usannsynlig ut, og Sindre kommer på at det må ha vært en gaupe med skabb, som har herjet i bygda tidligere. Etter hvert blir flere og flere angrepet av dette ukjente vesenet og Agnes, Sindre, Ben og Tyra lager seg flere teorier om hvem dette mystiske vesenet kan være. Samtidig er store deler av bygda med på å jakte på denne gaupa med skabb for å unngå at den skader flere. Det kommer fram at det går en legende om «Harpa» i bygda. Det er det de kaller dette uhyret, men det er få som tror på denne legenden utenom bestefaren til Agnes og Sindre. Til slutt viser det seg at det er Tyra som er harpa, da hun ufrivillig og uten å vite det skifter ham når hun får mensen. Når hun er harpa kan hun ikke styre sine egne handlinger, og husker ikke selv hva hun har gjort.

3.1.2 Gotikk

Ut ifra de Rijke sine kategorier av barneskrekk, vil jeg kategorisere denne romanen mellom Schlock-skrekk (2004, s. 512) og gotisk skrekk (2004, s. 513): Schlock-skrekk fordi det handler om et varulv-lignende vesen og følger et vanlig mønster for disse typer fortellinger, og romanen er også naturligvis innom temaet frykt for døden, da dette vesenet er livsfarlig for

folk og dyr i den lille bygda. Måten vesenet er beskrevet på, kan også være på grensen til komisk, da det blir beskrevet som rynkete, med brunfleckete pels, og den har tenner som blir sammenlignet med strengene på en harpe (Solberg, 2019, s. 21). Samtidig vil jeg argumentere for at romanen også tilhører kategorien gotisk skrekk, da den handler om en trussel mot samfunnet fra et uforklarlig vesen, og vi har også en upålitelig fortellerstemme. Bygda Elverdal, hvor handlingen foregår, fremstilles også av Agnes som et litt dystert og gammeldags sted.

Boka har en aural fortellerstemme med skiftende synsvinkel (Federl og Abusland, 2019). Vi får innsyn i tankene til både Agnes, Sindre, Ben og Tyra. Dette gjør at vi får vite hva disse karakterene tenker om hverandre og hva de føler. Når synsvinkelen ligger hos Tyra, har vi en upålitelig fortellerstemme i og med at Tyra ikke vet selv at det er hun som er Harpa, og hun funderer på hvilket vesen som kan ha skadet onkelen hennes. Det at vi har innsyn i de forskjellige karakterene gjør også at vi lettere får sympati med disse, og vi opplever hendelsene gjennom dem. Vi får også flere perspektiv på handlingen og vi har som leser større oversikt over handlingen enn det de enkelte karakterene har selv.

Innimellom får vi stemmen til nyhetene som sendes om situasjonen i Elverdal, og dette er en viktig stemme i fortellingen som representerer den offisielle og rasjonelle versjonen av det som har skjedd. Da bestefaren går ut med fortellingen om Harpa på nyhetene blir han fort avvist av reporteren. «*Men at det er dette Harpa-vesenet som har tatt dem, er vel heller tvilsomt*» (Solberg, 2019, s. 163). Man kan si at her kommer det gotiske i romanen fram ved at samfunnet som helhet ikke vil akseptere at det finnes noe annet mellom himmel og jord enn det den moderne vitenskapen kan dokumentere (Carroll, 1990, s. 55-56).

Et annet eksempel på det gotiske i romanen er når bestefaren forteller Agnes om Harpa.

Besten måper. «Har ikke mora di fortalt deg om det heller? Om vesenet i Elverdal?» Agnes rister på hodet igjen. Det ville hun i hvert fall ha husket! «Ikke hør på ham, Agnes», sier Sindre. «Det er bare Besten som tror på det gamle sagnet. Det fins ikke noe vesen her.» (Solberg, 2019, s. 61).

Her er det den gamle overtro som står mot den moderne vitenskapen. Overtro blir møtt med stor skepsis, til tross for at bestefaren har funnet det han mener er bevis: tenner fra Harpa. Vi ser også her en manglende respekt for kunnskapen til de eldre. Når bestefaren beskriver vesenet for Agnes, innvender Sindre: «Akkurat som ei gaupe med skabb» (Solberg, 2019, s. 62). Også Tyra er sterkt imot den gamle overtro.

Harpa er akkurat som huldre og troll, noe folk i gamle dager skyldte på når de ikke fant ei naturlig forklaring. Den gangen visste de ikke bedre, men nå skjønner jo alle at huldre og troll bare er bullshit. Det fins alltid ei naturlig forklaring (Solberg, 2019, s. 80).

Det er også mye mindre skummelt å tenke at det er en gaupe med skabb enn at det er et uforklarlig vesen som står bak angrepene.

Den dramatiske fortiden til Tyras familie er også typisk i gotiske romaner, slik som i den første gotiske romanen *The Castle of Otranto* (1765). Mora, som var Harpa før Tyra, forsvant sporløst noen år tilbake, og faren er en alkoholiker som ikke kan ta vare på seg selv. Besteforeldrene hadde også en tragisk historie. Det er nesten som om det ligger en forbannelse over familien Tark.

Mamma grein hele tida. Hun var aldri glad, ikke når Tyra sang for henne engang. Mormor var visst også sånn. Deprimert. Antakelig var det derfor morfar skjøt henne. En dag fikk han plutselig nok av grininga og fant fram rifla. Etterpå angra han så fælt at han skjøt seg sjøl også (Solberg, 2019, s. 80).

Her kan det virke som om skjebnen er forutbestemt til at Tyra også skal få et tragisk liv.

Det at drømmer har en betydning er også noe som går igjen i gotiske fortellinger (Groom, 2014, s. ix). Agnes ligger og sover da hun plutselig slår opp øynene og sier til Ben at hun tror Sindre ble tatt av Harpa (Solberg, 2019, s. 88). Dette tyder på at noe har gått opp for henne i underbevisstheten. «Det er som om tankene mine har falt ut av hodet og blitt satt tilbake på feil plass. Jeg husker at harpa kom ut på tunet og så meg i vinduet. Men etter det...ingenting. Jeg må ha besvimt» (Solberg, 2019, s. 92). Agnes har drømmer også senere. «Det er Harpa! Hun må vekk herfra! Men hun klarer ikke bevege seg, det er som om kroppen er stiftet fast til sengen! I det samme kommer Harpa mot henne. Agnes skriker av redsel. Men det kommer ikke en lyd ut, også munnen er stiftet fast!» (Solberg, 2019, s. 117). Dette marerittet understreker hvor sårbar og utsatt Agnes er for dette monsteret, og hvor hjelpeløs hun føler seg. Marerittet vekker også frykten fra å bli fragmentert, som vi skal se på i forbindelse med det uhjemlige.

3.1.3 Monsteret: Harpa

Beskrivelsene av Harpa kan knyttes til Carrolls teori om skrekk (horror). Ifølge Carrolls definisjon av skrekk må vi møte et monster i en eller annen form (1990, s. 15). Denne boka

hører dermed til under hans definisjon av sjangeren. Måten karakterene reagerer på i møte med monsteret er også sentralt. De reagerer med frykt og avsky (Carroll, 1990, s. 17).

Det er tydelig at skikkelsen harpa spiller på den gamle forestillingen om varulven, ved at det er en person som forvandles til et uhyre mot sin vilje og begår handlinger han/hun ellers ikke ville begått (Thon, 2006, s. 14-15). Varulven er en blanding av menneske og ulv, noe som gjør at den ikke passer inn i de vanlige kategoriene vi har. Den er en unaturlig skapning, og derfor skrekkelig. Harpa er ukategoriserbar, noe som er det viktigste særtrekket til et monster, ifølge Carroll (1990, s. 43-45). Den er en blanding av menneske og noe dyreaktig, med tenner som ser ut som strengene på en harpe. Denne kombinasjonen er nesten så merkelig at den blir komisk.

Agnes får tilbakeblikk fra forrige gang hun var i Elverdal og hadde sitt første møte med vesenet. «I det samme hører hun en lav klimprelyd. Det høres ut som noen drar fingrene over et strengeinstrument. En gitar eller fiolin, eller kanskje en harpe. Tonene er ustemte og sure» (Solberg, 2019, s. 21). Sure toner skaper en uhyggelig følelse av noe urent og kanskje ekkelt. Det er også vanlig i skrekkefilmer å bruke sur og atonal musikk for å skape følelse av noe irrasjonelt. Det er typisk for skrekksjangeren at karakterene reagerer på monsteret med frykt, avsky og kvalme.

Bak et furutre står det rynkete vesenet og stirrer på henne. Det har pels i ansiktet, ser hun nå, brunflekkete pels og værhaar. Det rører seg ikke, lager ikke en lyd. Det bare står der og skuler på henne med ørene stivt bakover. Så ser Agnes det. Vesenet står ikke på alle fire, slik dyr gjør. Det står på to ben, som et menneske (Solberg, 2019, s. 21-22).

Denne unaturlige blandingen av menneske og noe annet er en trussel på det normale samfunnet. Det går imot all logikk og fornuft. «Aldri i verden om hun setter sin fot i den skogen igjen. Hun vet ikke hva hun så der inne den gangen, om det var et dyr eller et menneske eller noe midt imellom» (Solberg, 2019, s. 33).

Agnes har også denne reaksjonen av avsky i møte med Tyra, når Tyra er seg selv. «Klam og ekkel, som lukten av råtne egg. Akkurat lukten kommer nok fra Tyra, forresten. Da de kom inn i stuen på Tark, holdt Agnes nesten på å brenne seg. Det stanket noe helt forferdelig der inne» (Solberg, 2019, s. 153). I møte med Harpa har hun lignende beskrivelser. «Ånden stinker av råtne matrester» (Solberg, 2019, s. 184).

Etter hvert når Agnes finner ut at Harpa er en hamløper, altså et menneske som skifter ham, blir Harpa mindre skremmende. Det er i starten, når vi vet minst om Harpa, at hun er på sitt mest skremmende. Etter hvert som ungdommene oppdager sannheten om hvem Harpa er og hva, virker hun ikke like truende. Når en ikke vet hva monsteret er, aner en ikke hva det er kapabelt til eller hvordan en skal kjempe mot det.

Mye av skrekk handler om å bevise at «monsteret» eksisterer. Bestefaren går på nyhetene og forteller om sagnet om harpa, og politiet ønsker ikke å kommentere påstanden hans. Altså nekter de å tro på sagnet (Solberg, 2019, s. 112). Sindre innser først når det er for sent og han er fanget i en hule at harpa fins (Solberg, 2019, s. 149).

Transformasjonen fra menneske til monster blir beskrevet som det verste. Dette mener Reyes (2020, s. 9) skaper skrekk ved at vi møter den ubevisste siden av oss, og da den mer dyriske.

Plutselig begynte ansiktet hennes å bølge. Det var som å se noe vake i vannflata og lage ringer. Nesa blei flatere, kinna blei breiere, de små håra på huden begynte å vokse og blei til pels. Håret på huet reiv Tyra ut med sine egne hender. Det kom av i svære tjafer, som om hun røyta. Øra blei spissere, fikk dusker. Neglene krøp ut og blei til klør (Solberg, 2019, s. 188).

Her går Tyra fra å være en vanlig jente til å bli et blodtørstig monster. Monsteret som bryter med naturlovene og får karakterene til å sette spørsmål ved alt de trodde de visste om verden åpner opp for at det også kan skje andre utrolige ting. «Sjøl i en verden der Harpa eksisterer, fins det regler. Og i de reglene står det at det er mulig å komme seg ut av ei hule i skogen, sjøl om åpninga er dekt av lianer og han mangler ei hånd!» (Solberg, 2019, s. 176). Erkjennelsen av at det finnes et vesen som strider mot all menneskelig fornuft, gjør at Sindre også vurderer at andre ting som ellers skulle vært umulig, blir mulig.

Det at vi har innsyn i tankene til Tyra, som er monsteret, gjør at vi føler mer sympati for det. Vi vet at hun ikke kan noe for det, og at det ikke er noe ondskap i henne. Det som er spørsmålet da er hvorfor Harpa finnes og hvorfor denne forbannelsen har blitt kastet over Tark-slekta.

3.1.4. Skrekk i Elverdal

Agnes kommer fra storbyen Oslo til lille Elverdal. Slik beskriver hun Elverdal når hun først kommer på besøk: «For det andre er Elverdal et høl. Det bor typ hundre mennesker her, og alle er bønder. Og for det tredje har hun ikke glemt hva hun så i skogen sist hun var her»

(Solberg, 2019, s. 10). Kontrastene mellom byen og bygda blir ofte nevnt i boka, og det reflekterer den typiske rivalisering mellom by og bygd i Norge, hvor de fra bygda har fordommer mot de fra byen, og motsatt. «Ikke at hun trodde Agnes var dum, men hun er fra byen liksom. De snakker som om de kan alt, men fakta er at de sjelden veit hva de prater om» (Solberg, 2019, s. 97-98).

I et gotisk perspektiv kan man si at byen på en måte representerer den opplyste verden. Med det mener jeg at byen blir framstilt som et sted hvor folk tror de vet mer enn folk som bor utenfor, og byen er mer moderne og oppdatert. Bygda, derimot, representerer det gamle. Og med bestefaren til Agnes kommer også den gamle overtro og et gammelt verdenssyn til uttrykk. Slik kommer det gotiske temaet fram i boka. «Alle møblene her inne er fra gamle dager. (...) Ved siden av vinduet til høyre henger et rose malt skap med utskjæringer. På toppen av skapet står en utstoppet røyskatt» (Solberg, 2019, s. 18). For Agnes som er fra byen virker dette veldig gammeldags, og man får et inntrykk av at Elverdal er et sted som ligger langt tilbake i tid. «Til og med matbutikken ser ut som den hører hjemme i en film fra gamle dager» (Solberg, 2019, s. 39). Sindre, som er fra bygda, virker irritert på hvordan folk fra byen er, og har sterke fordommer mot dem: «Lett å høre at hun er fra Oslo, for å si det sånn. De snakker som om de kan alt, også når de ikke har peiling på hva de snakker om» (Solberg, 2019, s. 23). Agnes fungerer som en representant for det opplyste, som kommer til det gamle. Dette inngår i en klassisk gotisk tradisjon.

Da flere og flere forsvinner eller blir drept i bygda, blir det sagt på nyhetene: «*Mørket som er i ferd med å senke seg over Elverdal, kan ingen gjøre noe med*» (Solberg, 2019, s. 113). Denne metaforen gir et inntrykk av at det er noe i Elverdal som overgår menneskene og ikke kan bekjempes.

I tillegg til at Elverdal virker som om det er langt tilbake i tid, har Agnes en følelse av at noe er feil med stedet. «Når Agnes tenker over det, er det ganske rart at bygda heter Elverdal. Det er ikke en eneste elv her. Bare skog» (Solberg, 2019, s. 40). Denne tanken gjør henne urolig fordi det virker som at det er noe som ikke stemmer i bygda, at de vanlige reglene ikke gjelder lenger. Skog er også et terreng som kan skjule så mangt, og er derfor en perfekt setting for horror. Skogen i Elverdal er med på å holde noe skjult. På slutten når det verste er over, får Agnes vite at det faktisk finnes elver i bygda, og ting er nesten tilbake til normalen igjen. ««Er det elver her?» «Hallo, har du glemt hva bygda heter, eller?»» (Solberg, 2019, s. 224).

3.1.5 Det uhjemlige

I og med at vi finner noe som er uhjemlig i boka, kan den kategoriseres som skrekk. Her er det først og fremst det Freud referer til som dobbeltgjengeren og fragmentering som bidrar til skrekk. Tyra og Harpa er ikke dobbeltgjengere, men de er to sider av samme person. Tyra er den snille, omtensomme og triste jenta som tar vare på dyr og mennesker, mens Harpa er den dyriske siden som angriper alt hun ser på instinkt. ««Jeg driter i hva du mente! Den gaupa skal dø! Hører dere! Jeg dreper den sjøl!»» (Solberg, 2019, s. 56). Tyra aner ikke at det er hun som er monsteret, og har ingen kontroll over den delen av seg selv. «Det er også litt rart at hun angreip Ivan. Skulle tro hun ville styrt unna folk som hun er glad i, liksom. Kanskje hun ikke har helt kontroll når hun er Harpa? Hun er jo et slags dyr da» (Solberg, 2019, s. 137). Det å ikke ha kontroll over seg selv er også uhjemlig ved at noe man er fortrolig med, plutselig blir noe fremmed. «*Du er ikke deg når du har på harpehammen, du er et rovdyr som handler på instinkt*» (Solberg, 2019, s. 220). Selv om Harpa er Tyra, føler Tyra at Harpa er en fremmed skapning.

Etter at Agnes, Sindre og Ben har funnet den døde jegeren, får Agnes en ekkel følelse av å bli iakttatt. «Er dyret som spiste på jegeren tilbake? Står det bak dem?!» (Solberg, 2019, s. 53). Det er da hun møter Tyra for første gang. Det er også flere anledninger hvor Tyras nærvær blir beskrevet som om det er noe annet og ukjent til stede. «I det samme kommer en skikkelse ut av furuskogen. Den bråstopper på stien og blir stående og se på dem (...) Ben spretter opp fra steinbenken. «Tyra! Vent!»» (Solberg, 2019, s. 93). Ved å bruke ordet skikkelse, gir det inntrykk av at det ikke er et menneske som står og ser på dem, men et ukjent vesen eller dyr, og dette understreker Tyras forbindelse med Harpa.

Familien Tark har veldig tydelig en repetisjon av karaktertrekk. Agnes blir vist et gammelt bilde som den avdøde bestemora hennes har malt av mora til Tyra. «Det er noe med blikket hennes, måten hun skuler på. «Jeg føler liksom at jeg har sett de øynene før», sier Agnes. (...) Du har jo møtt dattera hennes. Hun ligner en del» (Solberg, 2019, s. 107). Man kunne sagt at Tyra er moras dobbeltgjenger. Også søskenbarnet, Trym, har lignende øyne. «Agnes møter blikket hans. Øynene er smale og mørke og minner om øynene til Tyra og Irja Tark» (Solberg, 2019, s. 135). Noe av det mest uhjemlige som fins er når mødre blir til monster, slik som Tyras mor. Tyra finner ut at mora hennes pleide å være Harpa før hun forsvant, og dette har vært en vel bevart hemmelighet. Moren er tradisjonelt den personen man føler seg mest «hjemme» med, og når det da viser seg at hun har vært en slik monstrøs skapning, blir hun en fremmed.

Fragmentering (Freud, 2017) er også en form for uhjemlighet vi møter i boka. Monsteret skaper en frykt for å bli skadet eller drept. Sindre minster en kroppsdel, Harpa river hånda hans av. Tyra går rundt i skogen og leter etter Sindre som er spurløst forsvunnet, da hun plutselig finner den avbitte hånden hans. «Hun finner en pinne på bakken, pirker borti klumpen og snur den rundt. I det samme ser hun hva det er. Hun farer opp og snubler bakover. «Nei!» skriker hun. «Nei, nei, nei!»» (Solberg, 2019, s. 90). Det at det er akkurat Tyra som finner hånda, etter at hun har bitt den av mens hun var Harpa, er spesielt uhjemlig. Fra Sindres eget perspektiv beskrives det slik: «Han løfter venstrehånda. Det velter seg i magen. Det er ingenting igjen av den, bare en stump. En ekkel, misfostra stump» (Solberg, 2019, s. 149). Hånda som var en del av Sindre blir nå uhjemlig, ved at den ikke lenger er en del av ham.

Agnes, Sindre og Ben er de første til å oppdage en jeger som er blitt drept. «Øya hans stirrer tomt opp i furukronene, munnen og haka er dekt av blod. Men det verste er halsen hans. Den er nesten spist opp. Bare noen beinrester ligger igjen» (Solberg, 2019, s. 50). Beskrivelsene av offeret med den nesten oppspiste halsen gir en følelse av uhjemlighet og har å gjøre med frykten for å bli spist eller bli påført kroppslig skade. Ungdommene er svært sårbare der de går rundt i skogen og kan bli angrepet når som helst.

3.1.6 Det komplekse oppdagerplottet

Harpa hører til under Larsens (2015) kategori *Den eventyrlige skrekkfortellingen*, ettersom fortellingen foregår i en overnaturlig virkelighet og den følger Carrolls generalisering av monsterfortellingen (Larsen, 2015, s. 50). Selv om handlingen er plassert i noe som tilsynelatende er en normal virkelighet, er den overnaturlig da det viser seg at det overnaturlige vesenet Harpa finnes.

Boka starter in medias res med en nyhetssending fra den mest dramatiske timen og leder leseren rett inn i spenningen. Deretter går det tilbake til begynnelsen hvor alt er tilsynelatende normalt. Boka har den typiske strukturen som Carroll presenterer for skrekk som handler om monstre: *det komplekse oppdagerplottet* som består av *Opptakt, oppdagelse, bekreftelse, konfrontasjon* (1990, s. 100-103).

I *opptakten* blir vi oppmerksomme på at det er noe rart med Elverdal. Frampek til nyhetssendingen, samt tilbakeblikk til Agnes sitt første møte med vesenet gjør leseren kjent med skapningen, før Ivan Tark blir angrepet i skogen. «Det er blod på hendene hans, nedover jakkebrystet også. Har noen trodd han var en elg og skutt ham?» (Solberg, 2019, s. 27). Folket

i bygda prøver å finne en naturlig forklaring på hva som kan ha skjedd, og selv om Agnes tidligere har sett vesenet, klarer hun ikke å tro på det hun så den gangen.

«Men ikke en ulv», sier Ben. «Det er jo ikke ulv i Elverdal, da.» «Ikke bjørn heller.» De blir stille. Det største dyret i skogen her, er elg. Hjort og rådyr er det også mye av. Men ingen av de dyra går rundt og biter folk. (Solberg, 2019, s. 29-30).

På sykehuset konkluderer legene og sykepleierne med at det må ha vært en hønsehauk som har gått til angrep. «Den stupte ned og satte klørne i halsen hans, og fløy sin vei da den innså bommerten. Det forklarer i det minste hvorfor han ikke fikk med seg noe» (Solberg, 2019, s. 34). Historien om hønsehauken er mystisk, og det er vanskelig å forestille seg hvordan det kan ha skjedd. Sindre kommer plutselig på at det tidligere har vært en gaupe som ha angrepet folk i bygda. «Alt stemmer. Gauper går etter strupen, i tillegg er de stille. De smyger seg inn på deg uten at du merker det» (Solberg, 2019, s. 42).

Agnes er fremdeles skeptisk til at det kan ha vært en gaupe. «Pelsen i ansiktet var brunflekete, og ørene minnet om gaupeører. Men en gaupe kan vel ikke reise seg og stå på to bein? Dessuten var øynene hvite rundt pupillen. De minnet mer om menneskeøyne enn om katteøyne» (Solberg, 2019, s. 46). Det som Agnes så, passer altså ikke inn i kategoriene. Det må være noe annet.

Etter hvert må flere karakterer utelukke at det kan ha vært et vanlig dyr som er årsaken. Da begynner vi å gå over i *oppdagelsen*. Her skjønner Agnes at sagnet om Harpa må stemme, da hun har sett det med sine egne øyne. «Hun vet hva hun så og hørte i skogen den gangen, likevel klarer hun ikke å begripe det. Et sånt vesen finnes jo ikke i virkeligheten» (Solberg, 2019, s. 68). Videre blir også Sindre, Ben, Tyra og Trym overbevist om at Harpa virkelig finnes. Som Carroll nevner er det ofte autoriteter i samfunnet som nekter å akseptere at monsteret finnes, og dette ser vi også i *Harpa* da de på nyhetene stadig rapporterer om en gaupe med skabb og utelukker det gamle sagnet om Harpa. Hele bygda er samlet om å bekjempe vesenet, selv om de tror det bare er en gaupe. «Det er ingen som tror på dem. Ikke foreldra til Sindre, ikke politiet, ikke de som er ute og leiter, ingen» (Solberg, 2019, s. 99).

Sindre forsvinner, og det eneste sporet de har, er den avbitte hånden hans. Når ungdommene har blitt enige om at Harpa finnes, og de har funnet ut mer om skapningen, går vi inn i *bekreftelsen*. Det er da Agnes, Ben, Trym og bestefaren som har akseptert Harpas eksistens. Først tror de Harpa må være Irja Tark, mora til Tyra. Men etter hvert begynner de å mistenke

Trym, søskenbarnet til Tyra, som også er med på å lete etter Sindre. Når de fire ungdommene går og leter etter Sindre og skal redde ham fra Harpa, kommer vi til *konfrontasjonen*.

Trym er klar for å skyte Harpa uansett hvem det måtte være, til og med Tyra. Sindre som ligger fanget i hula, hører skudd og er redd for at Tyra er død. Da Ttrym finner Sindre, sikter han med geværet og skyter mot Tyra, som har blitt forvandlet til Harpa (Solberg, 2019, s. 178). Da Agnes og Ben omsider finner hula, forstår de hvem Harpa er. «Harpa freser. Men Agnes tvinger seg til å se, hun vet at det er her svaret ligger, svaret på hvem Harpa er (...) Nå ser hun hvem Harpa er!» (Solberg, 2019, s. 182-183).

Det finnes mange frampek i boka til hvem Harpa kan være: Det blir tidlig nevnt at Ivan Tark tok hele kvota til jaktlaget da han fikk hjelp av tvillingsøstera Irja, mora til Tyra. «Det var først da Irja blei borte, at Åsmund og de andre jegerne fikk skutt en elg», sier Besten. «Ivan var ikke like treffsikker uten søstera-» (Solberg, 2019, s. 25). Her antydes det at Ivan har hatt god hjelp av Irja under jakten, og disse jaktevnene kommer jo av at hun er Harpa. «Det ligger så mange døde dyr inne i skogen at det er helt sjukt». (Solberg, 2019, s. 30). Dette er også et tegn på at noe ikke er som det skal i bygda, og at det finnes en trussel mot livet i skogen.

Mens Tyra er Harpa, dreper hun Ttrym. Konfrontasjonen mellom Ttrym og Harpa fører til at en av dem må dø. Ungdommene som gikk for å lete etter Sindre, er meldt savnet av foreldrene, og bestefaren er med på nyhetene. Han ønsker å bevise for alle at Harpa finnes. Plottet i skrekk går mye på at man skal bevise at monstret finnes (Carroll, 1990, s. 102). Til slutt blir Sindre funnet av foreldrene sine.

«-Har gutten fortalt hvordan han havnet der? -Ja, han bekrefter politiets teori. Han sier at det var en gaupe med skabb som angrep ham og dro ham dit» (Solberg, 2019, s. 193). Sindre ønsker derimot ikke at sannheten skal komme ut. Ungdommene sier til media at de tror Ttrym ble tatt av gaupa, for å beskytte venninna si, Tyra.

Det viser seg at mora til Agnes hadde opplevd det samme før, med mora til Tyra da hun var Harpa. Også hun har holdt tett om sannheten. «Vi fortsetter å si at det var ei gaupe som angreip oss. Ikke at noen ville ha trodd det hvis vi sa at vi blei angrepet av et monster med-» «Tyra er ikke noe monster!» hikster Sindre (Solberg, 2019, s. 213).

Det forblir et mysterium hvordan det har seg at Tark-slekta har fått harpehammen. Slutten gir blandede følelser. Selv om det verste er over, er det fortsatt uklart hvordan framtiden blir for Tyra og hvordan de skal håndtere harpehammen. Monsteret blir altså aldri overvunnet eller

avslørt for omverdenen. Det forblir blant de i Elverdal som kjenner hemmeligheten. Dette er et typisk trekk for moderne skrekk, ifølge Jerslev, som hevder at moderne skrekk har en tendens til å ende med en åpen slutt hvor problemene ikke løses helt (1994, s. 105).

3.1.7 Barne- og ungdomslitteratur og skrekk

Vi har sett i analysen at *Harpa* er en bok som tydelig tilhører den klassiske skrekksjangeren og passer inn under Carrolls definisjon av skrekk. Larsen (2015, s. 138), som har forsket på skrekkfiksjon for barn, skriver at det er typisk for skrekk for voksne at heltene eller hovedpersonen er i direkte kamp med monsteret, men dette er sjeldent i skrekk for barn. I denne boka kommer heltene i møte med monsteret, og alle er nære på å bli skadet eller drept og Sindre, som er en av hovedpersonene, mister hånda si og forsvinner. Det er både blod og døde mennesker i boka, og dette blir ofte beskrevet nokså detaljert. Dette kan komme av at skillet mellom skrekk for voksne og skrekk for barn er i ferd med å minske, som Larsen hevder (2015, s. 138). Det skal også nevnes at denne boka heller ikke er beregnet på de aller minste.

Selv om *Harpa* kategoriseres som skrekk, tar den også opp temaer som er vanlige i barne- og ungdomslitteratur. Boka handler på mange måter om det å være annerledes, ikke passe inn, noe som Larsen (2018, s. 128-129) nevner er typisk for heltene i barne- og ungdomslitteraturen. Agnes er beskrevet av Sindre som en høy, nerdete og usikker jente:

Da han var hos Ben i går, fant de et bilde av Agnes på nettet, fra en konsert på skolen hennes i Oslo. For hun spiller så klart et instrument. Bombe. Sindre skal vedde på at hun spiller piano, eller enda verre: fiolin. Hun så uansett helt fjern ut. Det er en ting å være høy, en annen ting å se ut som en jævla lyktestolpe (Solberg, 2019, s. 15).

Sindre passer heller ikke inn i de forventningene som er til ham. Alle mennene på bygda driver med jakt, mens Sindre misliker dette. ««Sindre blir ikke med?» spør han som heter Ivan. Onkel Åsmund rister på hodet. «Han er ikke som guttungen din. Trym er en naturlig jeger. Sindre tør knapt ta i en vannpistol» (Solberg, 2019, s. 11).

Som nevnt i innledningen er skrekk en sjanger som ofte kan være samfunnskritisk og utfordre normer. *Harpa* er tydelig en bok som utfordrer de klassiske kjønnsrollene ved at det er en jente som er monsteret. Og da ikke et «monster» som forfører med sin skjønnhet, slik som huldra i norske folkeeventyr, men et stygt og stinkende monster. Forskning på litteratur der det er en kvinnelig varulv, finner at varulven går imot vårt konsept av hva som er både sivilisert og stereotypisk feminint (Pulliam, 2010, s. 48). Samtidig utfordres de typisk

maskuline stereotypiene i boka. Trym er et godt eksempel på en karakter som er svært maskulin:

Den naturlige jegeren. Antakelig han høye, kjekke med kamouflasjebukse og grå ullgenser. Det er noe med måten han står på, bredbent, med det mørke håret samlet i en knute bak på hodet. Han ser ut som en som vet hva han vil ha og ikke gir seg før han får det (Solberg, 2019, s.12)

Trym er presentert som selve idealet på hvordan en mann skal være, men ender opp med å være den mest usympatiske karakteren i boka, og han er den som blir drept av Harpa. De «ukule» tenåringene er de som er heltene. «Havner Agnes i Gaupegrava, er det ikke Trym som kommer til å redde henne. Det er Ben» (Solberg, 2019, s. 148). Selv om Trym er den tøffeste på utsiden, er han ikke en helt. Den maskuline framtoningen er bare en fasade, og det er de indre verdiene som betyr noe her.

Sindre og Ben, derimot, passer ikke inn i dette maskuline idealet. «Ben er heller ikke sånn som pappa vil at gutter skal være: høy og macho, med naturlig jaktinstinkt og sjøltillit» (Solberg, 2019, s. 38). Selv om Ben skulle ønske at han kunne være en sånn gutt som alle jentene liker, innser han at det ikke kommer til å skje. «Men han kommer aldri til å bli han kule og kjekke gutten som pusher vekter og går på jakt. Han er ikke Trym» (Solberg, 2019, s. 76).

Også Tyra er beskrevet som en nokså utypisk tenåringsjente. En jente som tilsynelatende ikke bryr seg om hva andre tenker om henne. «Hun er... Tyra» (Solberg, 2019, s. 47). «Øynene hennes er smale, det lange, mørke håret glinser av fett. Anorakken er skitten, resten av klærne også. Hun har svarte render under neglene» (Solberg, 2019, s. 53). Det kan virke som om hun mangler god hygiene, og dette kan komme av at det ikke er noen som kan seg av henne. «Enten ligger det noe dødt i skogen, eller så er det hun som må vaske seg. Hun har ikke dusja siden hun fikk mensene. Det er fire dager siden nå» (Solberg, 2019, s. 79). Det kommer også fram at Tyra blir mobbet av de andre jentene på skolen. ««Du veit at jentene på skolen kaller deg ei hore?» sier han. «De sier at du viser puppene dine til gutta i friminuttene. At du sikkert gjør andre ting også.»» (Solberg, 2019, s. 170). Verken Agnes, Sindre, Ben eller Tyra er beskrevet som populære. Alle har sine usikkerheter og vansker med å passe inn.

Andre temaer som ofte går igjen i ungdomsbøker, er forelskelse og vennskap (Nikolajeva, 1998, s. 43-44). Ønske om å bli likt og det å utvikle og forandre seg blir også ofte tematisert, med andre ord det Nikolajeva (1998, s. 43-44) kaller for søken. Søken etter bekreftelse fra

andre, samt søken etter egen identitet. Dette er viktige temaer også i *Harpa*. Agnes forelsker seg først i Trym ved første blick. «Trym legger ikke merke til jenter som henne. Sånn er det bare» (Solberg, 2019, s. 13). Agnes er helt klart usikker på seg selv, slik som mange tenåringer er, og har et sterkt ønske om å bli likt. «Trym. Det sitrer i brystet. Hun liker egentlig ikke gutter som ham, kjekke gutter som fester og tror de har kjangs på alle jentene» (Solberg, 2019, s. 43). Her ser vi hvordan det er å bli betatt av noen som man vet man egentlig ikke har sjans på.

Hun har aldri blitt så raskt betatt av en gutt som hun ble av Trym i dag tidlig. Hun har aldri likt noen så godt som hun liker Ben. Hun har aldri vært så nysgjerrig på noen som hun er på Tyra. Hun har aldri ledd så mye. Og hun har aldri vært så redd (Solberg, 2019, s. 68).

Mye skjer på den korte tida Agnes er i Elverdal, og hun utvikler seg mye som person. Til tross for alt det skumle rundt, er det mye positivt også. Blant annet at hun danner sterke vennskapsbånd med Ben, kompisen til Sindre. Agnes bryr seg også så mye om hva andre synes om henne at hun er villig til å trosse sin største frykt og gå inn i skogen hvor hun som liten hadde sett *Harpa*. «Hvis hun nekter å gå gjennom skogen nå, vil jo Ben tro at hun er den usympatiske bitchen» (Solberg, 2019, s. 33). Her ser vi at det å passe inn i vennegjengen også er viktig for henne. Det tar ikke lang tid før Agnes begynner å falle for Ben istedenfor Trym, til tross for at Ben ikke er en typisk gutt som jentene faller for, ifølge han selv.

Sindre og Tyra er også forelsket i hverandre, men Tyra har trukket seg unna etter at hun begynte å få menses. Sindre derimot, vet ikke hva grunnen for at hun distanserer seg er. «Men i sommer skjedde det noe. Han veit egentlig ikke hva det var. Bare at alt endra seg. Han. Tyra. De to, sammen» (Solberg, 2019, s. 56). Dette er altså en ungdomsbok der overgangen som den første menses representerer, blir utgangspunktet for varulveksistens, eller i dette tilfellet harpehammen. Dette kan knyttes til skam rundt menstruasjon, og gjør at boka kan leses som bearbeiding av disse opplevelsene for unge jenter. I ungdomslitteraturen speiler ofte varulveksistensen hvordan tenåringer blir sett på som hormonfylte villstyringer som må lære seg å mestre sine impulser (Pulliam, 2010, s. 48). Tyra er også en karakter som trenger å finne seg selv, og hun utvikler seg mye. Hun finner svar på mange spørsmål om familiens historie og om seg selv og sin egen skjebne. Med Tyra blir også kampen mellom det gode og det onde tatt opp. Hun er en god person, men når hun blir *Harpa*, utfører hun grufulle handlinger. Hun må kjempe om å få kontroll over og overvinne denne siden av seg, som hun har vært så uheldig å arve fra moren.

Foreldrene eller beskyttende voksne er ofte fraværende i litteratur for barn, ifølge Shryock Hood (2018, s. 11). I *Harpa* er foreldrene til Sindre og Agnes til stede, og de gjør det de kan for å verne om ungdommene, selv om det til syvende og sist er ungdommene selv som løser gåten og redder Sindre fra Harpa. Dette er det vanlige i barnelitteraturen, ettersom det er barna som er heltene i fortellingen.

Barne- og ungdomsbøker pleier tradisjonelt å ha en positiv slutt, selv om dette er noe som er i ferd med å endre seg (Nikolajeva, 1998, s. 40). Som tidligere nevnt gir ikke slutten en løsning på problemet, men jeg vil likevel hevde at slutten er positiv i den forstand at ingen av heltene dør og de har formet sterke vennskap gjennom de dramatiske hendelsene.

3.2 Dødens glassøye

3.2.1 Sammendrag

Dødens glassøye handler om den ensomme tolvåringen Jonah, som blir venn med Ann, den nye jenta i klassen. Hun blir først venner med Jacob, den populære gutten i klassen, men etter at Jonah setter ut et stygt rykte om Jacob, blir Ann venner med Jonah i stedet. De er motsetninger av hverandre, og utfyller hverandre perfekt. Men Jonah bærer på en mørk hemmelighet, og det er at faren hans har vært i fengsel. En dag tar Jonah Ann med til et forlatt hus som har stått tomt siden eieren Edgar Sanderson døde. I huset ligger det en bok med fullt av navn, og Ann skriver navnene deres ned i boka, uten å tenke seg om. Videre finner de to glassøyne, som Ann insisterer på at de må ta. Jonah vil ikke, fordi det viktigste budet i hans familie er at du skal ikke stjele. Han gjør likevel som Ann sier, da han er redd for at hun ikke vil være venn med ham lenger om han nekter. Dagen etter oppdager de noe merkelig med øynene. Hvis de ser gjennom glassøyet kan de se folk som ser alvorlig syke ut. Både Jonah og Ann får brev fra en A. Kharon (som i gresk mytologi er den som ror folk over dødselva) om at de har begått et lovbrudd. Jonah prøver alt han kan å kvitte seg med brevet. Etter hvert begynner telefonen å ringe hver natt, men ingen i familien kan høre den utenom Jonah. Til slutt må Jonah og Ann møte opp i det hjemsøkte huset og få sin straff fra Kharon. Det viser seg at boka som de skrev seg inn i, var en protokoll over folk som skal dø. De ber Kharon om å slippe å dø, og de blir da nødt til å løse en gåte om hva det vil si å være det motsatte av en tyv. De klarer det til slutt ved å levere tilbake glassøynene og Jonah avslører for Ann hvem han egentlig er. Men spøkelset Sanderson holder fortsatt øye med dem.

3.2.2 Gotikk

Ut ifra de Rijkes kategorier av barneskrekk vil jeg definere *Dødens glassøye* som *gotisk skrekk*. Stemningen gjennom hele boka er preget av pessimisme, og vi møter på en trussel fra irrasjonalitet (de Rijke, 2004, s. 513). Denne trusselen fra irrasjonalitet består i at uforklarlige ting begynner å skje.

Han kunne ikke fatte det. Var ikke verden slik han alltid hadde ment at den var? (...) Verden var ikke full av overraskelser. Det fantes ikke mer mellom himmel og jord. (...) Verden var det du så. Og det var alt (Ewo, 2012, s. 74).

Vi ser i dette sitatet at Jonah ikke ønsker å akseptere denne irrasjonaliteten. I den verdenen han trodde han kjente, kunne han ha mer kontroll, men nå er det ingenting han kan være sikker på lenger. «Det nyttet ikke lenger å si at verden var et regnestykke med en løsning. Når han så det han så nå, betydde det at $2+2=4$ ikke lenger gjaldt» (Ewo, 2012, s. 58). Det overnaturlige de oppdager, snur opp ned på hele forestillingen Jonah hadde om verden og hvilke regler som gjelder. Denne erkjennelsen av at verden ikke er som han trodde, skaper en utrygghet. Plutselig gir ingenting mening lenger, og det å prøve å legge sammen to og to er nå nytteløst.

Vi har en aural fortellerstemme med synsvinkel i Jonah. Jonah er en karakter som har mange hemmeligheter, og han preges av dårlig samvittighet for flere ting. Både for farens kriminelle bakgrunn og det at han har spredt ut falske rykter om Jacob for å bli venn med Ann, og nå også for at han lar seg overtale til å ta glassøyet. Han går stadig rundt med en frykt for å bli avslørt for hvem han egentlig er, og dette fører til at han gjør ting som han egentlig ikke vil. «Men samvittigheten kveilet seg rundt i ham som en urolig orm og hveste «Du skal ikke stjele!» «Du må ikke stjele!» «Det er farlig å stjele!» «Du kan straffes for å stjele!»» (Ewo, 2012, s. 69). Han vet at det kan komme alvorlige konsekvenser av hva han gjør, men gjør det likevel.

Jonahs fars kriminelle bakgrunn hjemsøker familien. De må stadig flytte fordi det blir kjent for de andre i området at faren er en tyv. «At han hadde sittet i fengsel, måtte aldri noen i Rosenberg få vite. Det var familiens store, verkende hemmelighet» (Ewo, 2012, s. 42). Hemmeligheter er også typisk for den gotiske litteraturen (Holst, 2018). Det som ligger i det skjulte, må ikke komme fram i lyset. Det kan virke som om det er umulig for Jonah og familien å slippe unna fortiden og bli tilgitt for farens synder.

Noe av det som skaper mest frykt i boka, er frykten for å bli straffet for sine egne handlinger, etter at Jonah har gjort det som var familiens første bud: du skal ikke stjele. «Han hadde gjort

noe galt. Men nå skulle han få straffen, angre, ha det litt vondt avhengig av hva straffen var, og til slutt få vite at alt var greit. Alt var tilgitt. Alt skulle bli tilgitt» (Ewo, 2012, s. 82). Han ønsker til slutt å ta straffen, for å slippe unna den dårlige samvittigheten og bli fri. Dette med synd og straff er noe vi kjenner godt fra kristendommen.

Hele boka har et kristent budskap, og forordet er et sitat fra bibelen. «Du skal ikke stjele. 7. bud, Bibelen» (Ewo, 2012, s. 6). I opplysningstiden og til den dag i dag har vi sakte, men sikkert blitt mer sekulariserte, og mange tror ikke lenger på at det finnes en gud eller en høyere makt som kan straffe en for synder. Det religiøse i denne boka henger tett sammen med den gotiske litteraturen, hvor det fort kan straffe seg å trosse guds bud, og frykten kommer av moralsk overtredelse (Luckhurst, 2016, s. 115). Boka som Sanderson har, med alle navnene på folk som skal dø, er også en referanse til Bibelen. Den fungerer som det motsatte av livets bok. Livets bok er omtalt i bibelen og er en bok som inneholder navnene til de som frelste, og det viser til at Gud følger med på de som er trofaste mot ham (Jehovas vitner, u.å.). Det at de skriver navnene sine i dødens bok blir her da et bilde på at de har syndet og må ta sin straff.

Det kan også nevnes at alle navnene i boka er engelske. Ut fra dette må handlingen foregå i et engelskspråklig land, og den gotiske litteraturen er som kjent i utgangspunktet en engelskspråklig tradisjon. Bortsett fra de engelske navnene er det ikke noen miljøbeskrivelser som plasserer stedet hvor Jonah og Ann bor, annet enn at byen er kalt Rosenberg. Det som er spesielt med stedet er at det finnes et forlatt hus. Det forlatte huset er et typisk tema i den gotiske litteraturen, og spesielt i den amerikanske gotikken (Bailey, 1999, s. 7).

Det forlatte huset i *Dødens glassøye* har stått tomt i et år, etter at den sure gamle Edgar Sanderson gikk bort. «Sandersons hus. Det skilte seg ut fra alle andre hus i nabolaget. Jonah Bentel hadde lagt merke til det allerede første dagen familien hans flyttet til Rosenberg» (Ewo, 2012, s. 7). Allerede på første side blir leseren introdusert til dette forlatte huset, og huset gir inntrykk på Jonah. «Allerede på lang avstand så man at ingen bodde der. Det hadde det forfalne preget som forlatte hus har. Som om husets sjel også ble borte når eierne forsvant» (Ewo, 2012, s. 7). Denne setningen sier noe om hvorfor vi gjerne finner forlatte hus så skremmende. Hus bærer preg av de som bor der, og det kan være noe veldig personlig ved å komme inn i noens hjem. Det forlatte huset er også med på å skape den dystre og mørke stemningen i boka. Det forlatte huset blir ifølge Bailey (1999, s. 9) ofte brukt som symbol på noe annet. I denne boka mener jeg at huset kan symbolisere det forbudte, det står som et varsel på noe man skal unngå.

Jonah og Ann bestemmer seg for å utforske huset som er beryktet for å spøke.

Innenfor døra snublet Ann i noe som viste seg å være en lav skammel. Og like etter satte Jonah foten i en malingsboks som var full av vann. «Jeg tror at noen har satt ut feller for oss,» hvisket Ann (Ewo, 2012, s. 33)

Det er tydelig at det er noen som ikke vil ha dem der, og selv om Jonah ønsker å dra, ettersom han har en følelse av å trenge seg inn på noen andres eiendom, insisterer Ann på å fortsette å utforske huset. «Her inne var det de som var sjefene! Først svarte huset med vindblaff og hvin. Men det ble stadig svakere. Helt til de sank utmattet ned på sofaen og lyttet til stillheten. «Nå er huset vårt,» sa Ann triumferende» (Ewo, 2012, s. 34).

I den gotiske litteraturen blir karakterene ofte straffet for å være altfor nysgjerrige og frampå. Det er noen ting som bør forbli i det skulte, og det er best å ikke prøve å lete det fram. Som vist i sitatet overfor utbryter Ann at huset nå er deres. Gotisk litteratur er som nevnt en reaksjon på opplysningstiden, og den står som en motstand mot den moderne tanken om at menneskene er herre over alt. Ann og Jonah blir straffet for å tro at de kan ta over hva de vil, uten å ta til vurdering at det finnes krefter som de ikke kan se. Ann ser ikke ut til å bry seg om noe, og hun tar seg til rette i huset, og bryter opp et skrivebord da hun ikke finner nøkkelen. «Jonah gispet da han så hvor ødelagt det flotte skrivebordet ble. En bit av treverket løsnet. Men Ann trakk skuffen triumferende ut, som om det ikke plaget henne å ødelegge noe når hun fikk det som hun ville» (Ewo, 2012, s. 38). Inni skrivebordet finner de to glassøyne. Disse glassøynene er et klassisk eksempel på noe som er uhjemlig.

3.2.3 Det uhjemlige

Mye av det som er skremmende i *Dødens glassøye* er forbundet med øyne. Det mest skremmende og uhjemlige er glassøynene som vi straks skal komme tilbake til. Men først vil jeg nevne et gjennomgående tema i boka. Det er nemlig frykten for å bli avslørt og sett for hvem man egentlig er, så vel som frykten for å se noe man ikke ønsker å se. Når Jonah og Ann er inne i huset til Sanderson ser de et maleri. «Ved siden av døra hang et maleri av en gammel mann. Var det kanskje Sanderson? Men bildet virket for gammelt til at det kunne være ham. Uansett virket det som om mannen på bildet fulgte dem med blikket» (Ewo, 2012, s. 35). Her har Jonah en sterk følelse av å bli observert, til tross for at mannen på bildet ikke er levende. Dette er et eksempel på uhjemlighet som Freud kategoriserer som automaten. Det vil si at det uhjemlige kommer av at en blir usikker på om et tilsynelatende livløst objekt har sjel

eller bevissthet (Freud, 2017, s. 29). Denne følelsen av å bli observert er spesielt ubehagelig i og med at Johan vet at de gjør noe de egentlig ikke burde.

Videre finner Jonah og Ann to glassøyne etter å ha brutt seg inn i et skrivebord. Glassøyne kan bli brukt som erstatning for folk som mangler et øye. Et glassøye vil ikke hjelpe noen med å se, men det gir inntrykket av at de kan se.

For hvis det hadde seg slik at Sanderson hadde hatt et kunstig øye, betydde det at han hadde brukt disse daglig. Jonah skjønnte ikke hvorfor han hadde to. Slitasjen kunne ikke være stor. Men nå lå det i alle fall to falske øyne i etuiet. Og det var øyne som Sanderson hadde brukt. På seg. I seg. Inni hodet. Inne i en tom øyehule i hodeskallen. (...) Og det å ta et øye fra et annet menneske - ja, større synd kunne man da ikke gjøre? (Ewo, 2012, s. 43)

Disse øynene er helt klart det Freud definerer som uhjemlig. Dette avsnittet sier mye om hvilken betydning øyet har for mennesket, og hvor personlig det er. Gjentakelsen av hvor øynene har vært på Sanderson, understreker hvor ekkelt Jonah synes det er: «På seg. I seg. Inni hodet». Øyne er også noe som er tegn på liv. Dersom vi ser et livløst objekt som har noe som kan ligne øyne, får vi lett en følelse av at tingen har bevissthet, altså det Freud refererer til som *automaten*. I dette tilfellet med glassøynene møter vi heller på en annen form for uhjemlighet- *fragmentering*. Freud hevder at angsten for å miste øynene er en frykt vi bærer med oss fra barndommen og inn i voksen alder. Øynene er ifølge Freud den delen av kroppen vi frykter mest for å miste (Freud, 2017, s. 25). Tanken på at Sanderson manglet øyne og kanskje hadde mistet dem på en eller annen måte, får Jonah til å grøsse, og spesielt forestillingen om de tomme øyehulene.

Etter å ha stjålet Sandersons øyne, gjør Jonah og Ann en oppdagelse når de ser igjennom dem. «Han så en gutt som kanskje var ett eller to år eldre enn han var. Huden hans var grågrønn! Gutten trakk på beina som om han hadde tunge vekter hengende fast i dem. Og hodet hans lutet framover» (Ewo, 2012, s. 49). Det at virkeligheten blir forandret når de ser gjennom glassøynene, skaper en uhyggelig følelse, og ingen av dem vet hvordan de skal tolke denne oppdagelsen. ««Ja, det må være tull, tror du ikke?» «Jo,» svarte Jonah litt nervøst. Det må være en sånn morosak. Det er sikkert en mikrochip inni som får alt til å se rart ut.» (Ewo, 2012, s. 50).

Selv om de to vennene ikke vet hva de skal tro når de ser gjennom øynene, og prøver å forklare det på en logisk måte, forstår Jonah at disse øynene er øyne som kan avsløre hva som

befinner seg bak fasaden. Da Ann foreslår at de skal se på hverandre gjennom øynene, blir Jonah livredd. «Ann hadde sagt noe veldig galt. Det hun foreslo måtte aldri skje» (Ewo, 2012, s. 50). Han er redd for at hvis hun ser på ham med øynene, vil hun se noe hun ikke liker og kanskje avsløre hemmeligheten hans. Det er også mulig at det er sider ved henne som han ikke ønsker å vite om, fordi den nye siden han har sett av henne, skremmer ham. Det kan virke som om ingen av dem er det de gir seg ut for å være. Dobbelgjengeren er en ekstrapolering av denne tendensen til opplevelse av selvet. Det å ha en side av seg selv som en ikke kjenner til, eller det å finne ut at ens beste venn er noen en egentlig ikke kjenner. «Han visste en haug med ting om henne. Men mens de hadde utforsket Sandersons hus, fikk han øye på en annen Ann bak den Ann han trodde han kjente» (Ewo, 2012, s. 37). Dette er uhjemlig fordi det er noe ukjent i det kjente.

Videre spiller *animismen* en viktig rolle i denne grøsseren. «Animisme er ideen om at mennesker, dyr, trær, planter, steder og objekter i naturen har sjel» (Løøv, 2022). Edgar Sandersons hus har stått tomt siden hans død, og det blir sagt at det spøker der.

Det hadde det forfalne preget som forlatte hus har. Som om husets sjel også ble borte når eierne forsvant. Først syntes han det virket... ekkelt? Skremmende? Tja, litt. Huset minnet mest om et dorskt dyr. En bjørn som halvsov med små gliper til øyne. Vinduene var øyne som gløttet søvndrukkent ut mot verden. Som om de fulgte med (Ewo, 2012, s. 7-8)

Her beskrives huset som samtidig ekkelt og skremmende. Disse følelsene kan ofte sammenstilles i skrekk, der monstre ofte er skremmende nettopp fordi de er ekle (Carroll, 1990, s. 45). Huset blir videre besjelet. Denne tanken om at huset har sjel, hører til animismen, som er det gamle verdenssynet, og som ifølge Freud (2017, s. 40) har blitt fortrent. Selv om vi ikke lenger tror at ting/steder kan ha sjel, er vi ikke helt overbeviste. For å overbevise seg selv om at huset ikke spøker, og vise for hverandre at de er modige, går Jonah og Ann inn. Også inne i huset virker det som om ting er levende.

Han famlet seg mot dit hvor han trodde at døra måtte være. Men støtte i stedet inn i et skap. Han rygget bakover, og skapdørene åpnet seg og dunket mot de utstrakte hendene hans. Som om de var levende og ville vifte ham vekk (Ewo, 2012, s. 20).

Det kan virke her som om huset prøver å advare dem og jage dem bort, men Ann bryr seg ikke om disse advarslene. Da de finner en bok med fullt av navn inni, er Ann rask til å skrive i den. ««Hvis dette er Sandersons gjestebok, så må vi skrive inn navnene våre,» sa Ann. Før

Jonah rakk å protestere, hadde hun snappet pennen og skrevet inn dagens dato og navnet sitt på den første ledige linjen» (Ewo, 2012, s. 36). Det de ikke vet, er at dette er en loggføring av alle som skal dø i løpet av de neste dagene, og slik har Ann dømt dem til døden, uten selv å vite det. Skjebnen har en betydning her også, da døden er så å si uunngåelig, etter at navnene er skrevet ned i boka.

Det er også flere ganger at ting i huset tilsynelatende blir levende.

I et kort øyeblikk trodde han at noen holdt ham fast i ankelen. En iskald hånd! Han dro i beinet. Han var fanget! Sokken revnet og han holdt på å skalle i dørkarmen. Nå så han hva som hadde holdt ham igjen. En spiker sto litt for langt opp av gulvplankene (Ewo, 2012, s. 76).

Tanken på at det er noe levende som bevisst holder ham fast gjør situasjonen mye mer skremmende enn den kunne vært dersom han var klar over at det bare var en spiker. I dette utdraget ser vi også hvordan det animistiske verdenssynet fortsatt preger ubevisstheten.

I et av rommene i huset er det fullt av masker. «Måneskinnet lekte med skyggene som maskene kastet. «Det ser ut som om fjesene gliser til hverandre!» sa Ann» (Ewo, 2012, s. 87). Maskene er i dette tilfellet uhjemlige, fordi de forestiller menneskelige ansikter i livløse former. Betydningen av skyggene og måneskinnet i kombinasjon med maskene som virker som de kommer til live, har også med animismen å gjøre. Som vi her har sett, spiller det uhjemlige en stor rolle i denne grøsseren, og videre skal vi nå se på monsteret i fortellingen og på hvilken måte dette er skremmende.

3.2.4 Monsteret

Monsteret er ifølge Carroll (1990, s. 41) en skapning som er moralsk fordervet. Det er A. Kharon, spøkelset til Sanderson og det forlatte huset som utgjør en trussel for Jonah og Ann, men jeg vil ikke argumentere for at disse er moralsk fordervede. Tvert imot, de krever bare det som er rett. Det vil si at han krever at Jonah og Ann gjør opp for seg etter å ha stjålet fra spøkelset Sanderson. Jeg vil likevel påstå at det nærmeste vi kommer et «monster» i fortellingen er A. Kharon. Han er en overnaturlig skapning, og hans eksistens får Jonah til å sette spørsmål ved hva som er virkelig. Kharon er i gresk mytologi en ferjemann som fraktet de døde over elven Styx. Denne elven var et skille mellom de levendes og de dødes verden (Eriksson, 2005). Vi finner her altså en intertekstualitet til gresk mytologi. Det er en da naturligvis også en slik rolle han har i *Dødens glassøye*. Han fører folk fra de levendes til de dødes verden. Det er denne skikkelsen som utgjør en trussel for Jonah og Ann, ved at han vil

dømme dem til døden. Han sender dem brev og ringer dem om natten. De får ikke fred før de konfronterer ham.

Det andre kjennetegnet på monsteret er ifølge Carroll (1990, s. 45) at det er ekkelt. På denne måten passer Kharon inn i kategorien monster.

«Dere skal være klar over en ting, kjære dødelige menneskevenner,» sa Kharon med et bredt smil. I den åpne kjeften så de en fæl samling av brune og svarte tannstubber. Ann og Jonah kunne lukte den dårlige ånden hans. «Vær veldig klar over at vi ikke lenger befinner oss i deres verden» (Ewo, 2012, s. 93).

Tennene hans blir beskrevet som svært motbydelige, og tenner er i seg selv en trussel, noe som kan bite. «Kharon så på dem og skrattet. Han åpnet munnen så de kunne se at han ikke bare hadde en tannrekke. Det var tre rekker av tenner innenfor hverandre. Det stinket råttent fisk og gammelt piss av kjeften hans» (Ewo, 2012, s. 101). Også lukten av ånden hans er kvalmende. Denne beskrivelsen av A. Kharon gjør at leseren gjerne reagerer med skrekk og kvalme, slik som karakterene i boka, og dette er et typisk trekk i horror når man møter på monsteret (Carroll, 1990, s. 17-18). «Først nå så Jonah hvordan pupillene i øynene hans snurret. De var gråspettet, tett i tett med grå flekker roterte sakte rundt. Det gjorde Jonah kvalm. Derfor senket han blikket raskt» (Ewo, 2012, s. 90). Øyne som snurrer og roterer slik som A. Kharons virker svært unaturlige, og kan tyde på at øynene hans kanskje er falske, slik som Sandersons glassøyne.

Tidligere var det vanlig i skrekk at menneskene gikk sammen for å bekjempe et ytre monster, men i *Dødens glassøye* er monsteret noe som Jonah og Ann må bekjempe alene, og dette er mer typisk for nyere skrekk, ifølge Eliassen (1994, s. 139). Monsteret lar dem overleve dersom de løser gåten hans, men selv om de løser gåten, vil hendelsene fortsatt prege dem, og man sitter igjen med en følelse av at monsteret ikke er fullstendig overvunnet. Selv om det er et ytre monster som må overvinnes, manifesterer det den straffen Jonah tror han fortjener.

3.2.5 Plot

Det komplekse oppdagerplottet som Carroll presenterer i sin teori om skrekk består som sagt av *opptakt, oppdagelse, bekreftelse, konfrontasjon*. Dette er en type plot som er veldig vanlig i horror, men plotten i *Dødens glassøye* samsvarer ikke fullstendig med denne, ettersom målet ikke er å avsløre monsteret i fortellingen, og kampen mot A. Kharon er noe Jonah og Ann må gå gjennom alene. Når jeg nå tar for meg plottet i *Dødens glassøye*, vil jeg likevel bruke

begrepene opptakt, oppdagelse, bekreftelse og konfrontasjon, selv om dette innebærer litt andre elementer enn det som Carroll har lagt vekt på.

Hos Carroll er opptakten når monsteret blir presentert for leseren. I opptakten i *Dødens glassøye* presenteres hovedpersonene Jonah og Ann, og vi får et innblikk i hvordan vennskapet deres har blitt til og hvordan det fungerer. Vennskapet går mye ut på at de utfordrer hverandre til å gjøre ting som kan være skummelt. Jonah utfordrer Ann til å gå inn i det forlatte huset. «Klassekameratene til Jonah mente at det spøkte der. (...) Selv ble han mer tiltrukket av huset enn skremt. Det var en magnet der inne som trakk i ham» (Ewo, 2012, s. 8-9). Her blir det konstatert at huset er beryktet for å spøke, og selv om Jonah i dette øyeblikket ikke er redd for huset, er dette et forvarsel på hva som skal komme. Derfor vil jeg argumentere for at dette er en del av opptakten. Videre går de inn i huset og utforsker hva som er på innsiden.

Etter dette kommer vi til oppdagelsen. Oppdagelsen er ifølge Carroll (1990, s. 100) når hovedpersonene blir oppmerksomme på at monsteret eksisterer. I *Dødens glassøye* starter oppdagelsen når Ann viser Jonah hvordan glassøynene fungerer. Det er da Jonah får en følelse av at de har gjort noe alvorlig galt, men verken han eller Ann ønsker å tro at det de ser gjennom glassøynene er virkelig. Når Jonah kommer hjem samme dag, ligger det på bordet et brev til ham som ingen andre enn han kan se. «Men hvorfor var det ingen som bemerket det? Som tok det opp og kikket på det? Som skjøv det over til ham?» (Ewo, 2012, s. 53). Selv kan han ikke tro at det er mulig, men han vil ikke avsløre for familien at han ser et brev som de ikke ser, da dette sannsynligvis bare vil føre til at de tror han er gal. Brevet er fra en A. Kharon og viser seg å være en klage på at han og Ann har begått et lovbrudd. Først ønsker han å tro at det bare er en spøk fra noen i klassen, og velger å ignorere det.

Vi går over i bekreftelsen når Jonah erkjenner at det virkelig er noe som ikke stemmer. Telefonen begynner å ringe om natta uten at noen andre i familien hører det. Jonah tester om foreldrene og broren virkelig ikke kan høre ringingen fra telefonen, og han blir da tvunget til å innse at det er noe overnaturlig på gang. «Det var bare Jonah i hele verden som kunne høre ringingen, kimingen, klemtingen, skrikingen, vrælene fra det hersens, fordømte elektroniske vidunderet!» (Ewo, 2012, s.73). Når han tar telefonen, blir han enda mer sikker i sin sak. «Stemmen i den andre enden var grøtet og forbindelsen var dårlig. Det sprakte som når man strevde for å stille inn en radiostasjon som ikke riktig ville la seg fange» (Ewo, 2012, s. 64). Stemmen ber Jonah om å møte opp ved det forlatte huset neste dag. Og her starter konfrontasjonen.

Når Jonah og Ann går tilbake til det forlatte huset, møter de Kharon, mannen som har sendt brev og ringt. «De to leide hverandre inn i rommet og stilte seg opp som elever som skal få en straff av rektor. «Er du ... A. Kharon?» spurte Jonah» (Ewo, 2012, s. 89). Han forklarer saken for dem. «Sanderson følte det som om dere stjal huset hans. Et hus som har tilhørt familien hans i flere generasjoner» (Ewo, 2012, s. 96). På grunn av dette lovbruddet må de to ungdommene bli straffet. For å komme seg unna straffen får de tilbud om å løse en gåte, mens de kjemper for livet med å komme seg ut av huset hvor det overnaturlige har tatt fullstendig over. «Et ild-monster! Et dyr laget av flammer, røyk og varme. Ildmonsteret prøvde å innhente og fange dem. Og hvis det tok igjen Ann og Jonah, ble de grillet til aske og hvitbrente knokler på tre sekunder» (Ewo, 2012, s. 113). Når de klarer å løse gåten, kommer de seg ut av huset i god behold, men de er fortsatt ikke helt frie. «Sanderson var gul i fjeset. Huden lignet papir, og øyehulene var tomme, dype søkk i fjeset» (Ewo, 2012, s. 123). Han lover å holde øye med dem med glassøynene til dagen de dør, de er altså ikke tilgitt. Slutten er på denne måten negativ. De slipper aldri helt unna spøkelsene, og må for resten av livet leve med tanke om at Sanderson ser dem. Denne åpne slutten kan forbindes med det grenseløse monsteret som aldri helt overvinnes i moderne skrekk, ifølge Jerslev (1994, s. 105). «Og de visste at dette synet ville de aldri klare å rømme vekk fra. Ikke nå. Ikke i morgen. Ikke for resten av livet...» (Ewo, 2012, s. 123). Den skrøpelige og forfalne kroppen til Sanderson står som et symbol på hvordan det kan gå med de som synder.

Det overnaturlige tar over mot slutten, slik som Larsen (2015, s. 95) skriver, der hun kategoriserer fortellingen som *pseudoskrek*, men dette gjelder kun for Jonah og Ann. De som ikke har vært inne i det forlatte huset, aner ikke noe om denne andre dimensjonen og lever livene sine som vanlig, og det er dette som gjør opplevelsen såpass skremmende. Jonah og Ann må gjennom denne konfrontasjonen for å utvikle seg som personer og for å styrke vennskapet. «Vi var to om dette,» sa hun og klemte hånda hans. «Og vi er to videre sammen også» (Ewo, 2012, s. 122). Uten konfrontasjonen med A. Kharon ville Jonah fortsatt gått og holdt på hemmeligheten sin og vært dypt ensom og skyldbetyngt. Etter straffen kan de bli tilgitt, og Jonah blir akseptert for den han er.

3.2.6 Barne- og ungdomslitteratur og skrekk

Som tidligere nevnt har skrekkhistorier for barn tradisjonelt vært brukt oppdragende (Hood, 2018, s. 6), selv om den nyere barnegrøsseren har gått litt mer bort fra denne tradisjonen og heller har et større mål om å underholde. *Dødens glassøye* vil jeg si er et eksempel på skrekk for barn som har et tydelig moralsk budskap. Budskapet slik jeg ser det er at en må være ærlig

både med seg selv og andre. Når Jonah går imot sin egen intuisjon og samvittighet, straffer det seg. Jonah blir satt i et dilemma hvor han må velge mellom det som er rett og det som er mest komfortabelt. «Skulle han følge loven? Eller skulle han beholde Ann? Han trodde at dersom han ikke gjorde som hun sa, ble alt feil mellom dem» (Ewo, 2012, s. 43). Dette er typisk tema i ungdomsromaner, hvor det ofte er fokus på å finne seg selv og sin egen identitet (Larsen, 2018, s. 128). Karakterene blir satt i et moralsk dilemma og velger ofte det som gjør dem mest populær blant venner, uavhengig om de synes det er rett eller galt. Denne fortellingen advarer mot å trosse det som er moralsk riktig, ved at hovedpersonen blir straffet både med dårlig samvittighet og en rekke uhyggelige opplevelser. Kampen mellom det gode og det onde blir på denne måten tematisert.

Larsen (2015, s. 138) hevder at det som ofte skiller skrekk for barn fra skrekk for voksne er at det er mindre eksplisitte beskrivelser av vold. «Ildmonsteret prøvde å innhente og fange dem. Og hvis tok igjen Ann og Jonah, ble de grillet til aske og hvitbrente knokler på tre sekunder. Selv ti meter unna ble håret på hodet småbrent i tuppene» (Ewo, 2012, s. 113). Selv om Jonah og Ann står i livsfare, finnes det ikke noen brutale beskrivelser av kroppsslemlestelse eller vold i denne boka, og det gjør at den er passende for barn og ungdom. Det er likevel interessant at ungdommene må kjempe kampen mot monsteret alene, uten hjelp fra verken voksne eller autoritetsfigurer. Dette kan ifølge Hood (2018) sende barneleseren det budskapet at voksne ikke er til å stole på og at man ikke kan overvinne ondskaper. Jonah har foreldre som er til stede, men de virker ikke veldig oppmerksomme på hvordan han har det, og han ber dem heller ikke om hjelp ettersom han er redd for å ikke bli trodd. Overlatt til seg selv må han kjempe både mot monsteret og mot ensomheten. Hood synes å mene at dette kan være et litt uheldig budskap: «Adults, especially adults who said they cared, also seemed determined to give children books to tell them that no one cared, that they were on their own» (2018, s. 1). Det trenger ikke være negativt at barna og ungdommene i litteraturen kjemper mot et monster alene, det kan tvert imot handle om å styrke barnas selvbilde når de tenker på sin fremtid som voksne, uten foreldrenes støtte. Barna i fortellingen lærer å ta mer ansvar, og det viser at de kan mestre ting på egenhånd. Dette følger også den typiske strukturen i fortellinger for barn som er hjemme-ute-hjem, hvor det er nødvendig at helten kommer seg ut og må takle farer på egen hånd (Nikolajeva, 1998, s. 37). Fokuset ligger her på at Jonah må ta ansvar selv, stå opp for sine egne handlinger, og konfrontere frykten sin.

Vennskap og ensomhet er også viktige tema i denne boka, og typiske for barne- og ungdomslitteraturen (Nikolajeva, 1998, s. 43-44). Jonah og Ann er bestevenner. Jonah blir

flere ganger beskrevet som «verdens mest ensomme tolvåring». «Jonah Bentel var stor, selv til tolvåring å være. Han var bred over skuldrene og bred over nakken, som en liten okse. Med muskler i lår og legger som en kroppsbygger ville ha misunnet ham» (Ewo, 2012, s. 10). Han ser ut til å være den rake motsetningen av Ann.

Ann Hastings derimot var tynn som ei antenne. Hun var smal over hoftene, skuldrene og nakken. Knoklete og tynn. (...) Hun gikk alltid med en gullmedaljong rundt halsen. En medaljong med et bilde av en dame, som skulle være oldemoren hennes (Ewo, 2012, s. 11)

«Men nettopp det at de virket så forskjellige, forsterket Jonahs følelse av at de var hver sin halvpart av det samme puslespillet» (Ewo, 2012, s. 11). Jonah føler at han og Ann er ment å være bestevenner, men blir syk av sjalusi da han ser Ann bli venner med den populære klassekameraten Jacob istedenfor. «Det var derfor Jonah ble en tyv. Selv om han da brøt familiens viktigste bud: Du skal ikke stjele!» (Ewo, 2012, s. 14). Han spredde ut et falskt rykte om Jacob som førte til at Ann satte seg ved siden av ham istedenfor, og slik ble de to venner. Han bærer også på dårlig samvittighet for dette, og det er en av hans største hemmeligheter.

Selv om fortellerstemmen beskriver et sterkt vennskap, virker det som om Jonah er enda mer ensom enn før, og at han egentlig ikke kjenner Ann så godt som han tror. Han utfordrer Ann til å gå inn i det forlatte huset for å vise at han også kan være tøff (Ewo, 2012, s. 19). Når de går inn i huset angrer Jonah umiddelbart, mens Ann tar seg til rette. «Jonah skulle ønske de kunne komme seg ut herfra. Selv om dette hadde vært hans ide. Men han kunne ikke stoppe henne nå. Da ville det skje noe med vennskapet deres» (Ewo, 2012, s. 25). Han er desperat etter å beholde vennskapet, uansett hvilke konsekvenser det vil ha. Ann tar ingen ting på alvor, i motsetning til Jonah som hele tiden bærer på ensomhet og dårlig samvittighet. «Men han måtte innrømme at han var mest sint fordi han selv hadde oppført seg som en dilte-okse. Han skulle ha sagt nei. Flere ganger skulle han ha gjort det» (Ewo, 2012, s. 84). Grunnen til at han føler seg ensom også i dette vennskapet, er at han ikke er ærlig mot Ann om hvem han egentlig er.

Da Jonah og Ann gjennomgår de overnaturlige hendelsene i huset sammen og kjemper for å overleve, blir Jonah til slutt tvunget til å fortelle Ann om farens hemmelighet, at han var en tyv, men det viser seg at hun har visst om det hele tiden, men ikke bryr seg.

Han skjønnte det ikke. Han hørte hva hun sa, men forsto bare ikke. 2+2 burde blitt 4. Og det ville ha betydd at hun hatet ham og at han dro hjem. I stedet virket det som om svaret ble annerledes enn han hadde trodd (Ewo, 2012, s. 122)

Moralen på slutten av boka er altså at man ikke må være så redd for hva andre tenker, og at man må være åpen om hvem man er. Dette er budskap som er viktige for barn og ungdom å ta til seg, ettersom man i denne alderen er veldig opptatt av hva andre syns om en. Fortellingen ender med at vennskapet har blitt sterkere og karakterene har lært noe om seg selv og utviklet seg som personer. Slutten er på mange vis lykkelig, noe som ifølge Nikolajeva (1998, s. 40) har vært en trend i barnelitteraturen i lang tid. Man sitter allikevel igjen med spørsmål om hvordan det kommer til å gå med Jonah og Ann videre, og om de noen gang kommer til å kunne leve normalt når de vet at Sanderson vil følge med på dem med glassøynene. En slik åpen slutt er mer vanlig for moderne skrekk, som Jerslev (1994, s. 105) skriver. Den åpne slutten er også blitt svært vanlig i nyere barne- og ungdomslitteratur (Nikolajeva, 1998, s. 40).

3.3 Bak den svarte porten

3.3.1 Sammendrag

Bak den svarte porten av Anders Botne og Skinkeape er en bildebok som handler om Olivia som ikke har venner. Hun vil ikke gå halloween for da kan alle se at hun ikke har venner å gå med. Faren, som er lege, sier at hun kan være med ham og dele ut godteri. Da bestemmer hun seg heller for å gå halloween likevel, og kler seg ut som en mumie, slik at ingen skal kjenne henne igjen. Hun går fra dør til dør, helt til hun kommer til et forlatt hus hvor det er veldig skummelt. Der møter hun en jente som heter Johanna, og de går halloween sammen. Da klokka slår tolv inviterer jenta i det forlatte huset Olivia med inn, og selv om Olivia er redd, klarer hun ikke si nei. Hun blir hypnotisert av jenta og går mot inngangen, men i siste øyeblikk roper faren på henne og jenta har forsvunnet. Neste dag går Olivia tilbake til det forlatte huset, og på veien møter hun slemme Gry. Gry blir sjokkert da hun ser at Olivia går mot det forlatte huset fordi hun synes det er skummelt. Hun blir nysgjerrig og følger etter. Hun får også øye på jenta i huset og blir veldig redd. Olivia trøster henne og de to går sammen til Grys bestemor. Bestemora forteller at huset ikke er farlig og at bestevenninna hennes bodde der da hun var liten, men hun døde svært ung. Hun viser et bilde av henne, og Olivia og Gry skjønner at de må ha sett et spøkelse. Det ender med at Olivia og Gry blir gode venner, og de avtaler å gå halloween sammen neste år.

3.3.2 Gotikk i bildeboka

Ut ifra Victoria de Rijkes kategorier av skrekk for barn vil jeg definere *Bak den svarte porten* som *gotisk skrekk*. Ytterpermene, forsiden og baksiden er i mørke farger. Olivia står ved porten som leder inn til et hus som er omkranset av trær og skog. Både huset og porten ser gammeldagse ut. Dette er det klassiske «forlatte huset» som er kjent fra den gotiske litteraturen (Bailey, 1999, s. 7), og som vi også møtte på i *Dødens glassøye*. Til tross for at huset ser tomt og forlatt ut, står det et gresskar på hver side av porten, noe som tyder på at det i huset er noen som har pyntet til halloween. Det ene gresskaret gliser ondskapsfullt, mens det andre gresskaret har et mer forskremt uttrykk. Det å sette gresskar foran døra på halloween viser at man er «med på leken» (Næss, 2023). Blikket til Olivia vender seg direkte mot leseren, men det er ikke lett å tolke ansiktsuttrykket hennes idet hun går gjennom porten. Det kan se ut som at hun vil lede oss med inn i huset. Innsidepermene er en blanding av godteri, spøkelseser og gresskar. Det er søtt og skummelt om hverandre, og dette gjenspeiler bokas motiv og tema, hvor det skremmende går over i glede, da Olivia finner seg venner. Det at dette er en bildebok gjør at vi kan trekke linjer til gotikk både i film og i litteratur, ettersom bilder viser det gotiske på måter som teksten ikke alltid klarer å formidle, og motsatt (Anctil, 2020, s. 129). I *Bak den svarte porten* er bildene en viktig modalitet som er med på å skape den mørke og uhyggelige stemningen som er så sentral i den gotiske litteraturen (Bailey, 1999, s. 4).

Den første gangen vi ser huset i selve boka, går Olivia forbi for å unngå å treffe de andre i klassen.

Kanskje jeg bare skal gå tilbake, tenker hun. Men hun orker ikke å møte de i klassen. Da får hun heller gå forbi huset. Det ligger for seg selv øverst i gata. I en stor, overgrodd hage. Bak en høy, svart jernport (Bortne og Skinkeape, 2021, s. 2)¹.

I beskrivelsen av huset er det tydelig at Olivia synes det er ubehagelig å gå forbi det. Ordene «øverst», «stor» og «høy» har sammenheng med hvor liten Olivia føler seg i forhold til huset, og ting som er større kan også virke mer skremmende. På illustrasjonen står huset sentrert i midten, og blikket vårt trekkes inn mot huset.

Hele handlingen i boka foregår på halloween, eller allehelgensdag, som det også kalles på norsk. «I katolsk skikk er allehelgensdag en dag for å hedre og minnes de døde» (Næss,

¹ Sidetall står ikke oppført i boka, men jeg referer til første oppslag i boka som side 1.

2023). Før i tiden trodde man at de døde kunne trenge inn i de levendes verden denne kvelden (Næss, 2023), og det er nettopp det jenta i det forlatte huset gjør. Denne kvelden er gresskarlyktene tent, og noen har skrevet «halloween» på glasset i ytterdøra gjennom støvet. Dette tyder på at huset kanskje ikke er så forlatt likevel.

Halloween er en karnevalsaktig feiring der vanlige sosiale regler tilsynelatende oppløses for en kveld. På halloween skjer dette ved at barna, utkledd og stikk i strid med vanlig folkeskikk, ringer på dører og truer med knep hvis de ikke får knask (Næss, 2023).

Når sosiale regler oppløses, kan alt kan skje. Dette er også noe som er vanlig i skrekksjangeren. Når det overnaturlige bryter inn i den ellers vanlige verden, åpner det opp for at også andre utrolige ting kan skje (slik som at Olivia får seg venner). Selv om Olivia i utgangspunktet ikke vil gå halloween, bestemmer hun seg likevel for å kle seg ut som en mumie, ved å surre seg inn med bandasje. I og med at de har bandasje liggende hjemme, kan man gå ut ifra at faren hennes er lege. Han sier også når Olivia kler seg ut med bandasjen: «En pasient som har brukket alle beina i kroppen!» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 3). Her kan vi trekke linjer til den gotiske litteraturen, hvor vi ofte finner leger, slik som Mary Shelleys *Frankenstein*, Mr. Jekyll i Stevensons *Dr. Jekyll og Mr. Hyde* (1886) og Dr. Seward og Van Helsing i den gotiske romanen *Dracula* (1897). Olivias mor er fraværende. Når Olivia er surret inn i bandasje, kan ingen se at det er henne som går alene. Da hun går ut i forkledningen tenker hun: «Halloween er ikke så verst likevel! En mumie som vandrer alene og ikke sier noe... Det er nifst, det!» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 4). Når hun skjuler seg bak kostymet, er det plutselig ikke så skummelt å gå alene lenger.

Når Olivia er ute og går fra dør til dør, er fargene lyse og varme (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 5), og dette gir en følelse av at det er hyggelig å gå knask eller knep. Plutselig har hun gått seg vill, og fargene er nå dusere og kaldere. Her er bildet i fugleperspektiv og vi får et overblikk over hele byen (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 6). Uten å merke det, har hun havnet ved det forlatte huset, som ligger i utkanten av byen. Huset skiller seg ut ved at det har en mer gammeldags form enn resten av bygningene i byen, og det er knallgrønt. De andre bygningene ser ut som moderne blokker, mens dette er et trehus. Det er også omringet av mørke trær og gjerde med en svart port. Man får inntrykk av at huset trekker Olivia mot seg, og hun ser veldig liten ut der hun går mot huset. «Hun har visst kommet til gata oppe ved skogholtet. Og der ligger det. Det forlatte huset» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 6). Bildet viser også at Olivia er den eneste som er ute og går, og hun ser veldig ensom og alene ut. Det

neste bildet er i froskeperspektiv, hvor Olivia står og ser opp mot inngangsdøra til huset. Også her blir det understreket hvor stort og mektig huset er i forhold til Olivia.

Også innsiden av huset er nifs. «Plutselig glir døra opp. De som har flyttet inn i huset, er veldig gode på å gjøre det skummelt, tenker Olivia. Nesten litt for gode» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 8). Ordet «glir», gir assosiasjoner til at døra selv åpner seg og at det kanskje spøker der inne. Inni huset er det duse farger, grått og grønt. Det er spindelvev over alt, og en visse plante står på bordet. Møblene ser gammeldagse ut og det er sprekker i trappene, samt spindelvev over alt. Vi ser også en bestefarsklokke på veggen, og på knaggen ved siden av døra henger et laken med to hull til øyne, slik som man tar på seg hvis man skal kle seg ut som et spøkelse.

Beskrivelsene og illustrasjonene av det forlatte huset i *Bak den svarte porten* følger tydelig den amerikanske gotiske tradisjonen. Det forlatte og hjemløste huset fungerer ofte som metafor for noe annet (Bailey, 1999, s. 9). Slik jeg ser det, kan huset med spøkelsesjenta i denne boka fungere som et symbol på Olivias frykt i møte med andre mennesker. Når hun først tør å utforske huset og ser hva som skjuler seg der inne, virker det ikke lenger så farlig.

3.3.3 Det uhjemlige

Gjennom illustrasjonene og teksten finnes det flere ting som er uhjemlig i *Bak den svarte porten*. Når Olivia er ute og går, virker det som at hun trekkes mot det forlatte huset, fordi hun havner der to ganger tilsynelatende ved tilfeldighet. Først havner hun der da hun tar en annen vei for å unngå de fra klassen: «På den andre siden av skogholtet ligger en gate Olivia nesten aldri går i. [...]. Men hun orker ikke møte de i klassen. Da får hun heller gå forbi huset» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 2). Den andre gangen er senere på kvelden da hun går knask eller knep fra dør til dør, helt til hun igjen ubevisst havner ved det forlatte huset. Vi ser på illustrasjonen som viser byen fra et fugleperspektiv hvordan hun nærmer seg det forlatte huset, som ligger i utkanten. «Olivia løfter litt på bandasje og ser seg rundt. Hun har visst kommet til gata oppe ved skogholtet. Og der ligger det» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 6). Hun har da ikke lagt merke til hvor hun har gått, før hun innser at hun er kommet til det forlatte huset. Dette virker da ikke som en tilfeldig gjentakelse og det blir derfor uhjemlig (Freud, 2017, s. 34). Som nevnt ser det også ut på bildene som om huset trekker Olivia mot seg ved at hun er plassert foran porten som leder inn til huset, og ved at huset så å si åpner seg selv for henne da døra glir opp (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 8). Det kan virke som om huset, eller jenta som spøker der, venter at Olivia skal komme på halloween og at denne hendelsen

er forutbestemt. Det at Olivia ender opp med huset denne kvelden, etter at hun tidligere på dagen gikk forbi huset i en gate hvor hun egentlig aldri går, blir derfor uhjemlig (Freud, 2017, s. 34).

Når Olivia møter spøkelsesjenta Johanna, som bor i huset, har vi med animismen å gjøre. «Ut av mørket kommer noe blekt og lite. En jente. Hun har også kledd seg ut... Men som hva? Aha, tenker Olivia. En ballerina!» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 9). Jenta blir beskrevet på en veldig ufarlig måte, og en ballerina er i alle fall ikke et skummelt kostyme. Olivia er ikke redd når hun ser jenta. Siden dette er en kveld utenom det vanlige, går Olivia ut ifra at jenta har kledd seg ut. «Hun må jo nettopp ha flyttet hit. Olivia har aldri sett henne på skolen» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 9). Det faller henne altså ikke inn at jenta kan være et gjenferd. På illustrasjonene ser jenta svært blek ut og nesten gjennomsiktig, noe som er vanlige kjennetegn på gjenferd. Noe som også er uhjemlig med hvordan hun fremtrer, er øynene som er helt oppspærrede med mørke sirkler rundt og virker på denne måten sjelløse, noe som har med automaten å gjøre, altså følelsen av at et levende menneske mangler sjel (Freud, 2017, s.19). Men Johanna skremmer ikke Olivia, de blir venner.

Uhyggen Olivia føler med Johanna starter først når det blir sent. «Olivia ser seg rundt. Det er ingen barn i gatene lenger. Og gresskarene foran husene er slukket, alle sammen. «Jeg må hjem», sier Olivia. «Kan du følge meg hjem først?» spør Johanna» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 11). Når Olivia sier at hun må hjem, begynner man å ane at Olivia har en følelse av at noe ikke stemmer. Når hun følger Johanna hjem, ber hun Olivia om å følge henne lenger og lenger inn mot huset. Illustrasjonen viser her huset og de to jentene som er på vei mot det i fugleperspektiv. Kråker sirkler over hustaket, og det kan være et varsel på at noe kommer til å skje. ««Pappa lurte nok på hvor jeg er», svarer Olivia. «Kanskje jeg kan komme i morgen i stedet?» «I morgen er det for sent», sier Johanna alvorlig. Da glir døra opp» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 12). Her ser Olivia seg tilbake over skulderen, med skremte øyne. Johanna virker svært bestemt på å få Olivia med seg inn i huset, og Olivias redsel tyder på at det som venter der inne ikke er noe godt. Dette er interessant med tanke på at Olivia i utgangspunktet ikke synes Johanna er skummel. Denne forandringen av karakter Johanna har fra å være en søt liten jente i ballerina-klær, til at hun blir noe som har makt til å hypnotisere, og kanskje til og med skade Olivia, er uhjemlig. Hun går fra å være noen som Olivia føler seg trygg med, til å være en trussel.

«Olivia vet at det er altfor sent, og at hun må skynde seg hjem. Men hun klarer ikke å si nei. «Kom», sier Johanna. «Kom inn!» Gong. Gong. Gong. Gong» (Bortne & Skinkeape, 2021, s.

13). Johanna står her øverst på trappen til inngangspartiet og rekker en hånd ut mot Olivia for å hjelpe henne opp og inn. Gresskaret som står ved trappa har et ondskapsfullt glis, som kan ses som en advarsel. Det er som om en overnaturlig kraft prøver å trekke henne med seg inn, som om huset ønsker å ta makt over henne. På den neste illustrasjonen ser vil et nærbilde av Olivia, og øynene hennes er som i hypnose. Bak henne, ved den svarte porten står faren hennes og roper på henne. Han ser skremt ut. Det viser her da hvordan det forlatte huset og spøkelsesjenta har makt over Olivia og prøver å ta over bevisstheten hennes. Dette henger gjerne sammen med animismen, og den tiden da man trodde at man kunne bli forhekset (Freud, 2017, s. 38). Også Gry blir som forhekset da de nærmer seg huset. «Men det er som om Gry er i en transe. Hun hører ikke etter. Nå glir døra opp. Gry tar enda et skritt fram. Gong! «Nei!» skriker Olivia. Hun drar Gry med seg ned trappa. Døra smeller igjen» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 17). Her ser vi at Olivia forstår at Gry ikke kan styre seg selv og at det kommer til å skje noe farlig dersom Gry går inn i huset. Døra smeller igjen av seg selv, og huset lever tilsynelatende sitt eget liv. Også vinden spiller på lag med de overnaturlige kreftene som finnes i huset. «Olivia snur seg tilbake mot Johanna, men hun er borte. Døra er lukket. I samme øyeblikk kommer et vindkast og blåser ut lyset i gresskaret» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 14). Dette er en klisje som vi ofte finner i skrekkfilm. Det at vinden blåser ut lyset virker ikke tilfeldig i dette øyeblikket og det kan da tyde på at naturen spiller på lag med mørke krefter. Dette går også under animismen og hvordan man før trodde at naturfenomen hadde en bevissthet. Når lyset da slukkes i dette øyeblikket blir det derfor uhjemlig.

Da Olivia og Gry er hos Grys bestemor forteller bestemora at huset egentlig ikke er skummelt og at hun var venninne med jenta som bodde der før. «Hun bodde i huset da vi var barn. Men hun ble syk og døde så altfor tidlig, hun ble bare elleve år» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 19). Hun viser dem deretter et fotografi.

Det er svart-hvitt og revet i kantene, men det er lett å se hvem den andre jenta er. Johanna. I de hvite ballerinklærne. «Hva er det med dere?» sier bestemoren til Gry. «Det ser ut som dere har sett et spøkelse» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 19).

Det er først i dette øyeblikket de innser at jenta de møtte i huset var et ekte spøkelse. Spøkelser har forbindes også med det uhjemlige, og det har å gjøre med animismen og det gamle verdenssynet som vi har fortrent (Freud, 2017, s. 49).

På de fleste illustrasjonene finner vi gresskar som er den vanlige pynten på halloween. Det at det er skåret ut ansikt på dem er det som gjør dem skremmende. Da Olivia kommer til det forlatte huset, ser hun gresskarene utenfor. «Gresskarene gliser mot henne. Hun kjenner hjertet banke under tøyfillene» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 7). Over alt i byen finnes det utskårne gresskar, men de som står foran det forlatte huset virker mer levende, og varsler på denne måten om at huset er hjemsøkt. Det ellers velkjente nabolaget får et helt annet aspekt av noe fremmed og skremmende ved seg i og med mørket og gresskarene.

3.3.4 Hvorfor er *Bak den svarte porten* skrekkfiksjon?

Carrolls definisjon på skrekk er at det finnes et monster som karakterene i verket ser på som skremmende og unaturlig (Carroll, 1990, s. 15-16). De to andre bøkene jeg har analysert, *Harpa* og *Dødens glassøye*, handlet også om monstre. I *Bak den svarte porten* finner vi derimot ikke et monster som passer til Carrolls beskrivelse av det typiske monsteret i skrekk. Grunnen til at jeg ikke vil kategorisere henne som et typisk monster for skrekktellingen er at hun ser ut som en vanlig jente, og er i utgangspunktet verken skummel eller ekkel, og dette går derfor imot Carrolls definisjon av skrekkelige monstre. Carroll nevner likevel at monster er enhver overnaturlig skapning, men selv om en skapning er overnaturlig er den ikke alltid skrekkelig (1990, s. 40-41). Spøkelset Johanna kan derfor bli definert som monster i *Bak den svarte porten*, selv om Olivia ikke reagerer med frykt da hun møter henne. Til tross for at Olivia ikke er redd for Johanna umiddelbart, blir hun mer uhyggelig mot kveldens ende. Larsen (2015, s. 49) hevder at skrekk er fortellinger som gjør leseren redd, og det blir man til en viss grad i *Bak den svarte porten*. Med det forlatte huset og jenta som går igjen, har boka tydelige røtter i den gotiske litterære tradisjonen, både i bilde og tekst, og det er flere ting som man finner uhjemlig ved fortellingen og illustrasjonene. Dette gjør at bildeboka helt klart forholder seg til skrekksjangeren.

Innenfor Larsens kategorier av skrekk (2015, s. 50) vil jeg plassere *Bak den svarte porten* innenfor *Fortellinger om det ukjente*. Dette er fordi handlingen foregår i en normal verden hvor det plutselig skjer noe overnaturlig, og den ender med at leseren er usikker på hva som egentlig har skjedd, og hva som kunne ha skjedd hvis Olivia ikke ble hentet av faren sin.

I og med at vi ikke har å gjøre med et typisk skrekkelig monster, kan vi ikke følge Carrolls komplekse oppdagerplot slik vi har gjort i de to andre grøsserne. Denne fortellingen går ikke ut på å bevise at noe overnaturlig har skjedd, selv om den handler om et spøkelse. I Carrolls teori om plottet i skrekk klarer menneskene til slutt å bekjempe det overnaturlige monsteret,

og ting går tilbake til det normale for menneskene, mens i moderne skrekk påpeker Jerslev at konflikten med det overnaturlige ofte ikke blir løst. *Bak den svarte porten* ender godt, og det overnaturlige spøkelset her blir i utgangspunktet ikke oppfattet som en egentlig trussel fra Olivia, og det finnes heller ingen trussel mot menneskeheten. Monsteret i denne fortellingen er som nevnt spøkelset Johanna. Da Olivia merker at det begynner å bli sent, virker det som at Johanna endrer litt karakter, og da hun prøver å få Olivia med seg inn i det forlatte huset, ser vi en mer skremmende side av spøkelset. Da Olivia forstår at hun har møtt et spøkelse, ser det heller ikke ut til å fullstendig bryte med hennes syn på verden, selv om hun blir sjokkert. Dette er kanskje fordi at hun er i den alderen da mange fortsatt er åpne for at spøkelser finnes. På denne måten bryter bokas plot og tema med tradisjonell skrekk. Da Olivia vil vise faren sin Johanna, er han for sen til å snu seg. «Se, pappa!» roper Olivia. «Ser du henne?» Men hun er borte igjen før pappa snur seg for å se» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 14). Dette er typisk for skrekk at autoritetspersoner, som i dette tilfellet er faren til Olivia, ikke ser «monsteret» eller her spøkelset (Carroll, 1990, s. 101).

Leseren sitter fortsatt igjen med spørsmål om hva som egentlig hadde skjedd hvis ikke faren til Olivia hadde kommet og hentet henne. Boka åpner på denne måten opp for samtale med de yngre leserne om hva de tror vil skje dersom Olivia blir med Johanna inn i huset når klokka slår. Det er her, i tekstens tomme rom, hvor fantasien kan skape virkelige skumle scenarier.

3.3.5 Barnelitteratur og skrekk

Bak den svarte porten er en bok som har elementer både fra skrekksjangeren og barnelitteraturen. Samtidig som den følger den gotiske tradisjonen ved å tematisere det hjemsøkte huset både gjennom teksten og de mørke illustrasjonene, tar den for seg temaer som angår barn i høyeste grad. Fortellingen blir også formidlet på en måte som er tilpasset de yngre leserne. Bokas viktigste tema er vennskap og mot, som ifølge Nikolajeva (1998, s.43-44) er svært vanlige temaer innenfor barnelitteraturen. Søken etter vennskap er det som styrer handlingen framover. Synsvinkelen er auctorial med innsyn i Olivia. Denne synsvinkelen skaper sympati for Olivia, da vi får innsikt i hva hun tenker og føler, og på denne måten kan barneleseren lettere relatere til henne. Også illustrasjonene er med på å vise hvordan hun føler seg, gjennom ansiktsuttrykk og fargebruk. Victoria de Rijke (2004, s. 508) påpeker at det er typisk at skrekk for barn er mer humoristisk enn skummel, sammenlignet med skrekk for voksne. Jeg vil ikke påstå at *Bak den svarte porten* er humoristisk, men de gode følelsene som kommer av det nyoppståtte vennskapet, først mellom Olivia og spøkelset Johanna og så mellom Olivia og Gry, overdøver den uhyggelige stemningen i stor grad.

Videre er det ifølge Larsen (2015, s. 138) ikke vanlig i skrekkfiksjon for barn at det er en konfrontasjon eller kamp mellom helt og monster, og det er heller ikke vanlig med detaljerte beskrivelser av vold, noe som ellers er vanlig i skrekk for voksne. I *Bak den svarte porten* finner vi ingen tegn til vold. På denne måten skåner forfatteren barna for groteske beskrivelser. Der spenningen bygger seg opp til det som kunne vært en konfrontasjon mellom Olivia og det overnaturlige i det forlatte huset, blir Olivia i siste liten reddet av faren sin. Det blir da overlatt til leseren å tenke seg til hvilke ubehageligheter som kunne møtt Olivia dersom hun hadde fulgt jenta inn i huset. Dette i seg selv kan være skummelt nok. Som Eliassen konstaterer, er monsteret på sitt mest skremmende når vi vet minst mulig om det (1994, s. 147). Videre vil jeg påpeke det at mange barn i utgangspunktet er redde for spøkelseser, men det forfatteren og illustratøren Skinkeape i denne bildeboka gjør, er å skape et søtt lite spøkelse (i alle fall fremstår hun slik på illustrasjonene). Olivia og spøkelsesjenta går knask og knep sammen, og når de går sammen, er fargene på illustrasjonene varme og symboliserer det nye vennskapet.

Olivia blir reddet av faren sin, og på denne måten er det et budskap i denne fortellingen om at de voksne viser omsorg, og at de er noen man kan stole på når man havner i skumle situasjoner. Dette står da i motsetning til Hoods (2018) avhandling hvor hun presenterer sin teori om at samtidens skrekkfiksjon overlater barna helt til seg selv, og at de voksne i fortellingene ikke er til å stole på eller at de ikke er til stede. I *Bak den svarte porten* er de voksne karakterene noen som viser omsorg og trygghet, og de spiller en viktig rolle i å trøste og passe på barna. Når Olivia er hjemme med faren sin, er illustrasjonene i varme farger, som gult, rosa og oransje. De varme fargene symboliserer trygghet og det å føle seg hjemme. Også bestemora til Gry viser omsorg for jentene, og er framstilt som den typiske bestemoren som mange barnelesere vil kjenne igjen som om det var sin egen bestemor. Omsorgspersonene i denne boka er svært tydelige og tilstedeværende, og det gir et budskap om at voksne er til å stole på, og at man kan søke trygghet hos dem.

Boka behandler også et viktig og aktuelt problem som mange barn kan kjenne seg igjen i, nemlig det å ikke ha venner. Noe av det verste for barn er å være venneløs. Det er tydelig at Olivia er ensom og usikker til vanlig. Hun har ingen venner og er redd for å gå alene. Det hun er redd for er ikke spøkelseser eller monstre, men at alle skal se at hun ikke har venner. Dette er en frykt som mange har som barn og ungdom, og det ligger en stor skam i det å ikke ha venner. På de første sidene der Olivia går hjem fra skolen og overhører alle de andre som snakker om planene de har for halloween er fargene grå/beige og dystre. Olivia har et

bekymret ansiktsuttrykk der hun går forbi en vennegjeng på fire som ser ut som de har det gøy. «Hver gang hun hører andre snakke om alt de skal gjøre sammen, kjenner hun en klump i magen» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 1). Venneløshet blir behandlet i denne fortellingen som den største skrekken. Spøkelsler, som er det man ofte tenker at barn er redde for, er ikke så farlige. Skrekken her ligger ikke i det overnaturlige, men i det som er «reelle» problemer. «Halloween er den verste kvelden, synes Olivia. Ikke på grunn av hekser og vampyrer og zombier. Men fordi det er dagen da alle kan se om du har venner... . . . Eller om du ikke har venner» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 1). I dette sitatet ser vi hvor skamfullt det føles, og man kan tenke seg at Olivia er redd for at de andre skal se ned på henne, eller gjøre narr av henne fordi går alene.

Denne skammen er så sterk at Olivia tar veien opp en annen gate for å unngå å møte de andre i klassen, den gata hvor det forlatte huset ligger. «Olivia setter opp farten idet hun går forbi. Bare fire skritt til nå. Bare to skritt til, og så...» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 2). Her bygger spenningen seg opp, og man forventer at noe skummelt skal skje. Men det hun møter er ikke noe monster eller overnaturlig skapning. Det er Gry. Gry er beskrevet som veldig slem, og er en typisk mobber. «Gry er ett år eldre, har grønt hår og skal alltid gjøre narr av alle på skolen» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 2). På bildet ser hun tøff ut, med armene i kryss og ett øyenbryn hevet mens hun ser på Olivia, som går forbi med blikket i bakken og bøyd rygg. Gry ser også mye større ut enn Olivia, og dette forteller oss noe om maktforholdet mellom de to. Etter at Olivia har blitt kjent med Johanna, er hun ikke lenger like usikker som før. «Hun er ikke så veldig redd for slemme-Gry lenger. Olivia går videre» (Bortne & Skinkeape, 2021, s. 16).

Gry har grønt hår, og det forlatte huset er også grønt. Her er det en sammenheng. Huset har en skremmende fasade, men inni bor Johanna og hun er snill. Gry ser også skummel ut, men innerst inne er også hun snill. Før Olivia har vært på innsiden av huset er hun redd for det, og hun er også redd for Gry før hun blir kjent med henne. Da Gry følger etter Olivia bort til huset, har skriften på glasset i døra endret seg fra «Halloween» til «Hallo venn». Dette er sannsynligvis en hilsen fra Johanna til Olivia. Gry blir også hypnotisert av jenta, men Olivia stopper henne fra å gå inn, og redder henne, slik som en venn ville ha gjort. Ut ifra denne litt uhyggelige opplevelsen formes et vennskap, og det viser seg at de to jentene egentlig har en del til felles. Begge to har vært redde for det forlatte huset, og Gry har heller aldri gått knask eller knep. Også hun har kviet seg for å gå alene. Huset kan da som nevnt være et symbol på frykt, og i Olivia og Grys tilfelle, frykten de har i møte med andre mennesker. Gry har prøvd å

skjule at hun ikke har venner ved å gjøre narr av andre for å dekke over sin egen usikkerhet, mens Olivia har prøvd å gjøre seg usynlig.

Med vennskap og mot som tema har boka potensiale til å lære de yngre leserne å se og forstå hverandre, og hvor stor forskjell det kan gjøre å bare si hei til noen, selv om de kan virke utilnærmelige. På den ene illustrasjonen der Olivia går knask eller knep sammen med Johanna ser vi at klassekameratene til Olivia hilser på henne. Det er ingen beskrivelser i boka om at de andre barna er slemme med henne, utenom Gry. Kanskje er Olivia bare sjenert, og hvis hun hadde turt å si hei til dem, hadde hun fått blitt med i gjengen? Barna kan lære fra denne boka at når vi våger å møte frykten vår, kan utrolige ting skje.

4.0 Konklusjon

Problemstillingen jeg ville finne svar på var: «Hvordan er samspillet mellom skrekksjangeren og typiske barnetematikker i de norske barnegrøsserne *Harpa* (2019), *Dødens glassøye* (2012) og *Bak den svarte porten* (2021)?». For å finne svar på dette har jeg sett på hva som gjør at disse bøkene kan kategoriseres som skrekkefiksjon både innenfor teorier om skrekk, og teori som spesifikt handler om barneskrekk og jeg har deretter undersøkt bøkene tema. Jeg fant blant annet ut at samtlige av de tre bøkene handlet om vennskap, til tross for at de er svært forskjellige i handling. Andre viktige temaer er forelskelse, ensomhet, søken etter bekræftelse fra andre, samt kampen mellom det gode og det onde. Med utgangspunkt i *Harpa*, *Dødens glassøye* og *Bak den svarte porten* har jeg kommet fram til at det som er hovedskillet mellom skrekk for voksne og skrekksjangeren for barn er at barneskrekken har et stort fokus på temaer som er typiske for barnelitteraturen. Jeg hadde tre forskningsspørsmål i denne oppgava, og for å avslutte vil jeg svare på disse.

4.1 På hvilken måte forholder de tre bøkene seg til skrekksjangeren?

Som vi har sett er bøkene *Harpa*, *Dødens glassøye* og *Bak den svarte porten* tre svært forskjellige bøker. *Harpa* forholder seg ganske tett opp til Carrolls (1990) teori om skrekk både i tema og plot. Ifølge Carroll baserer mye av plottet seg på at man skal bevise at monsteret eksisterer (1990, s. 102). Dette baserer seg på den tradisjonelle skrekksjangeren. Det i *Harpa* som bryter med det tradisjonelle plotet i skrekk, er at hovedpersonene til slutt ender opp med å holde sannheten om monsteret skjult. Monsteret fortsetter å eksistere, men

gjern under mer kontroll enn før, nå som Tyra er oppmerksom på hvordan hun forvandles til Harpa.

I de andre to bøkene *Dødens glassøye* og *Bak den svarte porten* ser vi at monsteret ikke alltid følger de mest vanlige kjennetegnene som er identifisert av Carroll (1990). I *Dødens glassøye* møtte vi Kharon som er en referanse til gresk mytologi, og som skulle dømme Jonah og Ann til døden. Måten han blir presentert i boka er som en dommer av rett og galt, og ikke en moralsk fordervet skapning, som Carrolls typiske monster (1990, s. 41-43). Han er likevel en som helten Jonah frykter, og i beskrivelsene av ham framstår han som svært motbydelig og frastøtende. På grunnlag av dette valgte jeg å kategorisere ham som monsteret i boka. I *Bak den svarte porten* møter vi et spøkelse. Et spøkelse vil falle inn under det Carroll referer til som monsteret i fortellingen, men her vil jeg ikke si at spøkelset skaper den samme uhyggen som monsteret i fortellingen tradisjonelt gjør. Spøkelset ser nesten mer skremt og ynkelig ut enn Olivia, og det at de blir venner gjør at hun virker nokså ufarlig, fram til det blir sent og hun prøver å lokke Olivia med seg inn i huset, og vi ser en annen side av henne. Her ser vi et eksempel på at monsteret ikke trenger å være ekkelt for å skremme, det kan også være noen du tror du kjenner som plutselig viser seg å være en annen.

Carrolls teori om skrekk er ofte treffende, men den begynner å bli litt utdatert når vi ser på nyere skrekkfiksjon. Vi går fra en tradisjonell skrekk mot en mer moderne form for skrekk. Vi beveger oss fra kollektivet, gruppen av mennesker som står sammen og kjemper mot et felles monster, til individer som må klare seg alene i kampen mot det onde og irrasjonelle, og mysterier som forblir uløste. Det kan virke som om sjangeren blir mer og mer kompleks, og det er ikke så enkelt som å følge et fast mønster lenger. Det er dette Jerslev (1994, s. 105) og Eliassen (1994, s. 139-141) også påpeker i sine essay om skrekk. Det som er typisk for barnelitteraturen, men også for tradisjonell skrekk slik som Carroll har beskrevet den er at fortellingene har en lykkelig slutt. De tre bøkene har alle en mer eller mindre lykkelig slutt ved at heltene overlever, selv om man fortsatt sitter igjen med en litt uhyggelig følelse av at alt ikke er tilbake til det normale slik det skal. Harpehammen til Tyra eksisterer fortsatt, glassøynene til Sanderson holder øye med Jonah og Ann til dagen de skal dø, og spøkelset i det forlatte huset vil fortsatt være der neste halloween.

Jeg har videre sett på Sigmund Freuds essay om det uhjemlige, og undersøkt hvordan de tre barnegrøsserne handler om noe uhjemlig. I *Harpa* har vi dobbeltgjengeren, altså flere personer med like ansiktstrekk som skaper forvirring over hvem som egentlig er monsteret Harpa. Vi møter også på frykten for å bli spist eller oppstykket. I *Dødens glassøye* er det

uhjemlige forbundet med øyne. Hvordan øyne på livløse objekter gjør at Jonah blir usikker på om noe er levende eller ikke, altså automaten, så vel som fragmentering, frykten for å miste øyne. Forestillingen Jonah har om Sandersons tomme øyehuler er noe av det mest uhyggelige i fortellingen. Det som er uhyggelig i *Bak den svarte porten* er gjentakelsene. Altså hvordan Olivia tilsynelatende tilfeldig havner ved det forlatte huset to ganger i løpet av en dag, og at det da virker som om hendelsene ved det forlatte huset er forutbestemt. Vi finner også animismen i denne boka, i og med at Olivia møter et spøkelse. Ut ifra mine funn spiller det uhjemlige en stor rolle i skrekk for barn og det er ingen tvil om at det Freud definerer som uhyggelig, er ting som skremmer både voksne og barn. Freuds teori setter ord på hvorfor vi i ubevisstheten finner visse ting uhjemlige eller skremmende.

4.2 Hvordan plasseres de tre bøkene innenfor teorier om barneskrekk?

Ut fra analysene av de tre bøkene, samt teoriene jeg har tatt for meg, er det tydelig at selv om skillene mellom skrekk for voksne og skrekk for barn ikke er fundamentale, finnes det skiller. Både Victoria de Rijke (2004) og Ann Sylvi Larsen (2015) har i sine teorier kommet fram til at det finnes forskjellige kategorier innenfor skrekkfiksjon for barn. Måten de har kategorisert de forskjellige typene barnegrøssere skiller seg fra hverandre, og Larsen (2015) baserer sine kategorier på den norske skrekkfiksjonen. Alle de tre bøkene jeg analyserte kunne jeg plassere i de Rijkes kategori gotisk skrekk, til tross for hvor forskjellige fortellingene var. *Harpa* kunne i tillegg falle inn under kategorien Schlock-skrekk. Gotisk skrekk er den typen skrekkliteratur som baserer seg på den gotiske tradisjonen, og den gotiske litteraturen er som nevnt stamfaren til skrekkfiksjonen. De andre kategoriene hos de Rijke synes å være mindre forekommende, spesielt innenfor norsk skrekkfiksjon. I analysene av norske barnegrøssere fant jeg Larsens kategorier mer relevante og konkrete enn de Rijkes. Med Larsens kategorier kunne jeg skille bøkene alt etter hvilken type fortelling det var. *Harpa* tilhører den eventyrlige skrekkfortellingen, *Dødens glassøye* er en type skrekk som Larsen bruker som eksempel på pseudoskrekk (2015, s. 95) og *Bak den svarte porten* har jeg plassert i fortellinger om det ukjente. Disse kategoriene viser mangfoldet av de forskjellige typene skrekkfiksjon som er vanlig for barn, og kategoriseringen hjelper med å identifisere vanlige handlingsmønstre for de forskjellige kategoriene.

I Larsens (2015) teori om skrekkfiksjon for barn, hevder hun at det generelt er en tendens til at barnebøkene er mindre voldelige og har en lykkeligere slutt enn tradisjonell skrekk og

gotikk, og at dette kommer av at man vil skjerme barna for brutalitet. Dette er noe jeg vil si meg enig i. Ut fra de tre forskjellige bøkene jeg har analysert, ser jeg en tendens til at bøkene ender godt, i alle fall for hovedpersonene, og i skrekk for voksne er ikke dette alltid tilfellet. *Harpa* var den eneste av de tre bøkene som inneholdt noen direkte beskrivelser av vold, men måten volden blir beskrevet på er svært mild i forhold til graden av vold som vi gjerne ser i skrekkfilm og litteratur for voksne. Det var ikke overraskende at bildeboka *Bak den svarte porten* ikke inneholdt en eneste voldelig episode. Selv om skrekkfiksjon for barn nærmer seg skrekk for voksne mer og mer, virker det fremdeles tabu å ta med unødvendig voldelige beskrivelser i bøker for barn. Dette har kanskje noe å gjøre med at de voldelige motivene i skrekkfiksjon i lang tid har blitt sett på som en dårlig innflytelse på de som konsumerer sjangeren (Eliassen, 1994, s. 131), og man tenker fortsatt at barn er mer sårbare for negativ innflytelse enn voksne.

K. Shryock Hoods påstand om at barneskrekk har et negativt budskap og at den lærer barneleseren at foreldre og voksne ikke kan hjelpe barnehelten, passer ikke for de bøkene jeg her har tatt for meg. I de tre grøsserne *Harpa*, *Dødens glassøye* og *Bak den svarte porten* finner jeg ikke noe slikt budskap. Spesielt i bildeboka *Bak den svarte porten* kommer det tydelig fram at omsorgspersoner, som far og en bestemor, er til stede og kan hjelpe helten i boka. Vi ser også at foreldrene og bestefar i *Harpa* er med på å hjelpe heltene med å finne Sindre, og de er med i letingen etter gaupa. I *Dødens glassøye* hjelper ikke foreldrene Jonah fordi de ikke vet hva som foregår. Som svar på Hoods teori vil jeg også påpeke at barnelitteraturen ofte må kvitte seg med voksne karakterer for at barnehelten skal få autonomi og skal kunne dra på eventyr, eller i det hele tatt havne i uønskede situasjoner som han/hun kan vokse på (Nikolajeva, 1998, s. 37). Fravær av foreldre i skrekk, vil jeg ikke tolke som et budskap om at barna er alene og at foreldre eller voksne ikke er til å stole på, men rett og slett noe som er nødvendig for at barna skal kunne utvikle seg til å bli mer selvstendige og finne løsninger på problemene selv, slik som de en eller annen gang i livet uansett må.

4.3 Hvilke spesifikt barnelitterære tematikker finner vi i disse bøkene?

I de tre barne- og ungdomsbøkene ser jeg tydelig et fellestrekk at bøkene tematiserer vennskap og søken etter bekræftelse fra andre. I *Harpa* kommer Agnes til den lille bygda Elverdal i høstferien og føler seg til å begynne med utilpass da hun bare har søskenbarnet sitt Sindre, som ikke virker svært interessert i å bli kjent med henne. Når hun etter hvert møter

Ben og Tyra og det begynner å skje dramatiske ting i bygda, formes det et vennskap mellom Agnes og de andre ungdommene. Agnes ønsker gjerne å bli likt av de andre og passe inn. Her blir også forelskelse et tema, noe som ofte blir behandlet i ungdomsbøker. I *Dødens glassøye* blir Jonah beskrevet som ensom, helt til han blir venn med Ann, som han er desperat etter å beholde som venn. Han er villig til å gjøre ting som går imot hans egne prinsipper for å få bekreftelse fra Ann. Ensomhet er en følelse som mange barn kan kjenne seg igjen i og er derfor viktig å ta opp i barnelitteraturen. *Bak den svarte porten* tematiserer hvordan det er å ikke ha venner, og den viser hvordan en ensom og usikker jente møter frykten sin og til slutt får en venn. Disse bøkene har tydelig et større fokus på vennskap og relasjoner enn klassisk skrekk, som ofte fokuserer på menneskeheten og samfunnet som helhet (Eliassen, 1994, s. 138). Selv om kjærlighet og vennskap er temaer som kan forekomme i skrekk for voksne, har de ikke like stort fokus som i disse tre grøsserne for barn.

Kampen mellom det gode og det onde er et tema som finnes i *Harpa* og i *Dødens glassøye*. Dette er et tema som er veldig vanlig i skrekksjangeren både for voksne og for barn, samtidig som det ofte forekommer i barnelitteraturen generelt, gjerne med en moral om at det gode alltid vil seire. Skrekkfiksjon for barn handler også som regel om en barnehelt som må gå gjennom svært farlige og skremmende situasjoner uten hjelp fra voksne, og dette kan gi barna større selvsikkerhet i møte med vanskelige situasjoner.

I og med at slike viktige temaer blir tatt opp i disse grøsserne for barn, har ikke sjangeren kun underholdningsverdi. Skrekk er som nevnt (jfr. kap.1.0) en sjanger som ofte kan være samfunnskritisk, og den kan da ta opp temaer som kan være problematiske eller tabubelagte. Med et overnaturlig og skremmende motiv kan grøsserne samtidig få barne- og ungdomsleserne til å kjenne seg igjen i situasjoner fra sine egne liv, det kan få dem til å reflektere over rett og galt, og ikke minst sette seg inn i andres livssituasjoner.

Jeg vil dermed konkludere med at hovedforskjellen mellom skrekkfiksjon for barn og skrekkfiksjon for voksne ikke ligger i at barneskrekk er mindre voldelig eller mer humoristisk, men at skrekk for barn i større grad fokuserer på temaer som opptar barn og ungdom og som er kjennetegnende for barnelitteraturen.

4.4 Avsluttende refleksjoner

I videre studier kunne det vært interessant å se på bildebokas potensiale til skrekk. *Bak den svarte porten* viser gjennom sine uhyggelige illustrasjoner og litt skremmende handling at

skrekkfiksjonen gjerne kan formidles gjennom flere modaliteter, og dette skaper andre muligheter for at skrekken kan oppstå. Det er spesielt mulighetene med bilde og tekst, hvordan samspillet mellom disse to modalitetene bidrar til skrekk, samt sammenhengen mellom bildeboken og skrekkfilmen som Anctil (2020) påpeker, som jeg synes ville vært spennende å forske videre på. Hvordan sjangeren blir framstilt og jobbet med i skolen er også noe som kan være relevant å undersøke gjennom intervju eller spørreundersøkelse. Er skrekkfiksjon spennende for barn dersom vi jobber med sjangeren på en litteraturfaglig måte i skolen, eller vil det ta fra barna spenningen med å lese disse tekstene?

5.0 Litteraturliste

- Anctil, E. (2020). "Not a Bedtime Story" investigating Textual Interactions Between the Horror Genre and Children's Picturebooks. I M. Brittany & N. Diak (Red.), *Horror Literature from Gothic to Post-modern: Critical Essays*. (s. 128-140). McFarland & Company.
- Aster, A. (Regissør). (2019). *Midsommar*. [Film]. A24.
- Bailey, D (1999). *American Nightmares: The haunted House Formula in American Popular Fiction*. University of Wisconsin Press. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/hogskbergen-ebooks/reader.action?docID=3445279&ppg=10>
- Barnebokinstituttet (2022, 17. februar). *Nominasjoner til Kulturdepartementets priser for barne- og ungdomslitteratur utgitt i 2021*. <https://barnebokinstituttet.no/kulturdepartementets-priser/nominasjoner-2021/>
- Berggren, A. (2012-2014) *Daudinger*. Cappelen Damm.
- Bjerke, A. (1942). *De dødes tjern*. Aschehoug forlag.
- Bjørlo, B. W. & Goga, N. (2020). Bildebokanalyse. I L. I. Aa & R. Neteland (Red.), *Master i norsk: metodeboka 1*. (s. 62-79). Universitetsforlaget.
- Bortne, A. & Skinkeape (2021). *Bak den svarte porten*. Gyldendal.
- Bok365 (2019, 4. desember). *ARKs Barnebokpris til Solberg*. <https://bok365.no/artikkel/arks-barnebokpris-til-solberg/>
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror: or Paradoxes of the Heart*. Routledge
- De Rijke, V. (2004). Horror. I P. Hunt (Red.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. (2. utg., s. 506-518). Routledge.
- Eliassen, K. O. (1994). Formens kollaps-et bidrag til horrorrens estetikk. I A. Elgurén (Red.), *Det skrekkelige: fra grøssere til splatter: seks essays om horror*. (s. 129- 161). Aschehoug kursiv.
- Eriksson, E. (2005) *Greske guder og helter*. Lettlest forlag.
- Ewo, J. (2012). *Dødens glassøye*. Cappelen Damm.

- Federl, M. & Abusland, Å. (2019, 15. februar). *Forteller og synsvinkel*. NDLA.
<https://ndla.no/article/16611>
- Freud, S. (2001). The Uncanny. *The standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XVII (1917-1919) An infantile neurosis and other Works*. (J. Strachey, Overs.) 217-256
- Freud, S. (2017) *Det uhyggelige: Med efterord af Jokum Rohde* (2. utg., H. C. Fink, Overs.). Rævens Sorte Bibliotek.
- Gaaslund, R. (1999). *Fortellerens hemmeligheter: Innføring i litterær analyse*. Universitetsforlaget.
- Garcia, D. B. (Regissør). (2022). *Texas Chainsaw Massacre*. Netflix.
- Groom, N. (2014). Introduction. I *The Castle of Otranto*. (s. ix-xxxviii). Oxford World's Classics.
- Hallberg, K (1982). Litteraturvetenskapen och bilderbøksforskningen. *Tidsskrift for litteraturvetenskap*, (3/4), 163-168.
- Hantke, S. (2020). The Rise of Popular Horror, 1971-2000. I X. A. Reyes (Red.) *Horror: A Literary History* (s. 159-188). The British Library.
- Holst, W. B. (2018, 13. april). En undervurdert sjanger. *Deichmans litteraturblogg*.
<https://blogg.deichman.no/litteratur/2018/04/13/en-undervurdert-sjanger/>
- Hood, K. S. (2018). *Once Upon a Time in a Dark and Scary Book: The Messages of Horror Literature for Children*. McFarland & Company.
- Jehovas vitner. (u.å.). *Hvem får navnet sitt oppskrevet i «livets bok»?*. Jehovas vitners offisielle nettsted. <https://www.jw.org/no/hva-bibelen-laerer/sporsmal/livets-bok/>
- Jerslev, A. (1994). Iscenesettelse af kroppen i en moderne horrorfilm. I A. Elgurén (Red.), *Det skrekkelige: fra grøssere til splatter: seks essays om horror*. (s. 103-128). Aschehoug kursiv.
- Kallestad, Å. H. & Røskeland, M. (2020). Skjønnlitterær analyse som metode. I L. I. Aa & R. Neteland (Red.), *Master i norsk: metodeboka 1*. (s. 44- 61). Universitetsforlaget.
- King, S. (1977). *Ondskapens hotell*. Doubleday.
- Kraggerud, E. (2021, 17. februar). katarsis. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/katarsis>

- Larsen, A. S. (2015). *Gode grøss: om skrekkfiksjon for og av barn*. Universitetsforlaget.
- Larsen, A. S. (2018). Fortellende prosa for barn og unge. I A. S. Larsen, B. Wiklund & I. Sørensen (Red.) *Norsk 5-10: Litteraturboka* (s. 124-152). Universitetsforlaget.
- Lewis, M. (1796) *Munken*. Joseph Bell
- Lovecraft, H. P. (2020). *Supernatural horror in Literature: and Notes on Writing Weird Fiction*. Read & Co.
- Luckhurst, R. (2020). Transitions: From Victorian Gothic to Modern Horror, 1880-1932. I X.A. Reyes (Red.) *Horror: A Literary History* (s. 103-130). The British Library.
- Løø, M (2022, 31. oktober). animisme. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/animisme>
- Nikolajeva, M. (1998). *Barnbokens byggklossar*. Studentlitteratur.
- Nilsen, O. M. (2003-2010) *Skyggemysterier*. Cappelen Damm.
- Næss, H. K. (2023, 13. januar). Halloween. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/halloween>
- Pulliam, J. (2010). *Monstrous bodies: femininity and agency in Young Adult horror fiction*. [Doktorgradsavhandling]. Louisiana State University.
- Reyes, X. A. (2020). Introduction: What, Why and When Is Horror Fiction? I X. A. Reyes (Red.), *Horror: A Literary History* (s. 7-18). The British Library.
- Saravia, J. R. & Saravia, J. C. (2014). A Girl in the Dark with Monsters: The Convergence of Gothic Elements and Children's Literature in Neil Gaiman's *Coraline*. *Revista de Linguas Modernas* 21(21), 77-94.
- Shelley, M. (1818). *Frankenstein*. Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones.
- Solberg, A. A. (2019). *Harpa*. Aschehoug.
- Stevenson, R. L. (1886). *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*. Longmans, Green & Co.
- Stine, R. L. (1992-1997) *Goosebumps*. Scholastic Corporation.
- Stoker, B. (2006). *Dracula*. (B. Carling, Overs.) Gyldendal.
- Svingen, A., Aamodt, I. & Ewo, J. (2007-) *Marg & Bein*. Cappelen Damm.
- Thon, J. I. (2006). *Varulver: Blodtørstige menneskedyr og hårete filmhelter*. Humanist forlag.

Uthaug, R. (Regissør). (2006). *Fritt vilt* [Film]. Fantefilm.

Walpole, H. (2014). *The Castle of Otranto*. Oxford World's Classics.