



Høgskulen på Vestlandet

MBUL550: Masteroppgave

MBUL550

Predefinert informasjon

Startdato:	11-05-2017 09:35	Termin:	2017 VÅR
Sluttdato:	15-05-2017 14:00	Vurderingsform:	Norsk 6-trinnskala (A-F)
Eksamensform:	Masteroppgave	Studiepoeng:	60
SIS-kode:	MBUL550 1 MA		
Intern sensor:	Nina Goga		

Deltaker

Kandidatnr.: 560

Informasjon fra deltaker

Tro- og loverklæring *: Ja

**Jeg godkjenner avtalen om
tilgjengeliggjøring av
masteroppgaven min *:**



Høgskulen
på Vestlandet

MASTEROPPGAVE

'Ein farfar i livet'

En karakteranalyse av *besteforeldrekarakteren* i tre bøker for
barn og unge

'Life with a Grandparent'

A Character Analysis of *The Grandparent Character* in Three
Books for Children and Young Adults

Ingrid Ånderå

Master i Barne- og ungdomslitteratur

Avdeling for lærerutdanning

Veileder: Åse Bjørg Høyvoll Kallestad

15.mai 2017

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, § 10.*

Forord

Et langt og utfordrende, men også svært givende skrive-år er snart omme. En kreativ prosess krever sin mann og kvinne, og utfordringene har stått på rekke og rad dette året. Selv om dette prosjektet har vært preget av mye solo-arbeid, er det noen mennesker jeg må gi noe av æren for at jeg har kommet meg i mål. Jeg vil derfor først og fremst gi en stor takk til min veileder, Åse Bjørg Høyvoll Kallestad, for gode og konstruktive samtaler og refleksjoner.

Jeg takker også alle de andre lærerne på masterstudiet for lærerike forelesninger, engasjement og skriveseminarer. Jeg vil i tillegg takke mine medstudenter, da spesielt Synne Pedersen, Jenny Barmen og Kristin Natås Strand, for vennskap, råd og oppbakking i et turbulent skrive-år.

Takk til mamma og pappa for å alltid ha troen på meg og mine evner.

Takk til min kjære Andreas. Du har gitt meg ekstra mye kjærighet de dagene jeg har møtt motstand og følt meg motløs, og vært en stor støtte for meg dette året.

Sist, men ikke minst, takk til mine besteforeldre: *farmor*, *farfar* og *mormor*. Dere har vist meg at besteforeldre ikke bare er varierte i litteraturen, men også i livet. På hver deres måte har dere under hele min oppvekst vært viktige støttespillere for meg og bidratt til å oppdra meg med en bevissthet rundt tradisjoner, kultur og historier om 'gamle dager'. Jeg er dere evig takknemlig.

Ingrid Ånderå

Bergen, mai 2017

Sammendrag

Denne masteroppgaven undersøker hvilke kjennetegn og funksjoner litterære besteforeldrekarakterer blir gitt i et utvalg nyere norsk barne- og ungdomslitteratur. Besteforeldre og eldre mennesker er karakterer som ofte opptrer i bøker for barn og unge, og det er derfor viktig å skape en bevissthet rundt hvordan de blir portrettert i slike narrativ. Dette kan blant annet fortelle oss noe om hvilket syn vi har på alderdom og på relasjonen mellom ung og gammel.

Prosjektet tar utgangspunkt i tre bøker for barn og unge: *Heilt passeleg vill* (2005) av Bente Bratlund, *Den onde arven* (2014) av Thomas Enger og *Vaffelhjarte* (2012) av Maria Parr. I disse bøkene finner vi besteforeldrekarakterer som er sentrale i handlingen og som opptrer som støttespillere for barneprotagonistene, selv om bøkene varierer i sjanger og form. Karakterene er analysert med bruk av teori om karakterisering av litterære karakterer og narrativ teori som verktøy.

Funn i nærlesingene viser at det er store forskjeller i fremstillingen av besteforeldrekarakterene, noe som kan begrunnes i bøkens varierte sjangre og form. På tross av dette viser funnene også til en innebygd oppfatning av eldre mennesker som *gode* og *viktige* støttespillere for barn og unge. Selv om besteforeldrekarakterenes funksjoner kommer til uttrykk på ulike måter, viser alle funksjonene at besteforeldrene er opptatt av barnas ve og vel og at besteforeldrenes atferd og handlinger springer ut i fra en stor kjærlighet og omsorg for barna. I tillegg er det interessant at tematikk som døden er noe som blir tatt opp i alle bøkene og at spor av stereotyper knyttet til både alder og kjønn fortsatt er å finne i portretteringen av eldre i alle bøkene.

Abstract

This master thesis examines the different characteristics and functions of the literary grandparent-character in a selection of newer Norwegian literature for children and young adults. Because we see that grandparents and older people often appear in books for children and YA, it is important to establish a consciousness about what characteristics and functions older characters are given in these narratives. This might tell us something about how we view old age or wish old age should be viewed, and how we think or hope the relationship between young and old should be.

This thesis is centered around close readings of three newer Norwegian books for children and YA: *Heilt passeleg vill* (2005) by Bente Bratlund, *Den onde arven* (2014) by Thomas Enger and *Vaffelhjarte* (2012) by Maria Parr. In these books, we find central grandparent-characters who act as important supporters for the protagonists, despite of the differences and variations in the books' genres and patterns. The theory which the analysis is based on is theory about characterization of literary characters, especially in children's fiction, and narrative theory.

The findings in the close readings show us that there is a big difference in how the grandparent-characters are portrayed, which we can explain by the varied use of genres and patterns in the narratives. Despite this fact, the findings suggest that it exists a built-in view that portrays the grandparents as important supporters of younger people. Even though the functions and characteristics are portrayed in different ways, they all demonstrate that grandparents are busy taking care of the children's welfare, and that the grandparents' behaviors and actions come from a place of big compassion and care for the children. It is also interesting that themes about death is something that all the books are concerned with, and that we still find traces of stereotyping related to both age and gender in the portraying of the grandparents in the material.

Innholdsfortegnelse

Forord	2
Sammendrag	3
Abstract	4
1. Innledning	8
1.1 Bakgrunn for oppgave og problemstilling.....	8
1.2 Tidligere forskning	10
1.3 Oppgavens materiale	13
1.4 Teoretisk grunnlag og oppbygning av oppgave	15
2. Teori og metode	17
2.1 Barnelitteraturens egenart.....	17
2.2 Litterære karakterer	22
2.2.1 <i>Protagonisten og sekundærkarakterene</i>	26
2.2.2 <i>Litterære karakterer og plott</i>	28
2.2.3 <i>Litterære karakterer og tempus</i>	30
2.2.4 <i>Karakterisering av litterære karakterer</i>	31
2.3 Narrativ teori	36
2.4 Metode.....	40
3. Analyse	42
3.1 Heilt passeleg vill	42
3.1.1 <i>Persongalleri, komposisjon og plott</i>	43
3.1.2 <i>Farmor fra stereotypisk besteforelder til nyansert enkeltindivid</i>	46
3.1.3 <i>Kontrastiv karakterisering</i>	50
3.1.4 <i>Farmor som talerør</i>	54
3.2 Den onde arven.....	58
3.2.1 <i>Plott og tempus</i>	59
3.2.2 <i>Persongalleri og Greimas' aktantmodell</i>	64
3.2.3 <i>Den kalde og distanserte bestefaren</i>	65
3.2.4 <i>Død og forsoning</i>	70
3.2.5 <i>Bestefar som beskytter fra den onde arven</i>	73
3.3 Vaffelhjarte. Lena og eg i Knert-Mathilde	76
3.3.1 <i>Persongalleri, komposisjon og plott</i>	76

3.3.2 <i>Farfar som barnas allierte</i>	80
3.3.3 <i>Tante-farmor og døden</i>	87
3.3.4 <i>'Farfar og eg'</i>	91
4. Analysene sett i et komparativt lys med avsluttende refleksjoner	93
4.1 Besteforeldre som barnas støttespillere	93
4.2 Tematisering av døden	96
4.3 Stereotypisk eller variert fremstilling av eldre?	99
4.4 Avsluttende refleksjoner.....	105
Litteraturliste	107
Figur 1, viser Greimas' aktantmodell som vist i Solberg (2007, s. 34).....	25
Figur 2, viser den narrative kommunikasjonsmodellen med utgangspunkt i Wall (1991, s. 3) og Lothe (2003, s. 27)	37

EIN FARFAR SITT FANG DET ER GODT Å HA
FOR FARFAR HAR VORE HER FØR
MED HEILE SITT LIV LIGG HAN FRAMOM DEG
OG SPØR DU, JA, BESSFAR HAN VISER VEG
JA, EIN FARFAR I LIVET SKULL' ALLE HA

ODD NORDSTOGA, 'EIN FARFAR I LIVET'

1. Innledning

1.1 Bakgrunn for oppgave og problemstilling

Da jeg var barn slukte jeg det meste som var av bøker, og mye tid ble brukt på skolebiblioteket med nesen dypt gravd ned i en bok. En litterær karakter jeg ofte støtte på i de bøkene jeg leste, var besteforeldrekarakteren. Denne karakteren kunne dukke opp i alle slags former. Da jeg leste klassikeren *Heidi* til Johanna Spyri, utgitt i 1881, leste jeg om en isolert og bitter farfar som ble et bedre menneske med hjelp fra sitt barnebarn. I Roald Dahls barnebøker møtte jeg på alt i fra snille og omsorgsfulle besteforeldre som bestefaren i *Charlie og sjokoladefabrikken* (1964), til slemme og grusomme besteforeldre som bestemoren i *Georgs magiske medisiner* (1981). Besteforelder karakteren kunne også ta form som den 'spik spenna gærne' oldemoren i Ingvar Moe sin bok *Oldemor rock!: ei nokså vill forteljing* som ble utgitt i 1985 eller den velkjente og elskverdige mormoren i *Mormor og de åtte ungene* av Anne-Cath. Vestly som ble utgitt som bokserie fra 1957-1999 og jeg også fikk et forhold til på TV.

En del år er gått siden jeg tilhørte målgruppen 'barnelesere', men jeg har likevel merket meg at forfattere også i dag bruker besteforeldre og andre eldre mennesker som karakterer i bøker for barn og unge. I 2013 ga den britiske forfatteren David Williams ut boken *Gangsterbestemor*, som handler om en bestemor som lever et dobbeltliv. På få år har denne boken etablert seg som en internasjonal bestselger. Innenfor norsk barnelitteratur finner vi blant annet eldre karakterer i møte med barn og unge i flere av bildebøkene til tegneserieskaperen Anna Fiske. Walter Wehus omtaler Fiske som en, "[a]mbassadør for alt det som gamle damer har å lære oss yngre" (Wehus, 2016). Iben Sandemose sine fem bokutgivelser, utgitt fra 2002-2009, der man møter karakterene 'Fiat og farmor' er også verdt å nevne. Bildebøkene til Sandemose ligger svært tett opp til hennes personlige erfaringer som farmor til sitt eget barnebarn. I et intervju med Anne Cathrine Straume forklarer Sandemose sitt engasjement rundt farmorrollen slik, "[d]et ga meg et kick å begynne med et sånt lite barn, se hennes reaksjoner på alt vi gjorde sammen. [...] Det blir bare morsommere og morsommere." (Straume, 2009). En annen forfatter som bruker eldre generasjoner i sine barnebøker er Stian Hole. I hans bok *Garmanns gate*, utgitt i 2008, møter barneprotagonisten Garmann på en eldre mann som han stifter et nært vennskap med. Om Holes bøker skriver Nina Christensen (2012, s. 68) at de gamle og unge er, "[f]ælles om erfaringen af det umiddelbart ubegribelige i, at livet på én gang forekommer at være en uendelig række hjerteslag og dage og samtidig er

meget endeligt og målbart”. Man kan kanskje se for seg at motivasjonen forfattere har for å bruke eldre mennesker i barnelitteraturen er fordi man tenker som Christensen, at barn og eldre møter verden på samme grunnlag. De er begge ’ustødige’ i den moderne verden, en som ny og en som gammel. De finner kanskje en samhörighet i dette, noe som gjør det naturlig for dem å danne en allianse eller tilknytning til hverandre.

Man møter eldre mennesker både i *Vaffelhjarte* utgitt i 2005 og *Tonje Glimmerdal* utgitt i 2009, som er skrevet av den populære norske barneforfatteren Maria Parr. I et intervju får Parr spørsmål om hvorfor hun benytter seg av vennskap mellom barn og besteforeldregenerasjonen, og begrunner det med at, ”[F]orholdet mellom ungar og besteforeldre er takknemlig å skrive om, besteforeldra står jo så fritt, dei er fritatt frå oppdrageransvar. Dette er ganske allment” (Nergård, 2016, s. 120). Oddbjørn Evenshaug, forsker og professor ved Institutt for pedagogikk på Universitetet i Oslo, har rettet sin interesse mot familiepedagogiske tema og spørsmål. I de senere årene har hans interesse vært særlig spisset mot besteforeldrenes rolle og funksjon i samfunnet. Det kan se ut til at Evenshaug deler Maria Parris tanker om at besteforeldre er mer fritatt fra oppdrageransvaret, ettersom han understreker at det er foreldrene som står for det primære pedagogiske mandatet. Han bruker betegnelsen *støttespillere* for de rollene, oppgavene og funksjonene besteforeldre kan ha i forholdet til sine barnebarn og deres foreldre i dagens samfunn (Evenshaug, 2015a). Maria Nikolajeva, professor i litteraturvitenskap, slår fast at besteforeldre spiller en viktig rolle i barnelitteraturen. Hun forklarer at besteforeldre blir spesielt viktige når foreldre ikke har mulighet til å ta seg av barnet, enten fordi de er døde, har forlatt barnet eller er følelsesmessig ustabile. Hun viser også til at besteforeldre ofte blir brukt som introduksjon til døden i bøker for barn og unge, og forklarer at, ”[I]t is more natural and less frightening when an old person dies, and a child may accept this easier than a parent’s death.” (Nikolajeva, 2002, s. 121).

Mitt prosjekt ble til med bakgrunn i et ønske om å utforske besteforeldrekarakteren i bøker for barn og unge, ettersom det ser ut til at eldre mennesker både *har hatt* og fortsatt *har* en svært sentral tilstedeværelse i barnelitteraturen. Spørsmål som på hvilke måter besteforeldre blir fremstilt i bøker for barn og unge og hvilken funksjon de har i bøkene virket interessante å finne svar på, og dette kan undersøkes ved hjelp av en litterær analyse. Problemstillingen for prosjektet lyder som følger:

Hvilken funksjon og hvilke kjennetegn har besteforeldrekarakteren i et utvalg bøker for barn og unge?

For å utdype hva som ligger i problemstillingen, støtter jeg meg til litteraturviter Rolf Gaasland (1991) sine ord om analyse av karakterer og setting.

Analysen av karakterer og setting må begynne med å skille mellom *funksjoner* og *kjennetegn*. Analysen av kjennetegn fokuserer på de trekkene som til sammen utgjør en setting eller en karakter, mens analysen av funksjoner er opptatt av de konstellasjonene som eksisterer karakterer imellom og settinger imellom. (Gaasland, 1999, s. 99)

Prosjektet fokuserer derfor på å ta utgangspunkt i disse to komponentene ved besteforeldrekarakteren. Funksjonskomponenten vil knyttes tett opp til barneprotagonistene i bøkene, ettersom relasjonen mellom besteforelderen og barnebarnet vil si mye om funksjonen besteforeldrekarakterene har i bøkene.

1.2 Tidligere forskning

Nikolajeva (2002, s. ix-x) forklarer at det er blitt gjort en rekke studier der en diskuterer konkrete typer eller karakterer i barne- og ungdomslitteraturen, og viser til at det finnes tverrfaglige prosjekt som også undersøker representasjonen av besteforeldre i barnelitteraturen. Likevel poengterer hun at disse studiene fokuserer mer på *hva* som blir representert av besteforeldre, enn på *hvordan* de blir representerte. Søk i både nasjonal og internasjonal database for forskning ga svært få treff på besteforeldre, eldre mennesker eller alderdom fremstilt i barnelitteraturen. Av den forskningen som er gjort hører forskerne stort sett til andre forskningsfelt enn litteraturen, som psykologien, sosiologien eller geriatrien. I forskningen benytter forskerne seg for det meste av bildebøker og illustrerte bøker som materiale, der hovedfokuset ligger på å undersøke representasjonen av eldre i bøker for barn og unge og se på hvordan denne representasjonen samsvarer med den moderne besteforelderen i dagens samfunn.

Hvorfor forskning på eldre litterære karakterer er forsket lite på i tilknytning til litteraturen, kan begrunnes med at besteforeldre har vært fraværende i forskningsfeltet generelt. I følge

Evenshaug (2015b) har besteforeldrerollen i familien nærmest blitt oversett fram til 1980-tallet. Av forskningen som finnes, er det meste blitt forsket på i USA. Litteraturviteren Harald Bache-Wiig merker seg også dette fraværet av alderdom i forskningen, og sier at, "[M]ye er skrevet om "barndom" som noe kulturhistorisk skapt, og om utviklingen forestillingene om barndom har gjennomgått. I mindre grad gjelder nok dette alderdom." (Bache-Wiig, 2013, s. 43). Han viser til den danske litteraturviteren Johan Fjord Jensen og hans utsagn hvor han bruker den urgamle metaforen for livets stadier, *livsbuen*, "[e]n jevnt stigende kurve topper seg mot et høydepunkt midt i livet, for så å synke, inntil kurven faller mot null." (Fjord Jensen, referert i Bache-Wiig, 2013, s. 43). Bache-Wiig mener at denne metaforen kan være med på å forklare hvorfor alderdom har vært neglisjert, ettersom det er en livsepoke som er på vei til å ebbe ut og dø. Bache-Wiig (2013, s. 44) sier likevel at det kan virke som om den trenden er i ferd med å snu, og at interessen for eldre mennesker er på frammarsj.

Linda Janelli (1988), forsker innen geriatri og alderdom, har undersøkt besteforeldres fremstilling i bildebøker for barn. Med utgangspunkt i kategoriene 'bestemødre' og 'bestefedre' gjorde hun innholdsanalyser av bildebøker gitt ut i årene 1961-1983 på et tilfeldig utvalgt bibliotek i et byområde i USA. Resultatet viste at bøkene ga svært stereotypiske fremstillinger av både bestemødre og bestefedre. Ikke bare var utseendet gjennomgående stereotypisk, der besteforeldrene ble fremstilt som gamle, gråhårede, tannløse med gamle klær, men aktivitetene de drev med var også ensartede. Hun konkluderte derfor med at undersøkelsen viste en svært ensidig fremstilling av besteforeldre. Videre foreslo Janelli at dette muligens kunne forklares med at barn lettere ville identifisere seg med disse litterære karakterene, og at forfatterne derfor var opptatt av å forenkle dem og gjøre dem håndterlige for barneleseren (Janelli, 1988). I en senere studie benyttet Janelli og Sorge (2002) seg av bildebøker fra 1991-1999. Her fant de at moderne bildebøker for barn hadde utviklet og endret seg i forhold til hvordan besteforeldre ble fremstilt og hvilke aktiviteter de var engasjerte i. Likevel ble det konkludert med at det fortsatt var et gap mellom normene til samfunnet og hva litteraturen fremstilte (Janelli & Sorge, 2002). I et forskningssamarbeid gjort av forskere fra England, Italia, Hellas, Finland og Polen i 2010, ble det i tråd med Janelli (1988) og Janelli & Sorge (2002) sine tidligere undersøkelser, forsket på hvordan besteforeldre ble fremstilt i bildebøker for barn. Forskningen viste at mye samsvarte med Janelli (1988) sine funn, ettersom resultatet viste at representasjonen av besteforeldre i bildebøkene manglet variasjon, da spesielt i hvordan besteforeldre ble fremstilt. Denne tendensen var ganske lik i alle land (Sciplino, Smith, Hurme, Rusek & Bäckvik, 2010).

I forskningen til Robert Beland og Terry Mills (2001) fikk man nye funn i fremstillingen av eldre. De analyserte bøker utgitt etter 1985 etter kategorier som positiv, nøytral eller negativ fremstilling, besteforeldre med uførhet, etnisitet og kjønn på forfatter. Resultatet viste da til mer variasjon og mangfold i fremstillingen av eldre enn det Janelli (1988), Janelli & Sorge (2002) og Sciplino et al. (2010) fant. I bøkene så Beland og Mills (2001) en tendens til at besteforeldrene var mer aktivt involverte i barnebarna. I godt over halvparten av bøkene ble besteforeldrene beskrevet som uavhengige og i stand til å ta vare på seg selv, der de ofte ble beskrevet som kloke mennesker. I de bøkene hvor besteforeldre var uføre, var de likevel positivt fremstilt. Illustrasjonene i bøkene var også med på å understreke tekstens budskap om at besteforeldrene var verdsatte, at de respekterte og satte pris på barna og at barna satte pris på dem (Beland & Mills, 2001, s. 648-649). En av de ferskeste studiene er gjort av Patricia A. Crawford og Sharika Bhattacharya (2014). De undersøkte hvordan bilder i bildebøker for barn fremstilte besteforeldre. Prosjektet hadde et materialeomfang på 220 bøker skrevet de siste 20 årene, der de undersøkte hvilke signaler illustrasjonene i bildebøkene gav leseren om alderdom. Funnene viste en tendens til at det, til tross for mer variasjon i fremstillingen av eldre, fortsatt fantes en stereotypisering av alderdom og eldre mennesker. De mente at en mulig forklaring på dette kunne være at de som skriver, publiserer og formidler bildebøkene, satt igjen med en kollektiv nostalgi etter sine egne besteforeldre, og at besteforeldre derfor fortsatt blir gitt disse tradisjonelle rollene i barnebøker (Crawford & Bhattacharya, 2014, s.141-142). Litteraturviteren Teresa Colomer (2010) har i forskningen sin om bildebøker sett en ny tendens til hvordan eldre blir fremstilt. Hun fant at de nå blir fremstilt på mer nyanserte måter hvor de ikke bare identifiserer seg med alderen sin, men også som ressurssterke mennesker:

Elderly people, displaced along with children from the rhythms of contemporary life, likewise carry out the function of easing their loneliness. Further, the elderly now tends to be viewed as people, apart from their strict familial roles as grandparents, and are shown either in their humorous aspect as resourceful people with fantastic projects (something already present in the previous period), or as the most reflective people, able to face decrepitude or death with dignity... (Colomer, 2010, s. 49).

I Norge finnes det betydelig lite forskning gjort om besteforeldre i barnelitteraturen. Av nyere forskning og artikler om emnet, er det likevel to artikler som er verdt å nevne. I en anmeldelse skrevet av litteraturviteren Guri Fjeldberg (2016), der hun omtaler to amerikanske bildebøker, kritiserer hun bøkernes bruk av stereotyper både når det gjelder barneprotagonistene og deres besteforeldre. I bøkene tilbringer bestefaren tid med guttebarnebarnet, og bestemoren tid med jentebarnebarnet. Gutten opptrer gjerne for bestefar og tar en salto, og jenta er omsorgsfull og gir forsiktig fart på bestemor på husken. Fjeldberg mener at dette viser at stereotypiske fremstillinger av eldre også finnes i moderne bøker. Hun mener at kjønnsproblematikken fortsatt er et problem fordi kjøperen av barnebøker antageligvis ønsker å kjøpe bøker som er sikre vinnere og derfor velger bøker som bekrefter konservative verdier (Fjeldberg, 2016). I en artikkel skrevet av Bache-Wiig (2014) tar han for seg vennskapet mellom ung og gammel i forfatteren Hans Aanruds fortellinger. Han kobler Aanruds fortellinger, som skildrer partnerskap mellom unge og gamle, opp mot nyere litteratur. Ved å sammenligne Stian Holes *Garmanns gate* med en av Aanruds noveller, finner Bache-Wiig (2014, s. 49-50) at, "[D]en gjensidige interesse av, og glede ved kompaniskapet er riktignok tydelig hos begge". Han konkluderer med at barn og eldre finner sammen fordi de kan være, "[t]il gjensidig støtte i en ustø verden".

Ut i fra den presenterte forskningen kan en se at det har vært en utvikling fra en stereotypisk fremstilling av besteforeldre til en mer nyansert og mangfoldig fremstilling av dem. Likevel påpeker forskerne at det fortsatt er en lang vei å gå i forhold til å portrettere besteforeldre etter den 'sosiale normen'. Man kan derfor anta at disse utviklingstendensene vil være like i den norske barnelitteraturen, og at andre barnelitterære sjangre har fulgt samme utvikling som i bildebøkene og de illustrerte bøkene.

1.3 Oppgavens materiale

Besteforeldre og eldre mennesker er representert i mange bøker for barn og unge. På hovedbiblioteket til Bergen Offentlige Bibliotek er det i dag over hundre bøker som kommer opp om man søker med emneknaggen 'besteforeldre'. Det er også stor sannsynlighet for at det finnes enda flere bøker om besteforeldre som ikke kommer opp i dette søket. Ikke uventet er størst antall av bøkene ment for de yngste målgruppene, men det finnes bøker om besteforeldre for både store og små aldersgrupper på biblioteket.

Ettersom dette prosjektet har sine begrensninger, måtte jeg velge et utvalg bøker. Mitt prosjekt representerer derfor tre av de bøkene der besteforeldre og eldre mennesker er å finne. Mitt materiale vil derfor ikke gi et bredt bilde av hvordan *alle* besteforeldre og eldre mennesker blir fremstilt i barne- og ungdomslitterære tekster, men heller gi et dypdykk i tre 'representanter'. Materiale består av bøkene *Heilt passeleg vill* (2005) av Bente Bratlund, *Den onde arven* (2014) av Thomas Enger og *Vaffelhjarte* (2012) av Maria Parr. Bøkene representerer nyere litteratur for barn- og unge, og er alle utgitt etter 2000-tallet. Avgrensningen av materialet er gjort med utgangspunkt i at bøkene er skrevet for *barn- og unge av norske* forfattere. Det siste og absolutt viktigste kriteriet er at besteforeldrekarakterene har en *sentral rolle* i protagonisten sitt liv. Jeg ønsket å plukke ut et variert materiale med bøker i fra forskjellige målgrupper og sjangre, for å se om besteforeldre ble fremstilt likt på tross av variasjonen i tekstene eller om de fikk ulike funksjoner avhengig av hvilke rammer de var underlagt i teksten. Derfor varierer bøkene i sjanger, form og målgruppe. Bøkene vil nå bli kort presentert.

Heilt passeleg vill

Forfatteren Bente Bratlund er født i 1952 og kommer fra Bergen. Hun har skrevet en mengde barnebøker, romaner og dikt (Bratlund, 2016). Barneboken *Heilt passeleg vill* ble utgitt i 2005 av Det Norske Samlaget. *Heilt passeleg vill* fyller alle kriteriene for valg av materiale. Forfatteren er norsk og boken har barn som målgruppe. Besteforeldrekarakteren er både sentral og spiller en svært vesentlig rolle i protagonisten sitt liv. Boken *Heilt passeleg vill* er særlig interessant fordi den er karakterorientert. Et karakterorientert narrativ gir stort rom for detaljerte beskrivelser av ikke bare protagonisten, men også sekundærkarakterene. Handlingen dreier seg også ofte mer om den indre utviklingen hos protagonisten og andre karakterer, enn om selve handlingen. Hvordan en besteforelder blir fremstilt i et narrativ der karakterens følelser og tanker er mer tilgjengelige er derfor spennende å undersøke nærmere.

Den onde arven

Thomas Enger, født i 1973, er journalist og forfatter fra Oslo. *Den onde arven* er hans første roman for barn og ungdom. Boken ble utgitt i 2013 av Gyldendal Norsk Forlag. Boken ble vinner av Uprisen i 2014, en pris hvor ungdommer selv kårer årets beste norske ungdomsbok. Prisen blir gitt i regi av Foreningen Iles i samarbeid med Norsk Litteraturfestival og Den kulturelle skolesekken (Uprisen, 2016). *Den onde arven* fyller alle kriteriene for valg av materiale, men er noe annerledes i form og sjanger enn førstnevnte bok. Der *Heilt passeleg*

vill er karakterorientert og gir leseren stor tilgang til de litterære karakterenes indre tanker og følelser, er *Den onde arven* plottorientert, drevet av spenning og høyt tempo med tydelige dramaturgiske grep. Dette bidrar til at de litterære karakterene blir konstruert noe annerledes, fordi de i stor grad blir styrt av plottet. En slik sjanger kan derfor vise til en annen måte å fremstille besteforeldrekarakterer i bøker for barn og unge på enn *Heilt passeleg vill*. At *Den onde arven* er underlagt andre rammer for hvordan besteforeldrekarakteren blir konstruert og fremstilt i teksten, bidrar da til variasjon og mangfold i prosjektet.

Vaffelhjarte. Lena og eg i Knert-Mathilde

Maria Parr blir betegnet av Samlaget som 'den norske barnelitteraturens superstjerne' (Samlaget, 2017). Hennes debutroman *Vaffelhjarte. Lena og eg i Knert-Mathilde* ble utgitt i 2005 av Det Norske Samlaget, og handler om Trille og hans bestevenn Lena som bor på en øy på Vestlandet. *Vaffelhjarte* har fått nytt liv på fjernsynet gjennom NRK-dramaserien med samme navn og på teaterscenen til Den Nationale Scene i Bergen (Den Nationale Scene [DNS], 2013). Boken fyller alle kriterier for valg av materiale, og portretterer i tillegg ikke bare én, men to besteforeldrekarakterer. Det interessante med denne boken, er at den faller mellom det plottorienterte og det karakterorienterte. Bokens episodiske fortellerstruktur bidrar til at den inneholder både plottorienterte og karakterorienterte episoder, der besteforeldrekarakterene i noen av episodene er mer underlagt plottet mens de i andre episoder står mer fritt. Det vil derfor være større rom for detaljert karakterisering av besteforeldrekarakterene i denne boken, enn det vil være i *Den onde arven*, selv om *Vaffelhjarte* på langt nær er like karakterorientert som *Heilt passeleg vill*.

1.4 Teoretisk grunnlag og oppbygning av oppgave

Dette prosjektet søker å finne ut av besteforeldrekarakterers funksjoner og kjennetegn i et utvalg bøker for barn og unge. Det vil derfor først være relevant å presentere noen aspekter ved barnelitteraturens egenart og forsøke å gi en forståelse av hvordan barnelitteraturen påvirker de litterære karakterene som finnes i slike narrativ. Litteraturteori som tar for seg litterære karakterers fenomenologi og karakterisering av litterære karakterer, da med særlig fokus innenfor det barnelitterære feltet blir deretter presentert. Nikolajeva (2002) og hennes bok *The Rhetoric of Character in Children's Literature* blir brukt som bakteppe i forståelsen av hvordan litterære karakterer opptrer og oppfattes i et narrativ, fordi den har et barne- og ungdomslitterært fokus. Nikolajevas synspunkter og begreper vil bli supplert med Jakob

Lothe (2003) sin bok *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. I denne boken viser Lothe (2003, s. 5) hvordan litterære tekster blir meningsbærende og engasjerende gjennom måten de blir fortalt og skrevet på. Tone Birkeland og Ingeborg Mjør (2012) sin bok *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar* vil bli brukt til å utfylle eller understreke Nikolajevas- og Lothes poeng, sammen med andre relevante teorier og teoretikere. Mot slutten av teorikapittelet vil narrativ teori presenteres. Denne teorien skal bidra til å sette de litterære karakterene inn i en større kontekst. Under metode vil det bli forklart hvordan teorien skal brukes som verktøy til å gi svar på problemstillingen.

Oppgaven er delt inn i fire kapitler. Etter innledningskapittelet og kapittelet som dekker teori og metode, blir analysene av *Heilt passeleg vill* (2005), *Den onde arven* (2014) og *Vaffelhjarte* (2012) presentert. I kapittel 4 vil det komme en komparativ analyse der funnene fra de enkelte tekstene ses i sammenheng og i et mer overordnet perspektiv i tilknytning til tidligere forskning, sammen med noen avsluttende refleksjoner.

2. Teori og metode

2.1 Barnelitteraturens egenart

For å kunne forstå seg på elementer i tekster skrevet for barn og unge, må en først ha en forståelse av barnelitteraturen og dens egenart. Dette er fordi en ser at barnelitteratur og voksenlitteratur opererer forskjellig, selv om de også har en del fellestrekk.

Besteforeldrekarakterer vil opptre oftere og på en litt annen måte i bøker for barn og unge enn i voksenlitteraturen, både fordi besteforeldre er mer sentrale og tilgjengelige når man er yngre, men også fordi litteratur for barn og unge fremstiller litterære karakterer på en litt annen måte enn i voksenlitteraturen. Det vil derfor bli introdusert og forklart i korte trekk hva barnelitteratur er i dag, og hvordan den har utviklet seg historisk. Deretter vil det vises til hvilke utfall barnelitteraturens egenart har for besteforeldrekarakterene man møter i de tre ulike tekstene i materialet.

Litteraturvitere har i lang tid hatt problemer med å skjelne barnelitteratur fra voksenlitteratur, fordi det er vanskelig å si hva som gjør en tekst til barnelitteratur eller ikke. Tekster lever sine egne liv, og det er for en forfatter og for de som publiserer en bok ikke alltid like enkelt å si hvilken målgruppe en tekst kommer til å få. Barbara Wall (1991, s. 2) har forsøkt å definere hva som er bøker for barn og unge, og hun mener at det ikke er *hva* som blir sagt, men snarere *måten* det blir sagt på som markerer om en bok er for barn eller ikke. Hennes definisjon av barnelitteratur lyder som følger:

If a story is written to children, then it is for children, even though it may also be for adults. If a story is not written to children, then it does not form part of the genre writing for children, even if the author, or publisher, hopes it will appeal to children. (Wall, 1991, s. 2)

Barnelitteraturforskeren Perry Nodelman (1997, s. 13) mener at tekster skrevet for barn inneholder flere likhetstrekk, som da gjør at de kan kategoriseres som en egen sjanger. Å definere barnelitteratur som sjanger er derimot noe Nikolajeva (1998, s. 11) problematiserer. Hun mener at det er beklagelig at internasjonale barnebokeksperter ser på barnelitteratur som en enhetlig og statisk sjanger, ettersom dette ignorerer variasjonen og den dynamiske og ekspansive utviklingen denne litteraturen har hatt de siste tiårene (Nikolajeva, 1998, s. 11). Hun argumenterer med at vi ikke kan definere barnelitteratur gjennom dens lesere fordi

litteraturens publikum kan endres gjennom tid, og at en heller ikke kan klassifisere bøker om barn som barnelitteratur, ettersom en kan finne barneprotagonister også i voksenlitteraturen. Nikolajeva forklarer videre at det vil være problematisk å definere barnelitteratur ut i fra hva forfatterne sier om målgruppe, ettersom flere av de som regnes som de beste forfatterne innenfor barnelitteraturen har sagt at de *ikke* skriver for barn. Hun velger derfor å definere barnelitteratur som litteratur skrevet, publisert, markedsført og behandlet av eksperter med barn som dets hovedsakelige publikum (Nikolajeva, 1998, s. 12). Nikolajeva sin definisjon er veldig åpen, og peker mot at barnelitteraturen inneholder et variert spekter av sjangre og forskjellige typer tekster som det vil være vanskelig å kategorisere ned til kun én sjanger, slik Nodelman (1997, s. 13) foreslår. De norske barnelitteraturforskerne Birkeland og Mjør (2012, s. 14) viser til at det bare i den norske barnelitteraturen er et stort mangfold i bøker skrevet i ulike sjangre, og at bøkene inneholder et spekter av ulike motiv, illustrasjoner og design.

Birkeland og Mjør (2012, s. 14) skriver at barndom ikke er et statisk begrep, fordi den endrer seg med skiftende tider og samfunnsforhold. De bruker 'kulturelle konstruksjoner' som begrep, ettersom barndommens visuelle og verbale representasjoner er designede og iscenesatte. Barnelitteratur er sjelden skrevet av barn, i motsetning til voksenlitteratur som både er skrevet av voksne og tiltenkt voksne. Med dette mener Birkeland og Mjør (2012, s. 15) at, "[B]arndommen som konstruksjon er knytt til erkjenninga av at det er grunnleggjande *forskjellar* mellom barn og voksne." En voksen forfatter vil erkjenne at en bok for barn bør skrives på en annen måte enn en bok for voksne, og dermed konstruere barndom med antakelser om at barns kunnskaper, evner og erfaringer er mer begrenset enn hos voksne. Man kan derfor si at forfattere skriver til en *tiltenkt* barneleser, noe Wall (1991) berører i sin definisjon av barnelitteratur. Wall mener at man kan avsløre om en bok er skrevet til barn ved å se på hvordan fortelleren adresserer seg til leseren på. Voksne snakker på en annerledes måte når de snakker til barn. Derfor vil det være naturlig at de henvender seg til barneleseren i barnelitterære tekster på en annen måte enn til lesere i voksenlitteraturen (Wall, 1991, s. 2). Denne tiltenkte- eller implisitte barneleseren vil derfor være en leser som er basert på *antakelser* forfatteren har gjort seg opp om barn og barndom. Disse antakelsene vil variere fra forfatter til forfatter, ettersom faktorer som etnisitet, kultur, geografi og lignende vil spille inn på hvilke forestillinger en forfatter har om barn og barndom. Med utgangspunkt i at barnelitteraturen er en kulturell konstruksjon, vil de skiftende antakelsene rundt barn og barndom sannsynligvis også ha betydning for hvordan besteforeldrekarakterene blir fremstilt i tekster for barn og unge. Dette fordi forfattere vil skrive inn disse karakterene ut i fra hvilke

funksjoner og kjennetegn de mener besteforeldre *blir gitt* av barn og unge og/eller de kjennetegnene og funksjonene de mener besteforeldre *bør ha* i samspill med barn og unge.

Hugh Cunningham (1996) forklarer hvordan synet på barn og barndom har hatt en utvikling fra middelalderen til moderne tid. Han skriver at 1900-tallet på mange måter ble til 'barnets århundre' fordi en da fikk et skifte i hvordan foreldre verdsatte barna sine. Dette kom som en følge av at barna mistet sin produktive rolle i økonomien i første del av 1900-tallet, og derfor ikke måtte bidra til det økonomiske i husstanden. Foreldrene gikk derfor fra å se på barna som en ekstra inntektskilde til å verdsette dem mer som enkeltindivid (Cunningham, 1996, s. 191). Barn var i starten av dette århundret uten makt og avhengige av foreldrene sine, noe som bidro til at barndommen ble forlenget. Likevel ble denne foreldremyndigheten mindre mot slutten av århundret, fordi barn begynte å kreve tidligere adgang til de voksnes verden. Cunningham argumenterer derfor med at denne endringen ble en tilbakevending til en historisk norm der barndommen ikke varte like lenge. "Forskjellen er at i tidligere århundrer var folk økonomisk produktive som fjortenåringer, men ved slutten av det tjuende århundret vil de fleste ha minst to ikke-produktive år foran seg, og sannsynligvis sju eller flere." (Cunningham, 1996, s. 98).

Birkeland og Mjør (2012, s. 30) referer til den amerikanske kulturkritikeren Neil Postman (1982) og hans utgivelse *The Disappearance of Childhood*. Her drøfter han hvordan barneliv og voksenliv blir mindre markant, og at generasjonsskillet viskes mer og mer ut som en følge av at barn og ungdom har tilgang på voksenkulturen gjennom et bildemedium som fjernsynet. Det at generasjonsskillet er blitt gradvis visket ut, har blant annet ført til en større frihet i bøker for barn og unge. Dette er blitt særlig tydelig i ungdomslitteraturen. En følge av at barn og unge fikk mer tilgang på voksenlivet, var at det skjedde en endring i ungdomslitteraturen fra 1980-årene. I ungdomslitteraturen søkte man nå mer mot å skildre, frem til da, ganske fraværende tema som identitet, selvstendighet og det å høre til (Birkeland & Mjør, 2012, s. 31). Denne grenseoverskridelsen mellom barndoms-, ungdoms- og voksengenerasjonen har ført til fenomenet 'allalderlitteratur', der bøker når ut til to kanaler, en til barneleseren og en til den voksne leseren (Birkeland & Mjør, 2012, s. 14). Analysen av *Heilt passeleg vill* (se s. 42) viser til åpenbare forsøk på denne grenseoverskridelsen, ettersom de problemstillingene som blir gjeldende for protagonisten i boken også er de samme problemstillingene besteforelderkarakteren går gjennom. På denne måten foreslår forfatteren at de utfordringene

barn og unge står overfor i livet også kan være like relevante for eldre mennesker eller vice versa.

Historisk sett viser Birkeland og Mjør (2012, s. 15) til to barndomsforestillinger som har dominert i barnelitteraturen. Disse stammer fra opplysningstidens filosofer John Locke (1632-1704) og Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). På den ene siden representerer Locke den pedagogiske funksjonen barnelitteraturen har hatt, og fortsatt har. Locke så på barnet som en blank tavle, en 'tabula rasa', og mente at barn måtte utsettes for målrettet, men tilpasset, opplæring. Rousseau representerte på den andre siden menneskenaturen og estetikken, og han hadde en mistro til sivilisasjonen.

Barndom blir kopla til kvalitetar som det reine, det naturlege og ekte, og barnet blei sett på som representant for ein *autensitet* som ein meinte vaksenlivet *ikkje* hadde, det blir mytologisert og omtalt med språklege bilde som 'det gåtefulle folket'. (Birkeland & Mjør, 2012, s. 16).

Barnelitteraturen har balansert mellom disse to forestillingene. En har på den ene siden sett på barndom som en forberedelse til livet som voksen gjennom målrettet og fornuftig læring, og på den andre siden gjennom lek og moro. I dag finner man i følge Birkeland og Mjør derfor spor etter begge disse filosofiske holdningene i bøker for barn og unge, selv om tendensene etter Rousseau sitt syn på barndom er lettest å finne. De mener at en mulig forklaring på dette kan være at barndommen vil være en sentral del også i voksenlivet, "[o]g at det å skrive for barn ofte er uttrykk for ein lengt tilbake til barndommen slik ein gjerne *vil* hugse han." (Birkeland & Mjør, 2012, s. 32). En annen grunn til at man kanskje ser større spor etter Rousseau enn Locke i barnelitteraturen, er 'barneperspektivet', som er blitt et populært moderne litterært trekk. Barneperspektivet, definert av Birkeland og Mjør,

[...] inneber at forfattere skriv seg inn under erfaringshorisonten til barnet og er sensitiv for korleis barnet handlar, uttrykkjer seg og reflekterer. Barneperspektivet må ikkje forvekslast med å "skrive barnsleg", tvert om dreier det seg om å formulere dei barnlege erfaringane med den språklege innsikta og erfaringa til ein vaksen (Birkeland og Mjør, 2012, s. 22).

Videre forklarer de at dette barneperspektivet kommer til uttrykk gjennom en vinkling som skaper sympati for barnet, gjennom et allvitende og forklarende voksenperspektiv. Forfatteren gir altså større rom for barnets opplevelser, erfaringer, tanker og refleksjoner. På denne måten blir voksenstemmen mer dempet, slik at den ikke oppleves som belærende eller oppdragende (Birkeland & Mjør, 2012, s. 22-23). Dette barneperspektivet voksne kan innta i samspill med barn og unge, ser man tydelig eksempel på hos farfarkarakteren i *Vaffelhjarte* (se analyse, s. 76). Forholdet han har til barna er preget av lek, moro og kameratskap. Man ser også eksempler på at den pedagogiske funksjonen fortsatt er tilstede i tekstene materialet består av, der flere av besteforeldrekarakterene blir gitt en pedagogisk funksjon i samspill med barna.

Selv om de litterære karakterene som blir skrevet for barnelesere bør være tilpasset barnets forståelse av verden, har man sett en utvikling i hvordan litterære karakterer for barn og unge blir portrettert i ulike tekster. Et vanlig inntrykk av litterære karakterer skrevet for barn og unge, har vært at de fremstår som mer tydeliggjorte og karikerte enn det litterære karakterer i voksenlitteraturen gjør. Nå ser en at barn- og ungdomslitteraturen også benytter seg av litterære karakterer som er mer komplekse og mangfoldige (Nikolajeva, 1998, s. 55). Selv om de litterære karakterene er blitt mer avanserte i senere tid, er det likevel en del trekk ved dem som går igjen. Barne- og ungdomslitteraturen har dreid seg mot å ha et større fokus på estetiske virkemidler og et barneperspektiv. Det er likevel fortsatt vanlig at både barne- og voksenkarakterer opererer som ideologiske eller pedagogiske verktøy, nettopp fordi en også i dag har et ønske om å sosialisere barneleseren og gi det gode verdier. Noe som ofte kjennetegner barneprotagonistene i disse tekstene er at de går gjennom en utvikling mot å bli bedre og klokere utgaver av seg selv. Dette kommer av at man har en oppfatning av barn som dynamiske vesener som stadig er i utvikling (Nikolajeva, 2002, s. x), og at en derfor forventer at de litterære barnekarakterene bør gå gjennom en form for utvikling i bøker for barn og unge.

Det er noen funksjoner eller roller som er vanlige også for voksenkarakterene å innta i bøker for barn og unge. I barne- og ungdomslitteratur er foreldre eller andre voksenautoriteter sentrale. Dette skyldes at barn og unge er avhengige av å ha forsørgere i livene sine. Rollene foreldrene og andre voksenautoriteter har hatt i tradisjonelle narrativ, er i følge Nikolajeva (2002, s. 117) rollen som *avsender*, der de sender barnet bort eller reiser fra barnet, og/eller rollen som *giver*. Rollen som giver har tradisjonelt blitt forbundet med at foreldrene gir barnet en magisk gjenstand som kan hjelpe dem i ulike situasjoner. Denne giverrollen er også ofte

forbundet med rollen som *beskytter*. Dette ser man eksempel på i *Den onde arven* (se s. 65 og 73). Det er også vanlig at foreldresubstitutter trer inn i tekstene som hjelpere i vanskelige situasjoner. Besteforeldrekarakterene i den *Den onde arven* (s. 58) og *Vaffelhjarte* (s. 76) viser seg å være eksempel på slike foreldresubstitutter, ettersom de hjelper barna i ulike kniper og konflikter. Nikolajeva (2002, s. 118) skriver at foreldresubstitutter også kan bidra til at barneprotagonistens frigjøring fra sine foreldre blir enklere å takle. Dette er besteforeldrekarakteren i *Heilt passeleg vill* (s. 42) et eksempel på, ettersom barneprotagonistens frigjøring fra sine foreldre er et av de viktigste prosjektene denne boken tar opp og fordi dette prosjektet i stor grad blir initiert av besteforeldrekarakteren.

2.2 Litterære karakterer

Det vil nå bli vist til hva litterære karakterer er fenomenologisk, da særlig med hovedvekt på litterære karakterer i barnelitteraturen. Hvordan karakteriseringen av de litterære karakterene kan ses i lys av plott og tempus, og hvordan de blir karakterisert gjennom blant annet beskrivelser, hendelser, handlinger, språk, tanker og følelser vil deretter presenteres. Alt dette vil kunne brukes som verktøy som kan bidra til å gi svar på hvilken funksjon og hvilke kjennetegn besteforeldrekarakterene har i den kommende analysen av materiale.

Litterære karakterer er karakterer man møter i litterære tekster. Disse karakterene er fortellingens medvirkende instanser og de som utfører handlingene i et narrativ. Lothe (2003, s. 110) bruker begrepet *personer* om litterære karakterer, og definerer de som personer som, "[e]r *handlende*, og dei handlingane dei utfører, konstituerer ein serie *hendingar*". Disse personene er *fiktive*, og en del av en språklig konstruert fiksjon i skjønnlitteraturen (Lothe, 2003, s. 115). Nikolajeva (1998, s. 5) forklarer at litterære karakterer kan være mennesker, menneskeliggjorte- dyr eller ting, og at disse blir presenterte for leseren gjennom oppførsel, utseende, det de sier og tenker, ut i fra kommentarer fra andre karakterer eller fra fortelleren i teksten. Videre utdyper hun at den informasjonen leseren får om karakterene, blir brukt av leseren til å konstruere et fullstendig bilde av den. Dette gjøres ved å skille ut relevant informasjon, dra slutninger med utgangspunkt i karakterens oppførsel, sette sammen deler av informasjon og fylle de tomrommene som forfatteren etterlater seg. Besteforeldrekarakterene vil dermed identifiseres ut i fra handlingene de utfører, gjennom likhet til andre kjente karakterer og/eller kontrastering av ulike egenskaper og andre karakterer, eller på andre

implisitte måter der leseren må dra sine egne slutninger om besteforeldrekarakteren (Nikolajeva, 1998, s. 5).

Som nevnt tidligere fungerer barnelitteratur ofte didaktisk, og det er derfor forventet at de litterære karakterene skal være mer konsistente enn i voksenlitteraturen (Nikolajeva, 2002, s. 128). En ser derfor at det er en viss likhet hos litterære karakterer i bøker for barn og unge, noe Nikolajeva mener kan være av samme grunn som Nodelman viser til i forhold til 'sameness' i plott i barnelitteraturen (Nodelman, referert i Nikolajeva, 2002, s. 128-129). På samme måte som Nodelman mener at veldig mange plott viser en nær likhet til hverandre i tekster i barnelitteraturen, mener Nikolajeva at også litterære karakterer har en tendens til å være ensartede og like. Litterære karakterer som hyppig går igjen i barnelitteraturen kaller Nikolajeva for 'stock characters'. Med utgangspunkt i denne 'samenessen' kan man derfor kanskje forvente at besteforeldrekarakterene vil bære preg av å likne hverandre i ulike tekster. Nikolajeva mener likevel at de litterære karakterene som man ser på som klassikerne innenfor barnelitteraturen ofte viser seg å være de som er unike og ikke-gjentakende. Hun kommenterer angående litterære karakterer at, "[T]hey may have some typical traits, familiar from other characters, but it is the unique combination of traits that makes them immortal and the books 'classic'." (Nikolajeva, 2002, s. 129) De besteforeldrekarakterene som skiller seg ut og ikke likner andre besteforeldre i litteraturen vil kanskje derfor være de karakterene som blir best husket av leseren i ettertid.

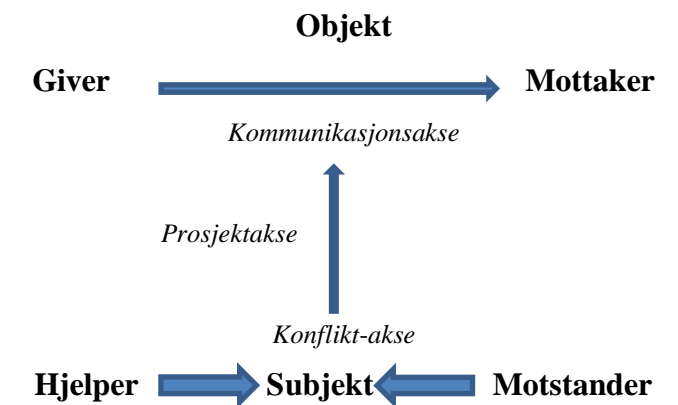
En måte man kan forsøke å kategorisere besteforeldrekarakterene på, er gjennom begrepene *rund* og *flat*. Begrepene ble aktualisert av E. M Forster (1985), og kan brukes som verktøy til å gi oss en forståelse av hvilken funksjon besteforeldrekarakterene har i en tekst, og hva man som leser kan forvente av dem. Flate- og runde karakterer fungerer som motsetninger, og Forster definerer dem slik:

Flat characters were called "humours" in the seventeenth century, and are sometimes called types and sometimes caricatures. In their purest form, they are constructed round a single idea or quality: when there is more than one factor in them, we get the beginning of the curve towards the round. (Forster, 1985, s. 103-4)

Runde karakterer er karakterer som utvikler og endrer seg. De overrasker oss, og man kan ikke forutse hvordan de vil handle. Forster understreker også at runde karakterer er en større prestasjon å konstruere for en forfatter enn flate karakterer, men at de egentlig ikke er sammenlignbare ettersom de har ulike funksjoner i et narrativ. Fordelen med flate karakterer er at de er lett gjenkjennelige for leseren, ettersom de ofte blir karakterisert med enkle karaktertrekk som slem, ond, god osv. Forster (1985, s. 105) skriver at flate karakterer er nyttige for forfatteren, "[s]ince they never need reintroducing, never run away, have not to be watched for development, and provide their own atmosphere". De er i tillegg lette å huske for leseren i etterkant. "They remain in his mind as unalterable for the reason that they were not changed by circumstances, which gives them in retrospect a comforting quality, and preserves them when the book that produced them may decay." (Forster, 1985, s. 105-106). Flate karakterer fungerer utmerket i komiske roller, men kler ikke å være for seriøse eller tragiske slik runde karakterer gjør (Forster, 1985, s. 111-12). Gaasland (1999, s. 106) skriver at flate eller endimensjonale karakterer er konstruert rundt en eneste idé eller kvalitet, og at flerdimensjonale karakterer gjenkjennes på sin evne til å overraske på en overbevisende måte. Flerdimensjonale karakterer oppleves også som mer livaktige og virkelighetsnære.

Forster tilføyde senere begrepene *statisk* og *dynamisk* som forslag til kategorisering av litterære karakterer, og de har blitt mye nyttet i karakteranalyse (Nikolajeva, 2002, s. 129). Nikolajeva viser også til disse begrepene når hun tar for seg kompleksiteten og utviklingen litterære karakterer i barnelitteratur kan ha. Hun beskriver statiske karakterer som karakterer uten utvikling, og dynamiske karakterer som karakterer som endrer seg utover handlingen. Denne utviklingen kan skje enten *kronologisk*, det vil si gjennom tid, eller *etisk*, da gjennom karakterens moral og etiske kvaliteter (Nikolajeva, 2002, s. 130). Disse begrepene kan da brukes som verktøy til å forstå hvordan besteforeldrekarakterene i tekstene opptrer. Nikolajeva minner en likevel om at begrepene er abstraksjoner, og at en derfor ikke må glemme at litterære karakterer er mer komplekse enn bare flate, runde, statiske eller dynamiske (Nikolajeva, 2002, s. 129). Kategorisering med utgangspunkt i disse begrepene kan hjelpe oss til å si noe om hvor stor tilgang leseren har på informasjon om besteforeldrekarakterene. Tilgangen leseren får til besteforeldrekarakterenes tanker og følelsesliv speiles i hvor *transparente* eller *opake* de er i tekstene. Heller en besteforeldrekarakter mot å være mer transparent og gjennomskinnelig, har man større tilgang til karakterens tanker og følelsesliv enn om karakteren er opak og ugjennomskinnelig (Nikolajeva, 2002, s. 151).

En annen måte å kategorisere besteforeldrekarakterene på, er gjennom strukturelle modeller som blant annet Greimas' aktantmodell. Denne modellen ble først utviklet av språkforskeren A. J Greimas (1917-1992), og tar utgangspunkt i at alle litterære karakterer opererer som aktører underordnet selve plottet i handlingen. Aktantmodellen har særlig vært knyttet til formelsjangre som eventyr. I boken *Inn i eventyret. Norsk og europeisk forteljekunst* forklarer Olav Solberg (2007, s. 34-35) hvordan aktantmodellen kan brukes i analyse av eventyr, men han argumenterer også for at en slik modell kan være nyttig i andre tekster. Han sier at Greimas skiller mellom aktant og aktør, der flere aktører kan fylle samme aktant og samme aktør kan fylle flere aktanter. De seks aktantene i modellen under viser hvilke roller aktørene i en tekst kan ha. De tre ulike aksene viser til utviklingen de ulike aktørene må gjennom for å nå målet sitt, som da er objektet.



Figur 1, viser Greimas' aktantmodell som vist i Solberg (2007, s. 34)

Solberg (2007, s. 35) skriver at slike strukturelle modeller kan være nyttige for å vise ulike karakterers aktive rolle i forhold til plottet, samtidig som den også peker på at karakterer kan ha flere funksjoner i et narrativ. Likevel er en slik modell også svak fordi den ikke klarer å fange opp de mer psykologiske aspektene som finnes både hos de enkelte litterære karakterene og mellom de ulike litterære karakterene i en tekst. Nikolajeva (2002, s. 12) forklarer at strukturelle modeller som Greimas' aktantmodell ikke tillater en dypere analyse av karakterenes indre egenskaper eller indre liv, noe som gjør den litt snever, spesielt i bøker som er mer karakterorienterte enn plottorienterte. Det psykologiske og karakterorienterte har fått en større tilstedeværelse i barnelitteraturen de senere årene, og en finner i større grad enn noen gang romaner for barn hvor plott er blitt gitt ny mening, ettersom bøkene ofte portretterer karakterer i et handlingsforløp hvor ingenting egentlig skjer. I disse bøkene

handler lesningen mer om hvorfor karakterene oppfører seg slik som de gjør enn om hva de faktisk gjør.

There is no beginning or end in the usual sense, no logical development toward a climax and denouement; the story may seem to be arbitrarily cut from the character's life, or is even more often a mosaic of bits arbitrarily glued together. (Nikolajeva, 2002, s. 13)

Hun mener derfor at analysen av karakterer i slike bøker blir mye mer intens. Aktantmodellen kan likevel være nyttig for å vise hvilken plassering besteforeldrekarakterene har i teksten, særlig i de tekstene som er mer formelpregede. I analysen av *Den onde arven* vil man se hvordan Greimas' aktantmodell kan brukes som verktøy til å fortelle oss noe om besteforeldrekarakterens funksjon som aktør i plottet (se s. 64).

2.2.1 Protagonisten og sekundærkarakterene

I barnelitteraturen er som regel protagonisten et barn, og voksne karakterer sekundære. Dette stemmer også for tekstene i dette prosjektet. Derfor vil alle besteforeldrekarakterer plasseres i kategorien *sekundærkarakterer*. Men for å skille protagonisten fra sekundærkarakterene, må man vite hvilke kriterier som kjennetegner en protagonist i en tekst. Hovedpersonen, eller protagonisten i en litterær tekst er, i følge Nikolajeva (2002, s. 49), "[t]hose who stand in the center of the story and around whom the story rotates." Selv om definisjonen fremstår som konkret, er det ikke alltid like enkelt å fastslå hvem protagonisten er. Nikolajeva (2002, s. 65) foreslår derfor en kombinasjon av ulike kriterier for å bekrefte hvem som er protagonisten i et narrativ, men viser at den også kan bestemmes ut i fra leserens tolkning av teksten.

En indikator som kan vise til hvem protagonisten er, er boktittelen. Dette er fordi protagonistens navn ofte er å finne i tittelen, som i Johanna Spyris *Heidi* eller J.K Rowlings' *Harry Potter*. Rekkefølgen karakterer blir presentert på i boken kan også peile leseren inn på protagonisten. Nikolajeva (2002, s. 53) skriver at bøker ofte starter med å presentere protagonisten på en eller annen måte, og viss den ikke gjør det er dette ofte et bevisst virkemiddel brukt for å skape spenning. Tilstedeværelsen til karakteren kan være en indikator som viser til om en karakter er protagonist eller ikke. Er karakteren til stede i teksten så og si hele tiden, er det sannsynlig at karakteren er protagonisten i boken, selv om Nikolajeva påpeker at dette ikke alltid trenger å stemme. Er karakteren skrevet inn som en førsteperson i

en førstepersonsfortelling, kan dette være et tydelig tegn på at karakteren er protagonisten i boken, ettersom, "[w]e tend to assume that first-person narrators are homodiegetic, that is, identical with a character in a story." (Nikolajeva, 2002, s. 57-8). Nikolajeva mener likevel at det vil være mer korrekt å tolke hvilken karakter som er protagonist ved hjelp av synsvinkelen karakteren har. Utviklingen til karakteren kan også si noe om han er en protagonist eller ikke, fordi man som nevnt tidligere forventer at protagonisten går gjennom en form for utvikling i boken. Nikolajeva (2002, s. 64) sier at det derfor også er viktig å se hvem i fortellingen som går gjennom en endring, og hvem som oppnår noe ved å gjennomgå denne endringen. Et annet viktig poeng er at det kan være flere protagonister i et narrativ. Nikolajeva skriver at flere karakterer kan påta seg rollen som protagonist når, "[w]e are dealing with a group of characters who seem to be equally important in the narrative and who, by the proposed criteria, can equally lay claim to being sole protagonist." (2002, s. 67). Hun foreslår at begrepet 'collective protagonist' blir tatt i bruk når en tekst opererer med flere protagonister.

Når man har etablert hvem som er protagonist(e) i et narrativ, kan en si at alle andre karakterer i teksten er *sekundære*. I barnelitteraturen er relasjoner til andre mennesker svært viktige, ettersom protagonisten i en barnebok ekstremt sjelden blir portrettert i komplett isolasjon (Nikolajeva, 2002, s. 110). Det vil derfor som regel alltid være én eller flere sekundærkarakterer tilstede i en barnebok som samhandler med barneprotagonisten. Som nevnt tidligere, er barn avhengige av å ha omsorgspersoner som passer på dem, og det ville være unaturlig og kunstig om et barn ble beskrevet i total ensomhet. En annen grunn til at relasjoner i barnelitteraturen er viktige, er den didaktiske funksjonen barnelitteraturen ofte har. Ettersom en ønsker at unge lesere skal sosialiseres og læres opp til å takle menneskelige relasjoner, er det derfor normalt å finne karakterer i protagonisten sitt liv som hjelper protagonisten å oppnå høyere sosial kompetanse (Nikolajeva, 2002, s. 110-11). De mest vanlige relasjonene i barnebøker er de med foreldre og andre verger, lærere og søsken eller venner. Med utgangspunkt i dette ser man at det er naturlig å benytte seg av besteforeldrekarakterer i barnelitteratur, ettersom barn som oftest har en form for relasjon til besteforeldre. Dette fordi besteforeldre kan hjelpe protagonisten i barnets utvikling ettersom de har levd ett lenger liv og dermed har tilegnet seg mer erfaring og kunnskap.

De sekundærkarakterene som står nærmest protagonisten, kaller Nikolajeva (2002, s. 113) for de *støttende* sekundærkarakterene. Disse karakterene er de mest sentrale karakterene i boken utenom protagonisten. Det vil skje en radikal endring i fortellingens struktur om en fjerner en

støttende sekundærkarakter fra plottet, ettersom disse karakterene er med på å forme selve handlingen i boken. Den støttende sekundærkarakteren kan blant annet fungere som en *katalysator*. En katalysator er en karakter som setter plottet i sving og får ting til å skje. Både besteforelderkarakteren i *Heilt passeleg vill* (s. 42) og i *Den onde arven* (s. 58) har funksjon som katalysatorer i plottet. De andre sekundærkarakterene kaller Nikolajeva (2002, s. 113) for de mer *perifere* sekundærkarakterene. Dette er karakterer som kan bli tatt ut og inn fra plottet uten at det vil få noen spesiell betydning for fortellingsstrukturen. De perifere karakterene deles inn i underkategoriene *satellitt-* og *bakgrunns-*karakterer. Satellittkarakterer er ikke viktige i forhold til selve handlingen, men eksisterer for å belyse ulike deler av plottet, for å virke kontrasterende i forhold til andre karakterer eller for å skape variasjon. Bakgrunns-karakterer kan komme inn og ut av fortellingen uten å legge fra seg noen spesielle spor. Disse blir brukt til å sette farge på fortellingen, de opptrer ofte i komiske roller og bidrar til å gjøre settinger og miljø mer kjent og troverdig for leseren (Nikolajeva, 2002, s. 113). Karakterer kan endre funksjon gjennom plottet, og en karakter som i utgangspunktet var en støttende sekundærkarakter, kan bli en perifer sekundærkarakter (og vice versa). Forholdet mellom protagonisten(e) og sekundærkarakteren(e) varierer. Nikolajeva (2002, s. 116) påpeker likevel at sekundærkarakterer ofte er voksne, ”[s]ince it is hardly plausible that children can cope entirely on their own”. Fordi alle besteforeldrekarakterene spiller en sentral og viktig rolle i protagonistene sitt liv i bøkene som skal analyseres, plasseres alle i kategorien støttende sekundærkarakterer. Alle besteforeldrekarakterene forblir i denne posisjonen, med unntak av besteforelderen i *Den onde arven*. Her forflytter karakteren seg fra å være støttende til mer perifer i løpet av handlingen, noe som blir utdypet i analysen (se s. 66).

2.2.2 Litterære karakterer og plott

Birkeland og Mjør (2012, s. 55-60) viser til at fortellinger for barn kan være realistiske eller fantastiske. Under den realistiske sjangeren, som etterligner den ytre verden, skiller de mellom to hovedgrupper av fortellende prosa for barn; ’den episodiske hverdagsfortellingen’ og ’den realistiske barneromanen’. I den episodiske hverdagsfortellingen står episodene som selvstendige fortellinger, selv om de kan ha tematisk sammenheng eller vise til hverandre. Den realistiske barneromanen er en romslig kategori, men her er det de handlingsorienterte fortellingene som dominerer. *Vaffelhjarte* er et typisk eksempel på den episodiske hverdagsfortellingen, og *Heilt passeleg vill* faller inn i kategorien realistisk barneroman. I den fantastiske fortellingen skiller Birkeland og Mjør (2012, s. 60) mellom en ’innholdsorientert tradisjon’ og en ’språkorientert tradisjon’. Den innholdsorienterte tradisjonen tar opp etiske

spørsmål, mens den språkorienterte tradisjonen vektlegger humoristiske og nonsenspregede innslag. *Den onde arven* er en kombinasjon av den realistiske sjangeren og den fantastiske fortellingen, da skrevet fra en innholdsorientert tradisjon.

Fortellingene eller handlingsstrukturene kan forstås som plott. Plott viser til måten hendelsene i et narrativ er kombinerte, strukturerte og utviklet på (Lothe, 2003, s. 112). I noen narrativ vil besteforeldrekarakterene være underordnet handlingen og derfor ha funksjon mer som et element innenfor tekstdesignet, mens i andre narrativ vil de være mer fremtredende. Narrativ der karakterer er underordnet plottet blir kalt *plottorienterte*-, eller underholdende narrativ, mens narrativ der karakterene er mer i fokus blir kalt *karakterorienterte*-, eller seriøse narrativ (Nikolajeva, 2002, s. 159). Videre skriver Nikolajeva at karakterer blir avslørt for leseren gjennom deres involvering i plottet. Plottet kan derfor si noe om hvilken funksjon og kjennetegn besteforeldrekarakterene har i et narrativ.

Nikolajeva (2002, s. 160) viser til at man finner litterære karakterer i diverse plottvarianter. Det mest vanlige plottet er det 'progressive/episke plottet', der karakterene går gjennom en normal utvikling fra komplikasjoner til et klimaks, og til slutt mot en avslutning. Denne plottvarianten blir brukt i *Heilt passeleg vill* og *Den onde arven*, og plottvarianten åpner opp for utvikling ikke bare hos barneprotagonistene, men også besteforeldrekarakterene. En annen mye brukt plottvariant i barnelitteraturen er det 'episodiske plottet'. Her møter man kjente settinger, karakterer eller tema i små episoder. Det episodiske plottet er ofte plottorientert, og gir derfor ikke like stort rom for karakterisering. Episodiske plott blir ofte kombinert med progressive plott (Nikolajeva, 2002, s. 160), noe som blir brukt i *Vaffelhjarte*.

'Hjelpeplottet/parallellplottet' er en plottvariant hvor man får følge flere karakterer samtidig (Nikolajeva, 2002, s. 160-61), og denne blir brukt i kombinasjon med det progressive/episke plottet i *Den onde arven*. Skal karakteriseringen være det sentrale i en barnebok, foretrekker barnelitteraturen enkle plott. Dette er rett og slett fordi en barnebok ikke inneholder like mange sider som en voksenbok, noe som begrenser tekstoffanget. Er boken karakterorientert, vil det derfor ofte være en styrke om den benytter seg av et enklere plott, fordi dette gir rom for en bredere og mer nyansert karakterisering av de litterære karakterene. *Heilt passeleg vill* er en bok med et enkelt plott, noe som åpner opp for mer detaljert karakterisering av både barneprotagonist og besteforeldrekarakteren, til tross for bokens relativt få sider.

Et interessant trekk med barnelitteraturen, er at den ofte følger en reisestruktur, eller det Nikolajeva (2002, s.160) kaller et 'basic plot' eller et 'master plot'. Denne strukturen skjer i form av at protagonisten ofte reiser hjemmefra og ut på et eventyr eller oppdrag hvor han møter på utfordringer som gjør at han utvikler seg, da som regel til det bedre, og til slutt vender hjem igjen som en klokere og forbedret utgave av seg selv. Nikolajeva forklarer dette med at hjemmet ofte tilbyr trygghet, og at karakterene derfor må på reise hjemmefra siden det ikke kan skje noe særlig spennende i hjemmet. "Being away is exciting but also dangerous, so the characters must return home, often after they have found a treasure or gained knowledge and maturity." (Nikolajeva, 2002, s. 160). Denne reisen kan gå til fjern eller nær, den kan vare i flere år eller bare for en kort periode. "Reisa blir ikkje sjeldan eit uttrykk for ei indre utvikling, reisa kan brukast til å fortelje om korleis ein person blir forma og danna. Hovudpersonen er ein annan etter reisa enn han eller ho var før." (Birkeland & Mjør, 2012, s. 50). Etter endt reise, som har bydd på spenning, opplevelser og livserfaring, ender det som regel alltid med en lykkelig slutt der hovedpersonen kommer hjem til det trygge, stabile og kjente miljøet sitt. I alle de tre bøkene ser man tegn på denne reisestrukturen, selv om den tilsynelatende kommer frem i ulik grad.

2.2.3 Litterære karakterer og tempus

Litterære karakterer og tempus/tid er ikke direkte knyttet til karakterene, men det er likevel noen aspekter ved tempus som er verdt å nevne ettersom disse kan gi et mer nyansert bilde av hvordan besteforeldrekarakterene blir karakteriserte i et narrativ. Nikolajeva (2002, s. 178) skriver at det er forskjell på tempus i voksenlitteratur og barnelitteratur, ettersom, "[T]he duration of children's novels is generally limited." Grunnen til at tempus er mer begrenset i barnelitteraturen er fordi at ett år for barneleseren er mye lenger enn ett år for en voksenleser. Dette skyldes at barnets livserfaring og tidsperspektiv i følge psykologer ikke strekker lenger enn barnets alder (Nikolajeva, 2002, s. 178). Det er hovedsakelig to teknikker som dominerer tempus i narrativ; *scene* og *sammendrag*. I sammendrag er fortellertiden kortere enn historietiden (Lothe, 2003, s. 94). Nikolajeva skriver at informasjonen man får av karakterer i sammendrag blir mediert gjennom fortelleren. I en scene er fortellertiden den samme som historietiden (Lothe, 2003, s. 93). En scene kan utspille en dialog eller beskrive indre tanker og følelser. Scenen tillater leseren å bli mer kjent med, og forstå besteforeldrekarakterene mer, ettersom man i følge Nikolajeva (2002, s. 180), "[s]hare their literal views and internal changes." Scener vil derfor gi en dypere og mer utbrodert karakterisering av besteforeldrekarakterene enn det sammendrag vil gi. *Ellipse* er en annen form for temporalitet

i teksten, hvor deler av teksten blir utelatt eller ikke fortalt. Lothe (2003, s. 94) viser til to former for ellipse: *eksplisitt-* og *implisitt*. I eksplisitt ellipse indikerer teksten hvor mye av historien den hopper over, mens det i implisitt ellipse ikke blir gitt noen direkte indikasjon på endring eller overgang i historietid.

I *Heilt passeleg vill* dominerer scener over sammendrag og ellipse, noe som bidrar til stor tilgang til besteforelderkarakterens replikker og tanker, mens det i *Den onde arven* er sammendrag og ellipse som dominerer. Dette bidrar til at besteforelderkarakteren her får mindre mulighet til å vise seg frem for leseren gjennom replikker og tanker, noe som også får konsekvens for karakteriseringen av karakteren i denne boken. Karakteriseringen av besteforelderkarakteren i *Heilt passeleg vill* blir derfor mer tilgjengelig for leseren enn besteforelderkarakteren i *Den onde arven* som følge av tempusbruken i tekstene.

Rekkefølgen tiden blir presentert i gjennom teksten, kan også fortelle oss noe om besteforeldrekarakterene. Det finnes ulike teknikker for å justere rekkefølgen i et narrativ. *Analepse*, eller tilbakeblikk, er i følge Lothe (2003, s. 87), ”[n]år det blir framkalle eller vist til ei historiehending på eit punkt i teksten der seinare hendingar alt er fortalde, det vil seie at narrasjonen grip tilbake til eit tidlegare punkt i historia.” Nikolajeva (2002, s. 180) skriver at, “[A]nalepsis is a powerful characterization device since it can provide additional information about the characters’ background”. *Prolepse*, eller frampek, er når en går inn i framtiden i historien, og viser til eller fremkaller en senere hendelse. Prolepse forekommer sjeldnere enn analepse, og som oftest i førstepersonsfortellinger (Lothe, 2003, s. 90). Nikolajeva (2002, s. 180) forklarer at en prolepse, “[m]ay thus illuminate the character’s naïveté or lack of understanding at the time of the events by providing the insights gained later”. Prolepse og analepse er særlig viktige teknikker i *Den onde arven* (s. 59), ettersom de blir brukt gjennomgående for å utelate informasjon om besteforelderkarakteren for å bygge opp spenningen i boken.

2.2.4 Karakterisering av litterære karakterer

Å karakterisere besteforeldrekarakterer gjennom plott og tempus er særlig relevante for bøker som er plottorienterte. Men det er likevel mer åpenbare måter besteforeldrekarakterene kan bli karakteriserte på, som kommer mer til syne uavhengig av om teksten er plottorientert eller karakterorientert. Både Lothe (2003) og Nikolajeva (2002) viser til ulike måter en litterær karakter kan bli karakterisert på, og selv om mye er likt i hvordan de kategoriserer

karakteriseringen på, er terminologien og tilnærmingen deres noe ulik. Jeg vil derfor bruke de litt om hverandre. Der Lothe tilbyr norske oversettelser og et mer tilgjengelig språk, tilbyr Nikolajeva en mer nyansert og detaljert tilnærming mot barnelitteraturens litterære karakterer.

Lothe (2003, s. 121-22) skiller mellom to personindikatorer i teksten som bidrar til karakterisering av litterære karakterer: *direkte definisjon* og *indirekte presentasjon*. Disse personindikatorerne er ofte koblet sammen, og bidrar til å gi et sammenfattet bilde av en person eller litterær karakter. Med direkte definisjon menes det at, "[e]in person blir karakterisert på ein direkte, oppsummerande måte, for eksempel ved hjelp av adjektiv eller abstrakte substantiv" (Lothe, 2003, s. 121). Leseren blir mest overbevist når definisjonen blir gitt av en forteller som fremstår som autoritativ eller allvitende. Indirekte presentasjon er den viktigste personindikatoren i karakterisering av litterære karakterer, og kan brukes på flere måter. Disse deles av Lothe inn i *handling, tale, ytre kjennetegn* og *miljø*. Personer kan bli karakteriserte gjennom enkelthandlinger eller repeterende handlinger, og gjennom tale kan en person bli karakterisert gjennom innhold og form via det han sier eller tenker, "[a]nten det er i dialog, direkte diskurs eller fri indirekte diskurs" (Lothe, 2003, s. 123). Ytre kjennetegn blir presentert og eventuelt tolket av fortelleren eller en annen person i teksten, og miljøet kan bidra til å presentere en person indirekte på ulike vis (Lothe, 2003, s. 124). Det samlede bildet man danner oss av besteforeldrekarakterene blir altså skrevet ut fra mange ulike tekstsIGNAL. TekstsIGNALene påvirker hverandre gjennom måten de blir kombinerte på, og det skapes en større effekt ved narrativ variasjon og repetisjon (Lothe, 2003, s. 125). Nikolajeva (2002) deler karakteriseringen av litterære karakterer inn i to diskurser: 'Authorial Discourse' og 'Figural Discourse'. Disse beskriver hun som to former for karakterisering som bidrar til å definere de litterære karakterene direkte og indirekte. Hun legger også til en annen måte å karakterisere litterære karakterer på, da gjennom implisitt karakterisering. Her avhenger forståelsen mye av leseren og leserens tolkning av de tekstlige elementene.

'Authorial Discourse'/Direkte definisjon

Denne diskursen tar for seg karakterisering gjennom beskrivelser som blir uttrykt ved det som blir fortalt i selve teksten og gjennom handlinger og hendelser. Dette blir ofte kalt den *ytre* eller *eksterne* karakteriseringen, og er på mange måter det letteste å oppdage når man går inn i en tekst, ettersom den tar for seg det ytre eller det faktiske i et narrativ. Hva blir beskrevet? Hva fortelles det om? Hva er det som skjer, og hvordan handler karakterene ut i fra det som skjer? Som leser vet man ikke noe mer om besteforeldrekarakterene enn det andre karakterer i

teksten ville visst, og man behandler dem derfor ut i fra denne forståelsen. Gjennom *beskrivelser, fortellerens kommentarer, handlinger* eller *hendelser* får man informasjon om besteforeldrekarakterene (Nikolajeva, 2002, s. 182). Nikolajeva (2002, s. 183) skriver at en ser en større tendens i barnelitteratur enn i voksenlitteratur til å benytte seg av ytre karakterisering. Dette beror mye i at man har forestillinger om at barn trenger å bli forklart mer eksplisitt enn voksne hvordan karakterer er og oppfører seg, ettersom deres erfaring og kunnskapsnivå er lavere enn hos voksne.

Beskrivelser er den vanligste måten å presentere besteforeldrekarakteren på (Nikolajeva, 2002, s. 183). Beskrivelser kan være direkte, der de blir presentert gjennom en tredjepersonsforteller, eller indirekte der man får beskrivelser gjennom en karakter synsvinkelen, noe som er tilfelle i alle tekstene i materialet. I alle bøkene er beskrivelsene av besteforeldrekarakterene indirekte, sett gjennom barneprotagonistens øyne. Beskrivelser er sjelden fullverdige, og som leser får man ikke vite alle detaljer om besteforeldrekarakterens utseende. Dette grunnes i at man har en tendens til å fokusere på generelle trekk som kroppsfigur, positur, ansikt, øyne og hår både i virkeligheten og i den fiktive verdenen, og derfor blir flere karaktertrekk oversett eller utelatt (Nikolajeva, 2002, s. 184).

Fortelleren i et narrativ bidrar også til å gi ytre karakterisering av besteforeldrekarakterene. Narrative utsagn kan bli brukt til å kommentere variasjonen av karakteristikk en karakter innehar, som for eksempel besteforeldrekarakterens ytre utseende, sosiale posisjon, intelligens, handlinger, oppførsel, følelser og sinnsstemninger. De kan referere til en permanent kvalitet eller en konkret handling eller reaksjon (Nikolajeva, 2002, s. 196). På mange måter kan en si at narrative utsagn er grep forfatteren bruker for å fylle tomrom i teksten, samt gi forfatteren kontrollen over karakteren ved å gi leseren et klart og tydelig bilde av hvordan karakteren er.

Handlinger og hendelser er elementer som indikerer en endring i besteforeldrekarakterens tilstand. Det kan være vanskelig å skille mellom handlinger og hendelser. Handlinger definerer besteforeldrekarakterens aktive rolle, mens hendelser er noe som skjer med eller rundt han. *Repetisjon* og *sidestilling* er to måter å bruke handlinger på for å karakterisere besteforeldrekarakteren. Repetisjon viser karakterens besluttsomhet, utholdenhet og av og til stahet. Sidestilling tillater en kontrast enten mellom besteforeldrekarakterens handlinger i ulike situasjoner, eller mellom hans og en annen karakters handlinger (Nikolajeva, 2002, s.

198-99). I *Heilt passeleg vill* vil man se et tydelig eksempel på hvordan besteforeldrekarakteren blir sidestilt med en annen karakter i teksten, noe som gir en kontrastiv karakterisering av disse karakterene (se s. 50).

'Figural discourse'/Indirekte representasjon

Denne diskursen er mer abstrakt, og tar for seg *språkhandlinger* og *indre representasjon* som kommer til uttrykk på ulike måter i et narrativ. Språkhandlinger har flere funksjoner, de kan bidra til utviklingen av plottet, gi mer informasjon om hendelser og bidra til karakterisering ved å avsløre noe om hva besteforeldrekarakterene sier, hvordan de sier det og hvorfor det de sier blir sagt. Nikolajeva (2002, s. 223) er opptatt av skillet mellom de språkhandlingene som karakteriserer den som taler direkte og hvilke språkhandlinger som reflekterer fortelleren snarere enn karakterens syn. Språkhandlinger kan deles inn i to kategorier; *direkte tale* og *indirekte tale*. Forskjellen på disse er at en i indirekte tale ikke hører den faktiske stemmen til besteforeldrekarakteren, ettersom stemmen blir mediert og ytret av fortelleren som i tekstene da er barneprotagonisten(e). Der det i indirekte tale er vanskelig å vite om det talte blir ytret eller tenkt, er det i direkte tale derimot ikke noen tvil om at det som blir talt av karakteren er ytret eller tenkt, ettersom det står eksplisitt i teksten (Nikolajeva, 2002, s. 226). Lothe (2003) skiller mellom *fortelling* og *tale*, der fortellingen er knyttet til fortelleren og talen er knyttet til karakterene. ”Jamvel når den narrative teksten presenterer direkte tale, er det ein forteljar som siterer det ein person seier, slik at det viste blir formidla vidare til lesaren (eventuelt filtrert gjennom ei narrativ ramme)” (Lothe, 2003, s. 72).

Språkhandlingene avslører viktige karakteristikk om besteforeldrekarakterene når det kommer til hendelser og handlinger de er involvert i, karakteristikk om dem selv eller om andre karakterer. Besteforeldrekarakterenes reaksjoner til hendelser og handlinger kan uttrykkes gjennom tale, og deres utsagn om andre karakterer kan gi en dobbelt mening; de beskriver taleren samtidig som de beskriver den taleren henvender seg til (Nikolajeva, 2002, s. 235). Påliteligheten til taleren må tas i betraktning under enhver lesning, og det er ikke sikkert det talte er troverdig og stemmer. Noen karakterer kan mislede leseren og føre leseren bak lyset av sannheten. Hvordan besteforeldrekarakteren taler, kan si noe om hvor han kommer fra, hvilken sosial gruppe han tilhører eller ønsker å tilhøre og hvilken etnisitet og kjønn karakteren har. I analysen av *Vaffelhjarte* (s. 76), vil man se hvordan den ene besteforelder karakteren inntar barneperspektivet og identifisere seg med barna gjennom språket.

Implisitt karakterisering

Den siste formen for karakterisering som Nikolajeva presenterer, er implisitt karakterisering. Dette er en form for karakterisering som blir gjort på en underforstått eller indirekte måte. En måte å bidra til en indirekte, eller implisitt karakterisering av besteforeldrekarakteren på, er å gi dem et *navn* som nyanserer hvordan karakteren er, og som bidrar til å øke forståelsen av karakteren. Navn kan gis med utgangspunkt i hva forfatteren ønsker at leseren skal assosiere karakteren med eller være knyttet til identiteten forfatteren ønsker karakteren skal ha. I alle bøkene refererer navnene barna har til besteforeldrene til deres rolle som besteforeldre til barneprotagonistene, og dette forteller da noe om dem som karakterer. *Alder* er i litteraturen ofte brukt som en indikasjon på hvordan karakteren er, og hvor gamle besteforeldrene er kan fortelle noe om hvordan de fremstår som karakterer. Det er kanskje forventet at en yngre farmor er mer aktiv enn en eldre farfar, eller at en eldre bestemor dør før en yngre bestefar osv.

Settingen kan også bidra til karakterisering, og gi en indikasjon på hvordan besteforeldrekarakterene er. Foregår settingen mye ute, kan det gi et hint om at de liker seg godt ute, men foretrekker karakteren å være hjemme, kan dette gi en forestilling om at de liker det trygge og komfortable. Settingen kan også endre seg etter karakterenes sinnsstemning. En tung og regnfull dag forsterker for eksempel karakterens dårlige humør, og en solskinnsdag kan forsterke karakterens muntre og blide framtoning. Sesonger kan også være med på å gi et bilde av karakteren, og markere karakterens utvikling (Nikolajeva, 2002, s. 272). *Attributter* som klær eller andre eiendeler kan gi et mer utfyllende bilde av hvordan besteforeldrekarakterene er (Nikolajeva, 2002, s. 276). *Matvaner og andre vaner* som hvilke bøker de liker å lese, hvilken musikk de hører på, hva de ser på TV osv., gir et mer nyansert bilde av besteforeldrekarakteren. Nikolajeva (2002, s. 181) legger også til at iterativ som *alltid, ofte, hver dag, hver vår* osv., kan gi informasjon om den litterære karakterens vaner, gjentatte handlinger og reaksjoner, som bekrefter eller forsterker fakta man allerede vet om dem.

Kontrastiv karakterisering er en annen form for implisitt karakterisering. Her kan to karakterer sidestilles, slik at det skapes en form for kontrast mellom dem, hvor den ene for eksempel er snill og den andre slem. Denne kontrastive karakteriseringen kan kobles til sidestilling som ble nevnt ovenfor, i forbindelse med handlinger og hendelser, ettersom karakterene sidestilles slik at det skapes en kontrast mellom dem gjennom hvordan de handler

og ulike hendelser. *Intertekstuell karakterisering* er også vanlig i barnelitteratur, ettersom mange karakterer i barnebøker alluderer implisitt, enten med vilje eller uten vilje, til andre karakterer i litteraturen. En siste variant av implisitt karakterisering er *karakterisering ved hjelp av tilbakeholdt informasjon*. Dette skjer når en tekst holder tilbake essensiell informasjon for leseren, enten permanent eller midlertidig, for å skape spenning eller lede leseren bak lyset av sannheten (Nikolajeva, 2002, s. 280), noe en ser tydelig tendens til i *Den onde arven*.

Med dette som bakgrunn, ser en at det finnes flere måter å karakterisere besteforeldrekarakterene på i et narrativ. Karakteriseringen kan være enkel å oppdage, men også vanskelig når den karakteriserer besteforeldrekarakterene indirekte og lar mye være opp til leseren å fortolke. Hvordan en leser oppfatter en litterær karakter på er derfor svært subjektivt, og beror mye i hvilke erfaringer og kunnskap leseren har med seg i bagasjen fra før.

2.3 Narrativ teori

Narrativ teori kan brukes til å analysere litterære tekster, fordi den setter tekstene inn i en historisk og kulturell sammenheng. Lothe (2003, s. 29) skriver at det er en nødvendig og interessant sammenheng mellom historisk/kulturell kontekst og narrativ struktur i litteraturen. Narrativ teori kan brukes som verktøy i forståelsen av besteforeldrekarakterene og plasseringen av dem i selve tekstene, noe som kan bidra til å sette karakterene i en større kontekst. Da forstår man dem ikke bare som et enkeltelement, men også i samspill med alle de andre elementene man finner i teksten. Hvordan besteforeldrekarakterene i litteraturen blir konstruert og oppfattet kan da kanskje forstås i sammenheng med den moderne besteforelderen i vårt samfunn.

Narrativ teori er, i følge Lothe (2003, s. 5) en teori som, "[d]iskuterer sentrale spørsmål om menneskelig kommunikasjon og formidling, og den undersøker dessutan vilkåra for og innhaldet i slik formidling." Narrativ teori er et verktøy som kan hjelpe oss til å forstå hvordan litterære tekster blir meningsbærende og engasjerende gjennom måten de blir fortalte og skrevne på (Lothe, 2003, s. 5). En tekst som verbalt formidler en fortelling kan betegnes som en *narrativ tekst*. Lothe forklarer at et annet uttrykk for en slik formidling kan kalles *narrativ kommunikasjon*, og at dette, "[i]mpliserer ein formidlingsprosess frå forfattaren som avsendar

til lesaren som mottakar.” (Lothe, 2003, s. 22). Denne formidlingsprosessen har tre ledd: *fortelleren*, det som har hendt – altså selve *fortellingen*, og *tilhøreren*. Når Wall (1991) definerer barnelitteraturen, forankrer hun definisjonen i den narrative kommunikasjonsmodellen. Den narrative kommunikasjonen som utspiller seg i et narrativ, altså hvordan en *adresserer* overfører en *beskjed* til en *adressat* i en bok, er opptatt av, ”[t]he nature of the addresser and of the addressee and with the manner in which the message is transmitted.” (Wall, 1991. s. 3). Wall (1991) mener at det i barnelitteratur er ekstra interessant å se på nettopp denne transaksjonen, ettersom aldersgapet er relativt stort mellom den som adresserer, altså den voksne forfatteren, og adressaten, som da er barneleseren. En kan derfor tenke seg at måten forfatteren henvender seg til barneleseren i en bok på, vil ha påvirkning for hvordan besteforeldrekarakterene i teksten blir konstruert og fortalt. Besteforeldrekarakterene vil altså fremstå slik som forfatteren ser for seg at barn opplever dem eller hva de assosierer med hva besteforeldre er.

For å kunne definere kommunikasjonen som foregår mellom den som adresserer og adressaten, blir det tatt i bruk seks termer. Disse termene ble først etablert av film- og litteraturkritikeren Seymour Chatman (1978) i hans bok *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, og har senere blitt brukt og utviklet av flere teoretikere både innenfor filmvitenskapen og litteraturvitenskapen. Kommunikasjonsmodellen ser slik ut:

Narrativ tekst

Real author (Historisk forfatter) →	Implied author (Implisitt forfatter) → Narrator (Forteller) → Narratee (Tilhører) → Implied reader (Implisitt leser)	→ Real reader (Historisk leser)
---	--	---

Figur 2, viser den narrative kommunikasjonsmodellen med utgangspunkt i Wall (1991, s. 3) og Lothe (2003, s. 27)

Nikolajeva (2002) tar også i bruk denne modellen, og viser hvordan den kan brukes for å avsløre mer om de litterære karakterene i narrativ for barn og unge. Med utgangspunkt i de samme termene som er blitt presentert, viser hun hvordan kommunikasjonsmodellen setter rammer eller forutsetninger for hvordan fortelleren og karakterene i slike narrativ blir konstruert og forstått. Nå vil termene og deres betydning for de litterære karakterene i et narrativ presenteres.

Den narrative teksten er, ”[d]en kortteksten eller romanen vi les, med ein serie narrative grep og variasjonar.” (Lothe, 2003, s. 29). *Historisk forfatter og historisk lesar* faller utenfor den narrative teksten, og plasserer den narrative teksten inn i en historisk og kulturell sammenheng. Wall (1991) beskriver den historiske forfatteren som den som holder pennen og skriver selve teksten, og den historiske leseren som den som holder selve teksten og leser de skrevne ordene. Utgangspunktet i analysene er at tekstene er skrevet av norske forfattere i nyere tid, som da gjør at man naturlig vil trekke sammenligninger med de litterære besteforeldrekarakterene opp mot besteforeldrene som eksisterer i dagens samfunn og kultur. Den historiske forfatteren er ellers uinteressant i forhold til tekster som er fiktive, men den historiske leseren vil ha litt å si i forhold til hvordan forfatteren retter seg mot barneleseren. Det forskning sier om hva barn liker å lese vil ofte spille inn på hvordan forfattere skriver bøker for barn og unge (Nikolajeva, 2002, s. 7).

Videre går man over til de mer abstrakte og vanskelig definerbare termene som befinner seg i selve den narrative teksten, nemlig *implisitt forfatter* og *implisitt lesar*. Den implisitte forfatteren blir beskrevet av Wall (1991, s. 6) som, ”[t]he idea of the author that is carried away by the real reader from his or her reading of the book.” Den implisitte forfatteren er sterkt koblet til karakterene i boken, ettersom ideologien, altså synet og meningene som kommer til uttrykk både implisitt og eksplisitt i teksten, er den implisitte forfatterens ’ansvar’ (Nikolajeva, 2002, s. 4). I barnelitteratur er den implisitte forfatteren som oftest voksen, og selv om en hyppig tar i bruk barn som protagonister i barnelitteratur, bruker forfatteren ofte en voksen sekundærkarakter som fungerer som den implisitte forfatterens *talerør* i teksten. Med dette kommer tekstens ideologi og verdier til syne via en voksen karakter i boken, som står i kontrast til barnekarakterens falske tro og antakelser (Nikolajeva, 2002, s. 4). Besteforeldrekarakterene kan derfor ha en talerørfunksjon i teksten, noe besteforelderkarakteren i *Heilt passeleg vill* er et eksempel på (se mer i analyse, s. 53). Videre blir den implisitte leseren i kommunikasjonsmodellen definert av Wall (1991) som,

[...] the inescapable counterpart of the implied author, the reader for whom the real and implied authors have, consciously and unconsciously, shaped the story, who is always there, and whose presence and qualities – as the real reader adapts for himself or herself to the moral and cultural norms of the narrative – can be deduced from the totality of the book.
(Wall, 1991, s. 6-7)

Denne termen er sterkt forbundet med den historiske forfatteren, ettersom den implisitte leseren tilhører den målgruppen forfatteren ser for seg vil like den narrative teksten han har skrevet. Den implisitte leseren har derfor mye å si for konstruksjonen av de litterære karakterene, mye fordi forfatteren ofte benytter seg av en barneprotagonist som er jevnaldrende og har egenskaper og karakteristikk som likner den implisitte leseren.

Termen *forteller* i kommunikasjonsmodellen beskriver stemmen den historiske leseren hører når den lytter til eller leser det som blir fortalt. Den fortelleren henvender seg til når han snakker, altså *tilhøreren*, er en mer eller mindre tydelig person som man vil finne i selve teksten. Det er ofte vanlig at fortelleren har en voksen eller autoritativ stemme, mens tilhøreren oppleves som barnet fortelleren snakker til. Fortelleren og tilhøreren er de fremste markørene for å avsløre om en bok er skrevet for barn eller ikke. Wall (1991, s. 8) understreker også at fortelleren i teksten har begrenset makt, ettersom den bare er, "[a] voice carrying out the will of the implied author".

Fortelleren betegnes av Lothe (2003, s. 33-34) som, "[e]it narrativt instrument, eit retorisk verktøy som forfattere brukar til å presentere og utvikle teksten, og som blir konstituert av aktivitetane og funksjonane forteljaren utfører." Fortelleren kan hovedsakelig skrives inn som en *førstepersonsforteller* eller en *tredjepersonsforteller*. Nikolajeva påpeker at ettersom protagonisten nesten alltid er et barn eller en barnlig figur med begrenset livserfaring og begrenset vokabular, bidrar dette til at det som skal fortelles også må begrenses. Hvordan hendelser, handlinger, innsikt og følelser blir behandlet på, må derfor gjøres på en annen måte i barnelitteraturen enn i voksenlitteraturen (Nikolajeva, 2002, s. 5). Ettersom de fleste forfattere av bøker for barn og unge er voksne, må måten forfatteren henvender seg til leseren fremstå som naturlig og troverdig for barneleseren.

Wall (1991) viser til ulike fortellernivåer som forfatteren kan ta i bruk når han skriver for barn og unge. Den første strategien eller nivået hun tar for seg, kaller hun 'single address' (Wall, 1991, s. 9). Med 'single address' mener hun at fortelleren henvender seg til en enkel tilhører/adressat. Her kan man for eksempel bruke en *retrospektiv* fortellerteknikk, der en voksen forteller historien om sin barndom, for å gjøre det mer naturlig for barneleseren (Nikolajeva, 2002, s. 5). Den neste strategien Wall (1991, s. 9) bruker, blir kalt for 'double address'. Her henvender fortelleren seg til en dobbel tilhører/adressat, ved å også tale til implisitt voksen medleser over hodet på barnekaraktøren (Nikolajeva, 2002, s. 4). Den siste

strategien Wall trekker frem er 'dual address'. Her beholder fortelleren barneperspektivet uten å miste den voksnes autoritet eller erfaring, og det er vanlig å bruke en førstepersonsforteller som er hovedperson i fortellingen for å oppnå en slik effekt (Nikolajeva, 2002, s. 5). Som leser opplever man her fortelleren som naiv og upålitelig, "[s]ince the child lacks knowledge, experience, stable views and opinions, the capacity for self-evaluation and self-reflection, and so on." (Nikolajeva, 2002, s. 5). I bøker hvor fortellernivået ligger på en 'double address' eller en 'dual address' finner en mulighet til å nå flere implisitte lesere, noe som ofte kan føre til et større publikum. *Vaffelhjarte* er et eksempel på en tekst med et fortellernivå som ligger på en 'dual address'. Her har forfatteren fått til en fortellerstil med utgangspunkt i et barneperspektiv som inneholder referanser og morsomme scener som treffer både barneleseren og den voksne leseren.

2.4 Metode

Det er nå blitt presentert litteraturteoretiske perspektiver tilknyttet litterære tekster, da med fokus på barnelitteraturens egenart, litterære karakterer og narrativ teori. Teorien fungerer som bakteppet for analysen av tekstmaterialet i dette prosjektet, og det er derfor relevant å belyse de metodiske prinsippene jeg har anvendt i analysene. Metoden som blir brukt er *litterær analyse*. Per Thomas Andersen, Gitte Mose og Thorstein Norheim (2012, s. 18) skriver at, "[L]itteraturvitenskapelig metode kan defineres som en systematisk fremgangsmåte, der man undersøker og stiller spørsmål til sin gjenstand, det vil si objektet, for å oppnå viten." Metoden angir hvordan man kan spørre og lete etter svar, selv om svarene og konklusjonene er selvstendige. Å bruke litterær analyse som metode gav meg en stor frihet til å være subjektiv og fleksibel. Når man er subjektiv, kan dette øke risikoen for prosjektets reliabilitet. Begreper og teori bidrog derfor til å øke reliabiliteten, ettersom den satte noe mellom meg selv og tekstene som jeg analyserte. Teorien fungerte derfor som et egnet litteraturvitenskapelig begrepsapparat for å forklare de fenomenene som var å finne i teksten. (Gaasland, 1999, s. 13)

Teorien som har blitt presentert blir brukt i analysene avhengig av den enkelte tekstens egenart. Ettersom jeg ønsket å finne svar på besteforeldrekarakterens funksjon og kjennetegn i materialet, er den litterære analysen derfor opptatt av karakterer som element i tekstene. Man kan derfor kalle metoden for en litterær analyse av karakterer eller en *karakteranalyse*. Som nevnt i innledningskapittelet (s. 10) forteller funksjonene noe om de forholdene som finnes

mellom karakterene, mens kjennetegn fokuserer på de trekkene som utgjør selve karakteren. Gaasland (1999, s. 103-4) skriver at når det kommer til kjennetegn, så dreier det seg om å *identifisere* og *gradere* de bestanddelene som i kombinasjon utgjør karakteren. I identifiseringsprosessen utpekes kjennetegn eller karaktertrekk hos besteforeldrekarakteren, med særlig fokus på hva som skiller denne karakteren fra andre karakterer i teksten. I graderingsprosessen rangerte jeg kjennetegnene i forhold til hverandre ved å ta stilling til hvilke egenskaper som dominerte i alt det som utgjorde besteforeldrekarakterene. I teorikapittelet ble det presentert en rekke verktøy og begrep som kunne vise til hva som kunne karakterisere de litterære karakterene i materiale. For å finne ut av besteforeldrekarakterens funksjon i materiale, tok jeg blant annet i bruk strukturelle modeller som Greimas' aktantmodell (se s. 25). Gjennom å plassere besteforeldrekarakterene i ulike roller som *sender*, *objekt*, *mottaker*, *hjelper*, *subjekt* og *motstander* kunne jeg da si noe om hvilken funksjon de hadde som aktører i teksten. Aktantmodellen fungerte godt til å vise relasjonen besteforeldrekarakterene hadde til selve plottet, men forholdt seg mer overflatisk til hvordan besteforeldrekarakterene opptrådte i relasjon til de andre karakterene i tekstene. Derfor ble det nødvendig å ta i bruk andre metoder enn aktantmodellen for å si noe om funksjonene besteforeldrekarakterene hadde i samspill med de andre karakterene de møtte i tekstene. Som vist i teorikapittelet kan litterære karakterer ha ulike funksjoner i et narrativ, for eksempel ved å være talerør for den implisitte forfatteren (se s. 38), som en katalysator som igangsetter plottet eller ved å gjøre settingen troverdig og kjent i form av å være en bakgrunns-karakter (s. 28).

Avslutningsvis vil jeg støtte meg på det Nikolajeva (2002, s. 19) sier om at litterære karakterer til syvende og sist bare er konstruksjoner, uten egen 'fri' vilje. Fiktive karakterer oppfører seg dermed ikke slik som oss mennesker i det virkelige liv. Nikolajeva råder en derfor til å analysere litterære karakterer med utgangspunkt i de rammene den litterære karakteren er satt i, der en stiller spørsmål om hvorfor forfatteren har valgt å la karakteren oppføre seg på en spesiell måte, uavhengig av om den opererer i ett plottorientert eller et karakterorientert narrativ. Det var derfor viktig for meg å ta stilling til hvilke rammer besteforeldrekarakterene var underlagt, før jeg la for mye tolkning i funksjonen de hadde utover selve plottet i materiale. Materialet besteforeldrekarakterene eksisterer i er variert og mangfoldig. Der *Heilt passeleg vill* representerer det karakterorienterte, finner en *Vaffelhjarte* midt mellom det karakter- og det plottorienterte, mens *Den onde arven* er et veldig plottorientert narrativ. Det ble derfor tatt hensyn til dette i analysene.

3. Analyse

I dette kapittelet vil de tre analysene av barne- og ungdomsromanene; *Heilt passeleg vill* (2005), *Den onde arven* (2014) og *Vaffelhjarte* (2012), bli presentert. Målet med analysene er å få en innsikt i hvilke funksjoner og hvilke kjennetegn besteforeldrekarakterene innehar i de ulike bøkene ved hjelp av teorien presentert i forrige kapittel. Bøkene er ulike i sjanger og form, som gjør at karakterene fremstår på ulike måter. Derfor vil tilnæringsmåten til de tre analysene variere noe.

3.1 Heilt passeleg vill

Heilt passeleg vill handler om uken Elise får besøk av sin nesten ukjente farmor som skal passe på henne når foreldrene reiser til London på ferie. Farmoren har nylig blitt enke, og moren til Elise mener at hun kan trenge en avveksling etter farfarens bortgang. Elise kjenner så vidt farmoren sin, og ser henne kun én gang i året. Da er hele slekten på sommerferie hos farmor og farfar 'oppe i nord'. Farmor, som Elise trodde bare stod på kjøkkenet og laget mat eller ryddet, viser seg i løpet av uken å være ganske sprø. Boken tar opp spørsmål om hvordan man vet om man er forelsket og hvordan man kan være passelig snill og passelig vill gjennom protagonistens sine utfordringer og refleksjoner omkring kjærlighet, identitet og løsrivelse fra foreldre og andres krav. *Heilt passeleg vill* har et klart budskap om at det er viktig å leve i nuet og at man ikke skal sløse bort all sin tid på å blidgjøre alle andre hele tiden. Det er like viktig å blidgjøre seg selv, eller å 'plukka gleder' som farmoren kaller det.

Farmoren er initiativtakeren til den personlige utviklingen som skjer hos Elise gjennom handlingsforløpet, og kan derfor ses på som en katalysator. Som nevnt i teorikapittelet (s. 28) er karakterer som har en katalysatorfunksjon med på å sette plottet i sving, og i følge Nikolajeva (2002, s. 112) bringer de derfor ofte med seg radikale endringer i protagonistens sitt liv. Denne funksjonen er det jeg ser på som hovedfunksjonen til besteforeldrekarakteren i denne boken, og resten av farmorens karakterisering blir på mange måter underlagt denne funksjonen. Farmorens katalysatorfunksjon fungerer derfor som en rød tråd i analysen, og jeg vil vise hvordan de andre elementene som karakteriserer farmoren i boken er med på å forsterke og underbygge hennes hovedfunksjon som katalysator.

3.1.1 Persongalleri, komposisjon og plott

I *Heilt passeleg vill* møter man Elise, hennes farmor, mor, far, bestevenninne Trude, forelskelsen Thomas, forelskelsen til farmor, motorsyklisten, og andre mer perifere karakterer. De mest sentrale karakterene i boken er Elise og farmoren. Det er Elise og hennes liv boken dreier seg om, da i hovedsak forholdet mellom henne og farmoren. De andre karakterene gjør handlingen mer kjent og troverdig, og bidrar som verktøy i karakteriseringen av Elise og farmor. Persongalleriet er relativt lite, noe som er vanlig i karakterorienterte bøker. Med utgangspunkt i kriteriene Nikolajeva (2002, s. 49-65) setter for at en karakter skal kunne være protagonist, er det tydelig at Elise er protagonisten i boken. Det er hun som er førstepersonsforteller, og det er hennes liv som blir skildret i handlingsforløpet. På forsiden av boken er det et bilde av en jente på samme alder som Elise, sammen med bilder av et hjerte med navnet 'Thomas' inni, Harley Davidsson-emblemet, Big Ben i London og Sinnataggen fra Vigelandsparken. Forsidebildet understreker antakelsen om at boken dreier seg om Elise, og de andre motivene på forsiden forsterker dette inntrykket ettersom de er nært knyttet til ulike hendelser eller tema i boken. Det som blir fortalt, blir formidlet gjennom Elise sine tanker og gjennom de dialogene hun har med andre karakterer i boken.

Farmoren plasseres i kategorien *støttende* sekundærkarakter (se teorikapittel s. 27), fordi hun har en sentral og viktig funksjon i selve plottet (Nikolajeva, 2002, s. 112). Foreldrene til Elise opptrer som mer perifere sekundærkarakterer. Foreldrene er med i starten og slutten av boken, noe som er naturlig ettersom de reiser, for så å komme hjem igjen. Likevel er moren vesentlig underveis i plottet, da i tilknytning til Elises konflikt om hvordan hun kan være passelig snill slik som moren ønsker, og passelig vill som farmoren forsøker å lære henne. Moren bidrar derfor til å belyse ulike deler av plottet selv om hun ikke fysisk er tilstede, ved at hun får en sentral funksjon som en kontrastiv karakter til farmoren. Moren kan derfor kalles en satellittkarakter (Nikolajeva, 2002, s. 113). Faren havner mer i bakgrunnen, og kan derfor kalles en bakgrunns-karakter. Han er ikke sentral for selve plottet, men er viktig for å gjøre settingen mer kjent og troverdig for leseren (Nikolajeva, 2002, s. 114). Venninnen til Elise, Trude, er en støttende sekundærkarakter. Trude er støttende fordi hun er Elise sin bestevenn og samtalepartner i hennes søken på egen identitet og en gjennomgående karakter i hele handlingsforløpet. Trude er med på å sette Elise sin forelskelse i gang. Hun fungerer som en budbringer for Thomas følelser, og forteller Elise at hun tror han er forelsket i henne. Thomas kan kalles en satellittkarakter. Dette fordi han ikke er sentral for selve plottet, men fungerer som et karakteriseringsverktøy i fremstillingen av Elise og hennes forelskelse. Nikolajeva

(2002, s. 113) forklarer dette med at satellittkarakterer kan brukes til å beskrive andre karakterer, og Thomas blir da brukt for å beskrive Elises nyoppdagede følelser rundt det å være forelsket. Forelskelsen til farmoren, motorsyklisten, har samme funksjon som Thomas, og er derfor også en satellittkarakter. Han er med på å karakterisere farmoren, og blir en konsekvens av farmorens ønske om å leve i nuet og gjøre det hun selv ønsker. De mest perifere karakterene som opptrer i boken møter vi når Elise skal handle i butikken. Dette er 'kassadama' og 'en sur, tynn mann' som handler i butikken. Disse to kan kalles bakgrunns-karakterer, ettersom deres eneste funksjon er å bidra til en troverdig og kjent setting i butikken (Nikolajeva, 2002, s. 113-14).

Heilt passeleg vill starter in medias res og har en enkel kronologisk oppbygging. Handlingen dreier seg rundt uken med besøk av farmor, hvor Elise går fra å være sur på foreldrene for at de ikke tar henne med til London, til å bli glad for å ha fått en mulighet til å stifte bekjentskap med farmoren. Som det oftest gjør i et karakterorientert narrativ, ligger motoren i boken i protagonisten sin personlige utvikling og hennes utvikling i relasjonen til farmoren.

Nikolajeva (2002, s. 64) sier at man i karakterorienterte bøker forventer at protagonistene oppnår nye moralske kvaliteter, og at de vokser spirituelt og får mer kunnskap og innsikt. Elise går gjennom en utvikling hvor hun løsriver seg mer fra foreldrene og andres krav til henne mot å bli mer bevisst på seg selv og sine egne ønsker, noe som viser til denne moralske utviklingen. I karakterorienterte bøker er karakterene i fokus, og de ulike hendelsene i boken gir Elise mulighet til å utvikle seg og å reflektere over hvordan hun ønsker å være. En kan derfor kalle *Heilt passeleg vill* for en dannelsingsroman for barn i en alder hvor de er på vei til å bli tenåringer og har behov for å løsrive seg mer fra foreldre og andre voksne autoriteter for å finne ut av sin egen identitet. Boken dreier derfor mer mot å ha en sosialiseringfunksjon, der en ønsker å gi barneleseren forhøyet kunnskap og moral etter endt lesning. Et slikt syn kan knyttes til filosofen Locke (se teorikapittel s. 20), ettersom han mente at barn måtte utsettes for målrettet, men tilpasset opplæring (Birkeland & Mjør, 2012, s. 15).

Tidsforløpet i boken er med på å forsterke det karakterorienterte. Handlingen foregår som nevnt over en uke, som er forholdsvis kort tid i en bok. I følge Nikolajeva finner en større utvikling hos karakterer i bøker hvor handlingen skjer over færre dager. "Most of contemporary character-oriented children's novels involve a short duration, often just a few days. The plot is focused on some turning point in the protagonist's life, rather than describing a long process." (Nikolajeva, 2002, s. 179). Plottet i *Heilt passeleg vill* har en klassisk

struktur, hvor handlingen går mot et klimaks og en avslutning. Som vist til i teorikapittelet (s. 29) blir dette kalt en progressiv eller episk plottvariant. Nikolajeva (2002, s. 160) skriver at denne varianten, “[a]llows considerable character evolution and a vast scope of characterization devices”. Som vist i teorikapittelet, foretrekker barnelitteraturen enkle plott, ettersom dette skaper rom for mer karakterisering av de litterære karakterene. Denne plottvarianten tilbyr da dette til tross for at *Heilt passeleg vill* er en relativt kort bok på sine 76 sider.

Boken bærer preg av å ha en reisestruktur, i form av et ’master plot’ eller et ’basic plot’. Nikolajeva (2002, s. 160) forklarer at plottet følger et mønster som har en ’hjemme-borte-hjemme-struktur’. Selv om Elise ikke reiser til et sted fysisk, kan man si at hun går i fra å være i hjemmet slik hun kjenner det, der hun har måttet forholde seg til foreldrenes regler og forventninger, til å bo i samme hjem med en ny voksenautoritet. Selv om hjemmet fortsatt er det samme, innfører farmoren nye regler som Elise må forholde seg til. Det forutsigbare hjemmet blir nå et sted hvor hun blir utfordret, og ting er nytt og ukjent. ”Farmor hørde visst fullstendig til den bakvende verda. Ho snudde jo om på alle ting.” (Bratlund, 2005, s. 63). Farmoren utfordrer Elise, og får henne til å stille spørsmål ved hva som er det viktigste i livet når hun presenterer sine perspektiver og verdier for henne. Dette bidrar til en form for eventyr eller reise for Elise, hvor hun blir møtt med utfordringer hun må håndtere. Utfallet av dette fører til utvikling hos protagonisten. Som man så på i teorikapittelet (s. 29-30), kan reisestrukturen ha en form for sosialiseringfunksjon, som er med på å understreke den pedagogiske funksjonen boken har. Birkeland og Mjør (2012, s. 50) skriver at reisen kan være et uttrykk for en indre utvikling, og være med på å forme og danne hovedpersonen. På mange måter kan en derfor se på plottet som en dannelsesreise, der Elise får mulighet til å bli en mer selvstendig karakter som står mer opp for seg selv og ikke bare gjør det foreldrene sier og forventer av henne. Dannelsesreisen er det farmoren som sparker i gang, ettersom det er hun som bringer forandringen inn i livet til Elise gjennom sin katalysatorfunksjon. Men samtidig som farmoren dytter Elise ut på denne reisen, er farmoren også på reise selv. Ikke bare er hun fysisk på reise, ettersom hun har reist hjemmefra for å passe på Elise, hun er også på reise tilbake til fortidens håp og drømmer. Hun har bodd i Oslo som ung, og uttrykker glede over å gjenoppleve ungdommen sin. ”No skal eg gå til alle dei kjende plassane frå eg var ung. Eg skal ta trikken, og eg skal sitja på kafé og berre glo.” (Bratlund, 2005, s. 13). Farmoren søker tilbake til fortiden og til de drømmene hun ikke fikk oppfylt før hun ble tynget av ansvaret det innebærer å forsørge en familie, med alle de pliktene som følger en slik rolle. Nå som hun har

blitt enke, får hun en ny mulighet til å gjøre noe med drømmene sine. En kan si at Elise derfor på mange måter blir dratt med på farmorens identitets- eller dannelsesreise, og på denne reisen setter i gang sin egen dannelses- og identitetsreise.

3.1.2 Farmor fra stereotypisk besteforelder til nyansert enkeltindivid

Det man får vite om farmorkarakteren i *Heilt passeleg vill* er via Elises synsvinkel. Boken er skrevet ut i fra en førstepersonsfortelling, der Elise formidler sin livshistorie som hovedperson og handlende aktør i plottet (Lothe, 2003, s. 39-40). I *Heilt passeleg vill* kan man si at fortellernivået ligger på en 'dual address', ettersom det er Elise, altså barnet, som forteller handlingen, gjennom et barneperspektiv (se teorikapittel s. 39). Leseren opplever fortelleren som naiv og upålitelig på et slikt fortellernivå, ettersom barn blant annet mangler erfaring og selvinnsikt (Nikolajeva, 2002, s. 5). Denne posisjoneringen av fortelleren er med på å forsterke budskapet til farmoren enda mer, ettersom man som leser antar at farmoren vet bedre enn det Elise gjør. Med dette som utgangspunkt kan man si at det er Elises perspektiv og hennes forestillinger om farmoren som blir formidlet til leseren. Likevel får man innsyn i farmoren sin oppførsel og væremåte gjennom dialogene hun har sammen med Elise og andre karakterer i boken gjennom scenene. I scenene, som det er mange av, blir dialog, indre tanker og følelser spilt ut. I teorikapittelet (s. 30) ble det forklart at dette tillater leseren å bli mer kjent med de litterære karakterene (Nikolajeva, 2002, s. 180). Med dette kan man si at farmoren i *Heilt passeleg vill* er en litterær karakter som blir tydelig karakterisert gjennom handlingsforløpet, til tross for at hun er en sekundærkarakter. Videre vil man nå se på hvordan farmoren blir fremstilt av Elise i boken, og jeg vil argumentere for at det skjer en utvikling i fremstillingen av henne fra en stereotypisk besteforelder til et mer nyansert enkeltindivid utover handlingsforløpet. Denne fremstillingen ses i tråd med hennes katalysatorfunksjon. Farmoren har en viktig rolle der hun setter plottet i sving og bidrar til endring hos protagonisten gjennom hennes evne til å overraske og engasjere Elise. Dette gjør hun ved å vise seg å være noe helt annet enn det Elise hadde forestilt seg.

Boken handler i stor grad om relasjonen mellom Elise og farmoren. Siden det er farmoren som opptrer som forsørger uken foreldrene er bortreist, er det også farmoren Elise støtter seg til som voksenperson når hun har spørsmål eller møter på utfordringer. Tidlig i handlingen blir det poengtert hvor fjernt og upersonlig forhold Elise og farmoren har. Hun bor i nord, og Elise kjenner kun til henne gjennom de årlige turene opp dit på somrene. Sist Elise så henne, var i begravelsen til farfaren, "[o]g då var alt berre trist." (Bratlund, 2005, s. 6). Det blir også

fortalt av Elise at farmoren føles fremmed for henne, selv om hun er farmoren hennes. Det Elise vet om henne i forkant av besøket, er at hun er flink til å lage mat, stelle i stand selskap for slekten og å rydde. Etterhvert som Elise og farmoren tilbringer tid sammen, viser det seg at bildet Elise har av farmoren ikke helt stemmer med hvordan hun faktisk er, og Elise opplever farmoren som mer nyansert enn hun beskriver henne som i starten av boken. Selv om farmoren fortsatt er en kløpper på kjøkkenet, viser det seg at hun også har andre interesser. Hun liker for eksempel motorsykler, noe Elise finner ut av når farmoren forteller om sin første dag i storbyen. ”- Tenk, han hadde bygd opp motorsykkelen sin sjølv. Ein chopper med stivramme. Eg gløymde å tyggja og berre såg på farmor. - Har du greie på motorsyklar? Det visste eg ikkje. Veit pappa det?” (Bratlund, 2005, s. 18). Elises forbausede reaksjon når hun oppdager at farmoren har interesser som går ut over det bildet hun opprinnelig hadde av henne, sier mye om hvor lite hun i utgangspunktet vet om farmoren sin, og at hun tror at faren også er like uvitende om farmorens interesser og hobbyer. Til motsvar på Elises forbauselse, svarer farmoren, ”[-Å], det er så mykje ingen veit. Det er så visst ingen som har spurt meg om kva eg liker eller ikkje liker” (Bratlund, 2005, s. 18). Dette kan kanskje tolkes som at farmoren har følt seg fastlåst i rollen som kone, mor og bestemor, der hun ikke har følt seg sett eller hørt utover den rollen. Ingen har tatt seg tid til å spørre henne eller se på henne som et enkeltindivid, med interesser og hobbyer som går utover rollen hennes som ’husmor’. Stadig flere av farmorens interesser blir introdusert for Elise, til Elises forundring og entusiasme. Hun får vite at farmoren har bodd i Oslo som ung, at hun elsker Pavarotti og ler høyt på feil steder i komedier på kino. I tillegg forteller hun ekstremt dårlige vitser. Når bestevenninnen til Elise møter farmoren beskriver hun henne som ’kjempekjekk’ (Bratlund, 2005, s. 27), som er med på å understreke hvordan farmoren fremstår.

Det bildet Elise hadde av farmoren i forkant av besøket, kan på mange måter ses på som stereotypisk. Hun er en stereotypisk bestemor som steller i stand mat og store selskaper for familien. Ingen forventer eller tenker over at farmoren har interesser utover det å være kone, mor og bestemor. I starten blir farmoren som karakter beskrevet som mer en rolle enn et enkeltindivid med interesser og egne meninger. Det at Elise ikke har hatt noe særlig med farmoren sin å gjøre, har nok vært med på å forsterke dette inntrykket hun har av henne. Farmoren har ikke fått anledning til å ha Elise på tomannshånd, og i større forsamlinger er det kanskje vanskeligere å se den enkelte. Nå som de to har anledning til å være sammen alene, får farmoren en sjanse til å vise hvem hun egentlig er. De får en mulighet til å bli kjent med hverandre som enkeltindivider, og ikke bare i sine roller som bestemor og barnebarn. Dette

gjør at farmoren går gjennom en utvikling fra å bli fremstilt som en nokså karikert og stereotypisk besteforelder til å bli mer mot en nyansert og detaljert karakterisering i løpet av handlingen. Hun fremstår derfor etterhvert mer som en rund karakter enn en flat karakter. Hun viser seg tross alt å være noe helt annet en todimensjonal, som Elise i utgangspunktet beskriver henne som. I teorikapittelet (s. 23) ble Forster (1985) presentert i forbindelse med begrepene runde og flate karakterer, og han forklarer at for å teste om en karakter er rund må den ha evnen til å overraske oss, noe farmoren i *Heilt passelig vill* uten tvil gjør. Hun går fra å bli ensidig fremstilt i begynnelsen av boken, men viser seg etterhvert å ha langt flere sider ved seg enn det man i utgangspunktet tror. Farmorens egenskaper blir avslørt på ulike måter, som er typisk for runde karakterer. De blir avslørt gjennom repetisjon ved at farmoren finner på stadig sprø og morsomme påfunn, men også gjennom kontrastiv karakterisering i forhold til Elises mor som blir mer utdypet senere i analysen (se s. 50). Jeg velger også å se på farmoren som en dynamisk karakter, noe Nikolajeva (2002, s. 130) betegner som en karakter som endrer seg utover handlingen. Denne utviklingen skjer hos farmoren kronologisk, der leseren får avslørt mer og mer om farmoren gjennom tid. Farmoren går i fra å bli beskrevet av Elise som en pliktoppfyllende kone, mor og bestemor til å bli et enkeltindivid med egne interesser og drømmer. Utviklingen farmoren gjennomgår ligger på mange måter parallelt med Elises utvikling, men en kan si at Elise er en dynamisk karakter med en mer etisk utvikling. Hennes endring skjer i hennes moral og etiske kvaliteter (Nikolajeva, 2002, s. 130). Hun går fra å være flink og pliktoppfyllende til å gjøre mer slik hun selv ønsker, som viser en endring i hennes moral og etiske verdier. Man kan også anta at farmoren har hatt en utvikling etisk, selv om denne utvikling har skjedd tidligere, da før selve handlingen i boken, mest sannsynligvis i forbindelse med ektemannens bortgang. De har begge vært pliktoppfyllende mennesker som har hatt et ønske om å gjøre alle til lags. Elise har pliktfølelser rundt lekser og morens krav om å være flink pike, og farmoren har hatt pliktfølelser rundt hennes veletablerte rolle. Ektemannens død blir en trigger for farmoren, og setter farmoren i en posisjon hvor hun må definere sitt liv på ny. I sin søken etter ny mening i livet, får hun livsvisdom og erfaringer som hun nå ønsker å dele med Elise. Farmorens prosjekt i boken blir da å forsikre seg om at Elise ikke sløser bort livet sitt ved å bare utføre plikter og å gjøre alt det riktige, men at hun også tar seg tid til å ha det gøy.

Forelskelse er et tema som blir tatt opp i boken, og som fungerer som et element som skaper samhörighet og fellesskap mellom Elise og farmoren. Den blir også brukt som en forklaring på hvorfor farmoren oppfører seg så sprøtt som hun, når Trude sier, ”[-T]enk kor spennande

viss ho er forelska! Kanskje det er difor ho er litt sprø. Eg har høyrte at forelska folk blir sprøe.” (Bratlund, 2005, s. 40). Det blir tidlig introdusert til at Elise kjenner på rare følelser når hun tenker på klassekameraten Thomas. ”Noko rart rasa rundt inni meg” (Bratlund, 2005, s. 28). Da Elise går hjem fra skolen en dag, ser hun at farmoren har besøk av en mann med grå hestehale og motorsykkel. Etter at mannen er gått, beskriver Elise farmoren som veldig glad og begynner å reflektere rundt hennes sinnstilstand. ”Var farmor forelska? undra eg brått. Var farmor forelska i motorsyklisten? Kunne også gamle folk bli forelska? Men kva med farfar?” (Bratlund, 2005, s. 34). Elise har aldri vært forelsket før, og følelsene hun møter på er ukjente og kanskje litt skumle for henne. Når hun da oppdager at farmoren kanskje er forelsket i denne motorsyklisten, blir Elises egne følelser enklere å håndtere ettersom hun har en som kjenner på de samme følelsene og som hun kan rådføre seg med. Det at de begge går gjennom samme erfaring er med på å forsterke forholdet de har til hverandre. ”Og frå kjøkkenet hørte eg farmor som tralla. Blir ein heilt tussete av å vera forelska? Var vi blitt tussete, både farmor og eg?” (Bratlund, 2005, s. 57). Samtidig som Elise opplever et fellesskap med farmoren oppi denne forelskelsen, er farmorens forelskelse også noe Elise stiller spørsmål ved. Disse spørsmålene blir stilt på grunnlag av farmorens alder og fordi hun nettopp har blitt enke. Elise tør mot slutten av boken å konfrontere farmoren med dette, og spør henne hvordan hun kan forelske seg på så kort tid etter farfarens bortgang. Da svarer farmoren:

Nei, sjølvsagt vil eg aldri gløyma farfar. Vi hadde jo eit langt liv saman. Vi hadde barn saman og barnebarn. Men farfar er død, og eg lever. Eg veit nok at mange vil seia at det er galskap, dette, og at det er for kort tid sidan farfar døydde, til å møta ein ny mann. Men eg lever og skal leve lenge enno. Og denne mannen er blitt ei glede for meg (Bratlund, 2005, s. 68).

Farmoren gir seg selv tillatelse til å forelske seg fordi hun gjennom hele sitt liv har tatt hensyn til alle andre enn seg selv. Ved å si at motorsyklisten er blitt en glede for henne, forklarer farmoren forelskelsen sin på en måte som gjør at Elise kan relatere den til seg selv og sine egne følelser. På samme måte som motorsyklisten er blitt en glede for farmoren, er nettopp Thomas blitt en glede for Elise. Når farmoren fremstiller det på denne måten, aksepterer Elise sine egne følelser som hun i utgangspunktet syntes var litt skumle. Elise viser at hun sakte men sikkert begynner å akseptere det nye som bruser inni seg, og at hun får en forståelse for hva disse følelsene er, takket være farmoren.

Eg ville seia til farmor at eg trudde at eg visste korleis det var å vera forelska. Eg ville fortelja henne om Thomas, men så fekk eg det ikkje til. Kanskje seinare. Farmor var den som ville forstå alt. Det visste eg. (Bratlund, 2005, s. 68).

Her ser man i sitatet ovenfor at denne felles opplevelsen av forelskelse har gitt Elise enda større tillitt til farmoren sin, og at den har skapt et sterkere bånd mellom dem.

Alder blir knyttet til forelskelse flere ganger i handlingsforløpet. Elise stiller spørsmål ved om farmor som er gammel også kan kjenne på de samme følelsene som hun selv kjenner på. Når hun er med bestevenninnen sin Trude og prater om dette, spør Elise henne om hun tror at gamle folk også kan forelske seg. Dette tror Trude bestemt på, og begrunner det med at hun har hørt om noen som gikk hånd i hånd på sykehjemmet som var over åtti år. Da svarer Elise, ”[-S]å gammel er ikkje farmor” (Bratlund, 2005, s. 40). Når Elise ligger i sengen og skal sove, surrer tankene hennes og hun funderer på om alder har noe å si for hvordan man kjenner det inni seg. ”Kunne farmor som var så gammel, også kjenna det på same måten? Kjenna dette same inni seg?” (Bratlund, 2005, s. 69). Det er tydelig at Elise har noen ideer om hvordan mennesker som er kommet til en viss alder bør føle seg, og at hun er usikker på om de kan kjenne på de samme følelsene som yngre mennesker. Likevel har hun nå et eksempel som motsier disse forestillingene om eldre mennesker og setter de på prøve. Hennes stereotypiske oppfatning av alder og forelskelse dreier seg derfor mer mot en mer nyansert oppfatning der hun ser farmoren som et enkeltindivid som kan kjenne på akkurat de samme følelsene som henne, på tross av den store forskjellen de har i alder.

3.1.3 Kontrastiv karakterisering

Kontrastiv karakterisering mellom karakterer ble nevnt i teorikapittelet (s. 35), og er en form for implisitt karakterisering hvor to karakterer sidestilles gjennom deres handlinger eller ulike hendelser. For at farmoren skal kunne ha en katalysatorfunksjon, blir hun tildelt rollen som en kontrastiv motpart til Elises mor. Uten en kontrastiv karakterisering mellom disse karakterene ville det ikke vært noe plott å ”få fart på”. Den kontrastive karakteriseringen er den som skaper konflikt i Elises liv, ved at farmoren og morens verdier settes opp mot hverandre. Hvordan Elise sidestiller det moren sier og det farmoren sier, viser derfor også til farmorens katalysatorfunksjon. Det er sidestillingen av disse karakterene som gjør at plottet settes i sving.

Moren representerer på den ene siden det trygge og kjente for Elise. De holdningene og verdiene moren har, er det Elise er oppdratt med. Disse definerer derfor hvordan Elise er i starten av handlingen. Farmoren representerer på den andre siden det ukjente og nye, og kommer inn i livet til Elise med ny kunnskap og livserfaring. Der moren er representanten for 'flink-pike syndromet', er farmoren representanten for å 'plukka gleder'. Elise, som respekterer både farmoren og moren får et dilemma når hun forsøker å finne balansen mellom hvordan disse karakterene ønsker at hun skal leve livet sitt. Dette oppleves derfor som konfliktfylt for henne. Selv om Elise er innforstått med at det er farmoren som bestemmer når foreldrene er borte, er det fortsatt tydelig at Elise har enorm respekt for moren sin, da spesielt i starten av handlingen. Morens stemme ligger i bakhodet på Elise når farmoren utfordrer det moren står for. Når farmoren oppfordrer Elise til å droppe skolearbeidet for å gå på kino, sliter Elise med å fri seg fra leksene ettersom moren 'ville svima av' om hun fikk melding med hjem om at leksene ikke var gjort (Bratlund, 2005, s. 23). Kontrasten mellom farmoren og moren er tilstede allerede tidlig i boken, når familien henter farmoren på flyplassen. Elise sin mor påpeker da hvor godt farmoren ser ut og får i følge Elise 'eit kvast svar' tilbake, "[G]jer det noko?" (Bratlund, 2005, s. 10). Senere overhører Elise foreldrene snakke om farmoren, der moren sier at det er rart at farmoren ser så godt ut til nettopp å ha blitt enke. Elise beskriver det som om moren har noe 'spist i stemma' når hun snakker med faren om dette. Det blir her tydelig at moren og farmoren ikke er på samme bølgelengde, og at moren til Elise dømmer farmoren for å se godt ut så tidlig etter mannens død. Før foreldrene til Elise skal reise, repeterer moren alle detaljer til farmoren og dobbeltsjekker alt. Dette viser at hun ikke helt klarer å overlate ansvaret til farmoren. Farmoren, derimot, forsikrer moren om igjen og om igjen om at de skal klare seg godt uten dem i en uke.

Et gjennomgående tema i henhold til boktittelen er hvordan man kan være passelig snill og passelig vill. Dette er et dilemma som Elise reflekterer over i løpet av uken hun er sammen med farmoren. Farmoren gir henne et nytt perspektiv på livet og hva som er viktig, og snur ting opp ned. Elise er oppdratt til å være en flink pike av moren, og når farmoren da oppfordrer henne til å slakke litt på kravene, oppleves dette som konfliktfylt for Elise som har lært av moren sin å alltid gjøre de 'riktige' tingene. Moren og farmoren representerer to måter man kan leve livet sitt på. Der moren er plikttoppfyllende, streng og kanskje litt for forutsigbar, er farmoren opptatt av å leve mer i nuet. Det moren ikke tillater, tillater farmoren, eller som Elise beskriver det, "[D]et mamma syntest er akkurat passeleg snilt, det synes farmor er for snilt. Og det farmor synest er passeleg snilt, synest truleg mamma er for vilt."

(Bratlund, 2005, s. 24-5). En ser at Elise opplever det som vanskelig å løsrive seg fra morens stramme og beskyttende hånd.

Selv om farmoren utfordrer Elise, fungerer hun likevel som en trygg voksenperson. Hun har også en stor fordel med tanke på at hun sitter på mer kunnskap og erfaring enn moren, ettersom hun har levd et lenger liv. I samtale med Elise om hva som er viktig i livet, sier farmoren:

Det er så viktig å leva, Elise! Vi må plukka dei gledene som er rundt oss. Eg bestemte meg for det då farfar døydde. Han hadde streva og jobba og gjort alle dei riktige tinga. Og brått var han død, utan eigentleg å ha levd. Dei draumane han hadde hatt, hadde han aldri fått gjort noko med. Og så byrja eg å leita etter mine eigne draumar, for eg hadde heller ikkje følgt mine. (Bratlund, 2005, s. 23)

Farmoren sitt ønske er å få Elise til å forstå hvor viktig det er å leve livet og gjøre de tingene man drømmer om, før det er for sent. Moren til Elise står i veien for en slik tankegang, og farmoren blir da opptatt av å poengtere nettopp dette. I en samtale mellom Elise og farmoren, spør Elise om moren er for snill. Da svarer farmoren at moren hvert fall er for flink og pliktoppfyllende. Kanskje farmoren ser seg selv i Elise sin mor, og ønsker et bedre liv for henne og for datteren før det er for sent? I løpet av boken utvikler Elise seg til å bli mer bestemt og tar mer ansvar for seg selv og sine ønsker. Når foreldrene er kommet hjem, bestemmer hun seg for å gå ut å møte vennene sine selv om hun tenker at moren gjerne hadde forventet at hun tilbragte tid sammen med dem.

Før ville eg ha passa på å ikkje skuffa mamma. Då ville eg ha vore heime og berre tenkt på Thomas heile kvelden og vore lei meg fordi eg ikkje var der han var. Men det var før. No ville eg gjera som farmor og plukka meg gleder. (Bratlund, 2005, s. 74).

Det er her tydelig at hun bryter med de forventningene moren har til henne, og ønsker å ta egne valg med god inspirasjon fra farmoren. Denne utviklingen er nok kanskje også naturlig, ettersom hun begynner å bevege seg mot tenårene der man løsriver seg mer og mer fra foreldrene sine.

Det bildet Elise har av voksenautoriteter, blir utfordret av farmoren som opererer med en helt annen oppdragerstil enn hennes foreldre. I en samtale om moren til Elise, sier farmoren at det er viktig å kunne leke litt. Dette stiller Elise seg undrende til. ”– Men vaksne leikar ikkje. Eg såg dumt på farmor. – Det burde dei. Mykje meir, sa ho. Ho lo. – Folk blir mykje gladare av å leika!” (Bratlund, 2005, s. 38). Elise tenker over om hun noen gang har sett moren sin glad, og kommer frem til at moren alltid var alvorlig og stille. Forestillingen Elise har av voksenautoriteter har nok derfor utgangspunkt i den alvorlige og stille moren hun beskriver. Farmoren kommer inn som et frisk pust, og feier Elises antakelser overende. Hun viser at man kan være en voksenautoritet og ha omsorg for et barn, men samtidig ha det moro. Omsorgen farmoren har for Elise, vises i måten hun tar ansvar for Elise på ved å spørre hvordan skoledagen til Elise har vært, bre dynen godt over henne eller sørge for at Elise spiser nok mat. Alle disse handlingene viser til omsorgen og kjærligheten hun har til sitt barnebarn. ”Et no, Elise, sa ho.” (Bratlund, 2005, s. 18). Voksenautoriteten speiles også i det farmoren og Elise gjør sammen. De ulike sprø påfunnene skjer i regi av farmoren, og som oftest på hennes premisser. Farmoren er den voksne som bestemmer. Når de drar på kino er det etter farmorens initiativ, og det er hun som bestemmer hvilken film de skal se. ”Farmor hadde sett seg ut ein komedie ho ville sjå.” (Bratlund, 2005, s. 23). En annen kveld er farmoren kledd i selskapskjole og sier at hun og Elise skal på konsert med Pavarotti. Elise blir med, selv om musikken ikke faller helt i smak. ”Eg lukka augo, men syntest ikkje at musikken blei noko finare av det.” (Bratlund, 2005, s. 31). Da farmoren foreslår nattpiknik i Vigelandsparken, ber hun Elise gå ned i butikken for å kjøpe melk til kakao. ”– Kjøp to sjokoladar også, ropte ho etter meg i det eg skulle smekka døra att og gå. – Helst Kvikk Lunsjar, viss du liker det!” (Bratlund, 2005, s. 54). Når hun foreslår kjøp av sjokolade, er det altså hun som setter premissene for hvilken sjokolade Elise skal kjøpe. På selve pikniken er det også farmoren som bestemmer hva som skal skje, når. ”– Her tar vi nista, sa farmor.” (Bratlund, 2005, s. 60). Disse eksemplene viser til at farmoren har voksenautoritet, og tar styring slik som en skal når en forsørger barn. Den voksne autoriteten er derfor fortsatt til stede på tross av likheten og identifikasjonen som finnes mellom farmoren og hennes barnebarn, som gjør at Elise ser på farmoren sin som en hun kan fortelle alt til. Det at farmoren har voksenautoritet er også nødvendig for farmorens katalysatorfunksjon som handler mye om å få Elise til å frigjøre seg fra sine foreldre (les om foreldresubstitutter som frigjørere i teorikapittel, s. 22). For å kunne få ting til å skje, må farmoren ha kontroll over handlingen og kunne bestemme over Elise.

3.1.4 Farmor som talerør

Farmorens funksjon som *talerør* er også et element i tett tilknytning til katalysatorfunksjonen hennes i boken, ettersom det er farmorens budskap som bidrar til en forandring i Elises liv. Gjennom den narrative teorien presentert i teorikapittelet (s. 36) ble det vist til hvordan karakterer kunne brukes som talerør for den implisitte forfatterens ideer og meninger. Nikolajeva (2002, s. 4) skriver at det ofte er vanlig å plassere en voksen karakter som en motpart til barneprotagonistens falske tro og antakelser, noe en kan si er passende for farmoren og Elises relasjon. Farmoren presenterer en rekke holdninger og verdier for Elise, som barn i 9-13-års alderen antakeligvis ikke ville reflektert rundt uoppfordret. Hun setter det Elise trodde var riktig på prøve ved å snu livet hennes litt opp ned. Nikolajeva (2002, s. 36) skriver at talerørkarakterer ofte forklarer, preker og advarer protagonisten, noe som fører til at det sjelden blir rom for ettertanke hos leseren. Farmoren i *Heilt passeleg vill* får mye taleplass i boken gjennom dialogene hun har sammen med Elise, og det kan virke som om replikkene hennes er svært styrende for hvordan Elise tenker og reflekterer i etterkant av samtalene, noe som da også kan påvirke leseren. Gjennom dialogene deres utfordrer farmoren Elise sin tankegang, og får henne til å slakke mer på kravene som da spesielt moren til Elise stiller henne. Det at farmoren får en funksjon som talerør blir naturlig i denne boken, ettersom en talerørkarakter bør være en karakter som barneprotagonisten respekterer og lytter til. Elise respekterer voksenautoriteter, men begeistres også over farmoren ettersom hun hele tiden overrasker henne. ”Eg merka at eg var spent på å koma heim til farmor.” (Bratlund, 2005, s. 33). Det er også en fordel at de begge går gjennom en forelskelse, noe som bidrar til å skape en ekstra forbindelse mellom dem. ”Eg ville ha henne her alltid. Eg likte å ha ei farmor som var spesiell. Det var litt flott med ei farmor som kanskje var forelska.” (Bratlund, 2005, s. 49). Elise får en tilknytning til farmoren ikke bare fordi hun er hennes familie og er spennende, men også fordi hun kan relatere seg til i farmoren og hennes forelskelse på et mer vennskapelig nivå.

Når farmoren kommer på besøk, er Elise i utgangspunkt en pliktoppfyllende og skoleflink jente som prioriterer å gjøre alle de riktige tingene slik hun har blitt oppdratt av moren sin. Elise gjør det foreldrene ber henne om, og dette kommer frem både gjennom hennes handlinger og tanker. Selv om hun blir sint og sur for at foreldrene ikke tar henne med til London, utagerer hun ikke noe særlig. Hun velger å slutte å snakke med foreldrene, som er en veldig diplomatisk og forsiktig straffemetode, mens hun i sitt stille sinn pønsker ut lure måter å straffe dem på. Disse ideene blir bare med tankene, for Elise er veloppdratt og har stor

respekt for foreldrene sine. ”Men så kom eg på at dette ville eg aldri i verda våga gjera, og eg blei sur igjen.” (Bratlund, 2005, s. 12). Etterhvert trer farmoren inn i boken og begynner å påvirke Elises tankegang. Farmoren sier at det er lov å gjøre motstand mot foreldre og skolen, ved å være litt vill i blant. Elise reagerer med vantro når farmoren ber henne droppe leksene for å heller være med på kino. ”Eg glodde på henne. Ta leksene lettvint, sa ho. Kva i all verda hadde mamma sagt om ho hadde høyrte dette?” (Bratlund, 2005, s. 21). Elise spør farmoren om ikke leksene er viktigst, og da svarer farmoren at, ”[L]ivet er viktigast”, og relaterer det til sitt eget liv:

- Veit du, eg har sjølv vore altfor snill heile livet. Eg har tatt omsyn til alle andre, eg har ordna opp og tatt meg av alt. Berre meg sjølv har eg gløymt å ta vare på. Og kva har eg fått att for det? Alle har forventet meir av meg, eg har fått vondt i nakke og skuldrer og slett ingen takk (Bratlund, 2005, s. 22)

Farmoren kjenner seg nok igjen i Elise, og ønsker å få henne til å innse at man må leve mens man kan. Dette budskapet er noe Elise strever med å forstå og bruke selv. Når hun reflekterer over det farmoren har sagt i etterkant, befinner hun seg i et dilemma mellom hva moren forventer av henne og det farmoren sier. Farmoren formidler sin kunnskap og erfaring på en svært aktiv måte til Elise. I løpet av uken de er sammen, forsøker hun å presse Elise ut av komfortsonen ved å vise henne at det ikke er så farlig om man ikke gjør alt det riktige hele tiden. Det at farmoren relaterer denne visdommen til sitt eget liv, gjør budskapet til farmoren enda mer overbevisende for Elise. Farmoren sitter på mer erfaring og kunnskap enn både Elise og moren til Elise, så da må jo farmor ha rett?

Et spørsmål som er verdt å stille angående farmorens talerørsfunksjon, er om hennes budskap om ’å plukka gleder’ og å gjøre mer av det man selv vil blir en påtvunget frihetstrang som Elise egentlig ikke har. Er farmorens stemme i Elises liv egentlig nødvendig? Man kan problematisere farmorens oppførsel, ettersom hun er en person som kommer inn i Elise sitt liv uten å ha noe nær kjennskap til Elise og hennes utfordringer og forpliktelser. Selv om det hele virker uskyldig, påvirker hun blant annet Elise til å haste med leksene og å forsove seg til skolen. Ettersom Elise er en pliktoppfyllende og skoleflink jente, vil hun kanskje ikke bli påvirket i retning av å bli opprørsk eller rebelsk, men heller tørre å ha litt mer egne meninger og gjøre litt mer som hun selv vil. Farmoren er forsørgeren hennes i en uke, og Elise må

forholde seg til farmorens spilleregler i uken hun passer på henne. På denne måten forblir Elise kanskje like passiv som når hun forholder seg til morens spilleregler, ettersom det er voksenautoritetene som bestemmer til syvende og sist. Når farmoren da sprer sine visdomsord om å leve i nuet, kan det virke som om det er farmorens 'nu' de lever i, og at det er farmorens gleder som skal plukkes. Elise er med på å leve ut farmorens drømmer den uken hun er på besøk, og disse drømmene går på bekostning av Elises forpliktelser til lekser og skole. ”Men vi har jo berre denne eine veka saman, du og eg. Då må vi ta det viktigaste først, nemlig å oppleve ting saman.” (Bratlund, 2005, s. 21).

Farmoren står på mange måter midt oppi en livskrise selv, etter å ha mistet ektemannen sin. For første gang på veldig mange år står hun helt alene i verden. Hun har mistet en viktig rolle i livet, nemlig det å være noens kone. I hennes forsøk på å fylle dette tomrommet, retter hun blikket innover mot sine egne ønsker og drømmer. Hun oppfører seg på mange måter som et barn selv, når hun gjennomfører de sprø påfunnene som bærer preg av impulsivitet og lek. Kan man da si at Elise blir dratt inn i farmorens prosjekt om å finne seg selv litt ufrivillig? Slutten av boken indikerer likevel til at denne frihetstrangen blir dratt nytte av når farmoren er reist. Slutten antyder at den holdningen farmoren har hatt til livet har påvirket Elise i positiv retning. Hun har kanskje hatt behov for å få eksemplifisert hvordan man kan 'plukka gleder' av farmoren, og har ved å bli med på farmorens lek og moro fått ideer til hva hun selv kan gjøre med sine egne drømmer. Selv om foreldrene forventer å tilbringe tid sammen med Elise, velger hun å gjøre noe for seg selv ved å dra på klubben rett etter foreldrene er kommet hjem. ”Mamma likte det ikkje, men ho nekta meg ikkje heller.” (Bratlund, 2005, s. 75). Å gå på klubben viser seg å være et godt valg, og boken slutter med at Elise føler at, ”Heile verda var full av gleder.” (Bratlund, 2005, s. 76). Denne åpne slutten viser til Elises utvikling fra å tilfredsstillte andre, til å gjøre mer som hun selv ønsker, slik som farmoren ønsket. Det kan med dette virke som om denne frihetstrangen farmoren har påført Elise har vært til nytte for henne, uavhengig om den har vært påtvungen eller ikke.

En kan si at farmorens funksjoner er mange i denne boken, men de fleste er underlagt hennes katalysatorfunksjon. Som karakter entrer hun livet til en jente som lever et forholdsvis normalt liv, og utfordrer henne til å våge å bli mer modig ved å gjøre mer av det hun selv vil, før det er for sent. Denne utviklingsprosessen farmoren setter i sving hos Elise fører til at Elise ikke bare får et nytt perspektiv til livet og utvikler seg i retning mer selvstendig, den fører også til et vennskap og fellesskap mellom gammel og ung. Det farmoren formidler av

kunnskap og erfaring i forhold til livet, både når det kommer til håp og drømmer, men også forelskelse er noe Elise kan relatere seg til, på tross av den store aldersforskjellen deres. Dette kommer av at alderen til farmoren viskes mer ut, i og med at Elise endrer synet hun har på farmoren og ser henne mer som et enkeltindivid. En annen grunn kan være at de begge er på vei inn i en ny epoke i livet der de kan starte med blanke ark. Elise er på vei inn i tenårene og farmoren er på vei inn i siste del av livet, der hun nå har frihet og tid til sine egne behov. Elise beveger seg ut i åpent farvann der hun kjenner på forelskelse for første gang, og farmoren beveger seg ut i et liv hvor hun for første gang på lenge kan kjenne på en frihetsfølelse og være litt egoistisk.

3.2 Den onde arven

Tenåringen Julie bor alene sammen med sin bestefar i et stort og gammelt hus. Det er bare de to fordi faren til Julie forsvant da hun var liten og moren bor på pleiehjem da hun er psykisk syk og nesten ikke kan snakke. Julie blir mobbet på skolen og har få venner. Hennes aller beste venn er katten Rudolf. Da Julie en dag går inn i den dype 'Uhuriaskogen', ramler hun over en glødende gjenstand som likner en penn i et etui. Den glødende pennen viser seg å være magisk, og med denne kan hun gjøre utrolige ting. Samtidig som Julie styrkes av pennen, begynner merkelige ting å skje. Det legger seg noen mørke skyer over byen 'Holloway', og skyene blir bare større og større. Katten Rudolf blir plutselig redd henne og utenfor huset følger 13 ravner med stikkende øyne med på alt Julie foretar seg. Det viser seg etterhvert at den magiske pennen er knyttet til familiens fortid og har trigget noe mørkt og ondt som setter Julie i stor fare.

Den onde arven er en sjangerblanding av fantasy og krim, der det unaturlige og fantastiske dras inn i virkeligheten. Boken kan plasseres i kategorien 'fantastisk fortelling', presentert i teorikapittelet (s. 28), og er skrevet inn i den innholdsorienterte tradisjonen, ettersom dens sentrale tema er kampen mellom det gode og det onde (Birkeland & Mjør, 2012, s. 60). Det er handlingen som er kjernen i boken, og hendelsene skjer i rasende fart. Bøker der handlingen er det viktigste blir kalt plottorienterte. Bestefarkarakteren som skal analyseres i denne teksten er et godt eksempel på hvordan en karakter blir underlagt plottet i et plottorientert narrativ.

Selv om boken har fantastiske trekk, bærer den også preg av å likne kriminalfortellingen. Birkeland og Mjør (2012, s. 58) skriver at kriminalfortellingen er en formelstyrt sjanger med klare og definerbare trekk som beskriver *Den onde arven* godt, da det blir brukt tydelige dramaturgiske grep for å bygge opp handlingen i boken. Birkeland og Mjør (2012, s. 58) skriver at retardasjon eller uthaling og blindspor er viktige grep for å holde på hemmelighetene over lenger tid. Stikkord for grepene som går igjen i boken er blindspor, uthaling og uvisshet. Uvisshet om hva som er sannheten er med på å skape spenningen boken har behov for, og uvissheten om sannheten hales ut ved at hemmelighetene blir holdt på lengst mulig. Der blindsporene gir en stigende og synkende spenningskurve i takt med protagonistens stadig nye forsøk på å avdekke det store mysteriet (Svensen, 2001, s. 134), gir uthalingen leseren lysten til å vende om til neste side for å få svar. Et annet dramaturgisk virkemiddel den *Den onde arven* benytter seg av er 'cliffhangere'. Disse blir hyppig brukt og

forsterker lysten til å bla om til neste side for å få svar. Cliffhangeren har en viktig dramaturgisk funksjon i kriminalfortellinger, og jager leseren inn i neste kapittel i slutten av hvert kapittel. ”Noko av løyndommen ved denne forteljeteknikken er nettopp det: at teksten har ein løyndom. Det som skaper spenning i ein tekst, er oftast knytt til at ein ikkje veit kva som skjer. Skal spenninga vare ved, må løyndommen haldast skjult så lenge som råd” (Birkeland & Mjør, 2012, s. 58). Cliffhangere er et svært vanlig virkemiddel i film, og forsterker det filmatiske preget boken har med sine korte, nesten sceniske kapitler og kortfattede språk. Disse grepene blir styrende for hvordan de litterære karakterene opptrer i dramaturgien.

Bestefarkarakteren har en spesiell funksjon i *Den onde arven*, fordi han sitter på svaret på hele mysteriet som Julie havner oppi. For at en skal unngå for tidlige avsløringer, blir bestefaren derfor karakterisert på en måte som får han til å fremstå noe annerledes enn slik han egentlig er, når man har fått vite hele sannheten. Fremstillingen av bestefarkarakteren bærer sterkt preg av at han må ofre mye for plottets skyld. Videre vil det vises til hvordan plottet virker styrende for hvordan bestefarkarakteren opptrer i boken. Dette ses i sammenheng med hvordan bestefarkarakteren blir beskrevet og hvilke ulike funksjoner han blir gitt i boken. Jeg vil argumentere for at bestefarkarakterens viktigste funksjon i *Den onde arven* er å tjene plottet, noe han gjør ved at han i likhet med farmoren i *Heilt passeleg vill* har en viktig katalysatorfunksjon. Måten han fremstår i teksten blir derfor sett i lys av hans nære forbindelse med plottet.

3.2.1 Plott og tempus

Ettersom *Den onde arven* er et plottorientert narrativ, er plott og tempus viktige elementer for å forstå bestefarkarakteren. Lothe (2003, s. 87) skriver at dersom en tekst er fortalt slik at den avviker fra den kronologisk ordnede historien, blir dette gjort ved hjelp av ’analepse’ eller ’prolepse’, forklart i teorikapittelet (s. 31). *Den onde arven* har en kronologisk oppbygging som følger Julies synsvinkel under hennes etterforskning og avdekking av familiens fortid, men det finnes likevel flere brudd med denne kronologien i handlingsforløpet. Disse bruddene bidrar som puslespillbiter i Julies søken etter svar, og når det nærmer seg slutten av boken ser man endelig sammenhengen og kan sette alle puslespillbitene sammen til et helhetlig bilde.

Det første bruddet på kronologien finnes allerede i det første kapittelet i boken, i form av en *prolog* eller innledning. Prologen er skrevet i kursiv, og oppleves for leseren som en form for

frampek eller prolepse som viser til hva som vil skje senere i handlingen. Prolepse forekommer i følge Lothe (2003, s. 90) som oftest i førstepersonsfortellinger, noe denne boken er skrevet i. Nikolajeva (2002, s. 180) skriver at prolepse bidrar til å belyse karakterers naivitet eller mangel på forståelse på et tidspunkt, ved å gi leseren innsikt i hva som vil skje senere i handlingen. Prologen fungerer på denne måten til å gjøre leseren mer overlegen protagonisten. I *Den onde arven* er det viktig at protagonisten, Julie, ikke vet noe om det som skjer og vil skje med henne rundt neste sving, ettersom man følger hennes synsvinkel. Små frampek om hva som venter henne er med på å gi leseren en smakebit på hva som vil komme, noe som bidrar til å bygge opp spenningsstrukturen i boken. I tillegg bidrar frampek også i karakteriseringen av Julie, ettersom hun fremstår som naiv og uvitende. Leserens, derimot, ligger hele tiden et hestehode foran Julie i jakten på sannheten. Dette bidrar til at leseren aktivt kan ta del i etterforskningen ved å bruke frampek og ledetråder som han finner i teksten i form av diverse prolepses, som i prologen.

Lothe (2003, s. 87) skriver at prolepses og analepses ikke er noe leseren kan oppdage før han har lest hele teksten og skaffet seg et helhetlig bilde av bokens struktur og kronologi. Dette gjenspeiles også i *Den onde arven*, ettersom prologen man i utgangspunktet tror er en prolepse, etterhvert viser seg å være en analepse. En analepse er et tilbakeblikk som fremkaller en historiehendelse som har skjedd før selve handlingen foregår i boken (Lothe, 2003, s. 87). På side 287 blir prologen gjentatt i boken, men teksten blir nå plassert i en ny kontekst. Det viser seg nemlig at prologteksten tilhører dagboken til Julies far, skrevet etter at faren har forlatt familien. På denne måten fremstår teksten nå som en 'ekstern analepse', en analepse som fungerer som et *supplement* til hovedfortellingen (Lothe, 2003, s. 89). Selv om en ser at prologen fremstår mer som en analepse enn en prolepse, kan en likevel si at prologen fungerer proleptisk. Dette er fordi leseren vet mer enn Julie, og kan bruke prologen til å tolke det han leser og de ledetrådene han får senere, i lys av denne kunnskapen.

Nikolajeva (2002, s. 180) skriver at en analepse er et sterkt karakteriseringsverktøy som gir tilleggsinformasjon om karakterers bakgrunn. Bestefaren til Julie sin dagbok fungerer som en analepse som gir tilleggsinformasjon om bestefarkarakteren, og den bryter med kronologien flere steder i løpet av handlingsforløpet. Når Julie leser bestefarens dagbok, oppnår hun en forståelse der hun får forklaring på ulike hendelser og bestefarens handlinger i ettertid av det som har skjedd. Dette bidrar til en mer utvidet forståelse av bestefaren som karakter. I dagboken får man innblikk i bestefarens fortid og de tunge valgene han ble nødt til å ta for å

verne Julie fra ondskapen som rammet familien. Bestefarens dagbok kommer jeg tilbake til litt senere i analysen, men den er et eksempel på hvor låst bestefarkarakteren er til plottet og tekstens kronologi.

Med utgangspunkt i Nikolajevas plottvarianter (se s. 29 i teorikapittel) kombinerer *Den onde arven* et progressivt eller episk plott med et hjelpeplott eller parallellplott. Disse kan bidra til å si noe om hvordan bestefarkarakteren blir karakterisert i boken. Først og fremst er boken skrevet ut i fra et progressivt eller episk plott, hvor en går fra relativt normale omstendigheter mot en konflikt som leder mot et klimaks, og til slutt en avslutning (Nikolajeva, 2002, s. 160). Det er vanlig at litterære karakterer i slike plottvarianter går gjennom en utvikling, noe en kan si at Julie gjør i og med at hun lærer og får forståelse for familiens fortid og for hvem hun er. Utviklingen blir tett knyttet til hennes identitet, der de ulike funnene hun gjør bidrar til en identitetsutvikling. Bestefarkarakteren går også gjennom en utvikling i lys av denne plottvarianten. Han blir fremstilt av Julie på en noe stereotypisk og lite dynamisk måte, men viser etterhvert, både gjennom hans dagbok og andre ledetråder, at det er mer ved han enn det Julie tror. ”Det eneste jeg vet om bestefar, er at han satt i kommunestyret i flere år, og at han møtte statsministeren da hun besøkte Holloway i forbindelse med en valgkamp tidlig på 80-tallet.” (Enger, 2014, s. 115) Bestefarens utvikling kommer til syne mye takket være en annen plottvariant, nemlig hjelpeplottet eller parallellplottet.

Hjelpeplottet eller parallellplottet tillater leseren å følge flere karakterer samtidig, noe Nikolajeva (2002, s. 162) skriver kan være nødvendig og ønskelig for handlingene som er involvert i plottet. I *Den onde arven* er det nødvendig at en får innblikk i andre karakterer enn bare Julie for å få svar på alle hemmelighetene som er blitt holdt skjult for henne, ettersom Julie selv er uvitende. Plottvarianten åpner også opp for at Julie kan kommunisere med bestefarkarakteren etter hans død. Måten man får tilgang på andre karakterers synsvinkel og kan følge andre karakterer enn Julie i boken, er ved hjelp av dagbokutdrag, brev, et videoptak hvor faren prater og gjennom Julies drømmer. Ved å benytte disse virkemidlene, skaper forfatteren tydelige overganger fra Julies synsvinkel til andre karakterers synsvinkel. Dagbokutdragene og de andre virkemidlene fungerer som ledetråder som Julie finner underveis i etterforskningen. Når Julie finner bestefarens dagbok, blir leseren forklart og vist eksplisitt at hun leser bestefarens dagbok. Før bestefarens utdrag kommer, forklares det helt eksplisitt at det er Julie som leser dagboken. ”Jeg leser:..” eller ”Jeg nærmer meg slutten av boken da jeg plutselig stanser.” og ”Det er bare to sider igjen i dagboken. Jeg stanser ved det

første notatet. Han har ikke mye på hjertet denne gangen.” (Enger, 2014, s. 98-7) viser til denne eksplisitte overgangen i synsvinkel, før teksten går over i kursiv og viser grafisk bestefarens dagbok. Dette gir leseren oversikt over hvilken synsvinkel han leser ut i fra, samtidig som forfatteren unngår å bryte med kronologien som følger Julies etterforskning. Måten forfatteren har valgt å løse skiftet i synsvinkel på, sier også noe om forfatterens antakelser om den implisitte leseren av boken. Nikolajeva (2002, s. 6) forklarer at den implisitte leseren er den forfatteren antar skal ha kapasitet til å vurdere og tolke teksten og karakterene i en bok. Forfatteren av *Den onde arven* antar da kanskje at leseren har behov for tydelige overganger i skifte i synsvinkel, ettersom leseren, som er i målgruppen for barn og unge, antageligvis ikke vil være like erfaren og trent som en voksen leser.

Tempo er et viktig element i spenningsoppbyggingen av *Den onde arven*. Boken er avhengig av å holde en god fart for å bygge opp spenningen. Boken er bygd opp av korte kapitler. Ganske raskt får kapitlene fart på seg, og en hopper fra en spenningstopp til en annen gjennom hele boken, nesten som i en film. I et plottorientert narrativ er det noen tempusteknikker en kan ta i bruk for å skape en følelse av at handlingsforløpet går raskere. Som vist i teorikapittelet (s. 30) er *ellipse* den hurtigste tempusteknikken som kan brukes i et narrativ. Lothe (2003, s. 94) forklarer at deler av teksten blir utelatt eller ikke fortalt i en ellipse. Videre forklarer han at ellipse kan vises enten eksplisitt eller implisitt. I *Den onde arven* blir ellipsene vist implisitt, ettersom leseren blir ført bak lyset av sannheten så lenge det lar seg gjøre for å hale ut sannheten. Utenom ellipse, er stort sett *sammendrag* det som dominerer i teksten. På de mest spennende partiene i boken, hvor en har behov for at fortellertiden er lik historietiden, blir *scener* benyttet (Lothe, 2003, s. 93). Scener tillater leseren å bli mest kjent med de ulike karakterene, ettersom en får innblikk i hva de ulike karakterene sier gjennom direkte replikker, i stedet for at de blir fortalt via fortelleren, Julie. Fordi det er færre scener enn det er ellipser og sammendrag i boken, blir karakteriseringen av bestefarkarakteren mindre intens. Dette skyldes at man som leser ikke får direkte innblikk i hans tanker og handlinger, ettersom det meste av det bestefaren sier eller hvordan han handler blir forklart gjennom Julies øyne. Videre fører dette til at karakteriseringen av bestefarkarakteren for det meste kommer til uttrykk gjennom hennes perspektiv, selv om han får muligheten til å vise litt mer av seg selv gjennom dagbokutdrag og brev. Scenene vil derfor være viktige for å kunne si noe direkte om bestefarkarakteren, mens sammendragene som blir fremstilt gjennom Julies synsvinkel kun sier noe om hva Julie tenker om bestefaren og hva hun vektlegger som viktig å fortelle leseren for å belyse plottet.

Ut i fra det Birkeland og Mjør forklarer om reisestrukturen i kriminalromanen, kan man også si at reisestrukturen er å finne i *Den onde arven*. Birkeland og Mjør (2012, s. 50) klargjør at kriminalromanen starter med at, "[e]it brotsverk sender detektiven ut på reise for å oppklare saka, og først når saka er løyst, kan detektiven reise heim." Det lovbruddet som skjer i boken kan sies å være aktiveringen av den magiske pennen som Julie finner i 'Uhuriaskogen', ettersom den setter farlige krefter i sving. Den magiske pennen gir den litt puslete og klønete Julie uante krefter. Birkeland og Mjør (2012, s. 62) skriver at 'det utvalde barnet' er et vanlig motiv mye brukt i fantastiske fortellinger. En kan se på Julie som det utvalgte barnet i *Den onde arven*, ettersom hun finner den magiske pennen og da blir den utvalgte til å være i besittelse av denne gjenstanden. Den magiske pennen fungerer på mange måter som en 'starts-katalysator' som setter plottet i sving. Det er gjenstanden som setter Julie i fare, slik at hun blir nødt til å legge ut på en reise der hun må finne svar på sin egen families fortid før det mørke tar over både henne og byen Holloway. På reisen møter hun på prøvelser og utfordringer som gjør at hun går gjennom en utvikling. I slutten av boken får Julie oppklart saken og vender hjem.

Selv om den magiske pennen har funksjon som en starts-katalysator, kan en si, som nevnt innledningsvis i analysen (s. 59), at også bestefarkarakteren har en viktig funksjon som katalysator i boken. Gjennom dagboken er han med på å initiere handlingen og leder Julie på riktig spor i etterforskningen. Det er bestefaren som fører Julie opp på det hemmelige rommet på loftet hvor de viktigste ledetrådene i etterforskningen er. Disse er til stor hjelp når Julie skal finne ut hva den magiske pennen har utsatt henne for. Bestefarkarakterens katalysatorfunksjon viser hvor sentral han er for plottets struktur, ettersom han er den viktigste hjelperen som leder Julie på riktig spor. Funksjonen viser også hvor styrende plottet er for hvordan han fremstår i boken. Ettersom han allerede vet svaret på familiemysteriet, må han ofres for at plottet skal kunne uthales. Forfatteren velger derfor å 'kvitte' seg med bestefarkarakteren ved å først sende ham på sykehus, for så å drepe han, slik at han blir gjort mer utilgjengelig for Julie. Dette er noe jeg skal komme tilbake til litt senere i analysen (s. 70).

Elementene som er knyttet til plott og tempus bidrar til fremdrift og spenningstopper, og gjør boken til et svært plottorientert narrativ. Nikolajeva (2002, s. 159) skriver at, "[c]haracters are essentially revealed to us through their involvement in the plot." De ulike elementene som er knyttet til plottet vil da naturligvis ha nær kobling til hvordan bestefarkarakteren i boken blir

fremstilt. Videre vil bestefarens involvering i plottet kunne si noe om hvilke ulike funksjoner han har i boken. Det at bestefaren har en katalysatorfunksjon i plottet, påvirker de andre funksjonene han blir tildelt i boken. Hvordan bestefaren fremstår og blir beskrevet i boken, vil derfor være påvirket av hans nære tilknytning til plottet. Når man skal analysere bestefarekarakteren, blir bestefarens relasjon til plottet viktig å ha i bakhode for å kunne forstå hvorfor han blir karakterisert slik som han blir.

3.2.2 Persongalleri og Greimas' aktantmodell

Persongalleriet i *Den onde arven* er svært omfattende, og boken er preget av at litterære karakterer hopper inn og ut av handlingen i et hyppig tempo. Derfor opptrer de fleste karakterene som *perifere*, og har ikke noen særlig viktige roller annet enn å sette farge på tilværelsen og bidra til å belyse plottet (Nikolajeva, 2002, s. 113). Med utgangspunkt i kriteriene for protagonister fremstilt i teorikapittelet (s. 26) kan man trygt si at det er Julie som er protagonisten i boken. Det er stort sett hos henne synsvinkelen ligger, og det er hun som er midtpunktet i plottet. Julie blir presentert tidlig i boken, og er sentral gjennom hele handlingen. Hun blir satt på ulike prøver som fører til at hun går gjennom en utvikling. Dette er det forventet at en protagonist skal gjøre i følge Nikolajeva (2002, s. 64). Nikolajeva (2002, s. 63) skriver at endringen i plottorienterte bøker for det meste vil skje i protagonistens *maktposisjon*, der karakteren går gjennom ulike prøvelser for å kunne oppnå en materiell belønning. I *Den onde arven* går Julie gjennom ulike prøvelser i sitt forsøk på å avdekke den mørke familiehistorien, og hun ender til slutt opp med en belønning i form av svar på alle disse skjulte hemmelighetene i familien. I tillegg belønnes hun med materielle goder i form av penger.

Ettersom boken er formelstyrt, fungerer Greimas aktantmodell (se s. 25) til plassering av de ulike aktørene eller litterære karakterene i boken. Ut i fra modellen kan Julie plasseres som *subjektet* i teksten. Det er Julie som havner i en konflikt, og i denne konflikten møter hun aktører som får rollen som *motstandere* som forsøker å sette kjepper i hjulene på henne. Motstanderne er ute etter å få tak i den magiske pennen hun finner i skogen, eller å ødelegge for Julie av andre grunner. Julie greier ikke å løse konflikten på egenhånd, og er derfor avhengig av å ha noen *hjelpere*. Alle de litterære karakterene som bidrar til å lede Julie på riktig spor i etterforskningen mot å føre henne til *objektet* eller målet, plasseres i kategorien *hjelpere*. Hjelperne dukker opp når Julie har behov for dem, og kan da tidvis oppleves som støttende og svært sentrale, før de blir mer perifere igjen etter at de har utført sine oppgaver

og funksjoner. Bestefarkarakteren har funksjon som hjelper for Julie i plottet, ettersom han hjelper henne i gang med etterforskningen, som kan ses i sammenheng med hans katalysatorfunksjon. I tillegg kan han også plasseres som *giveren* av objektet. Som forklart i teorikapittelet (s. 21) er det vanlig at voksenautoriteter får rollen som givere i tradisjonelle narrativ. Grunnen til at bestefaren er giver i plottet, er fordi det er takket være hans tidligere 'fotarbeid' eller etterforskning av familiens fortid at Julie får svar på familiens fortid. Julie trenger bare å følge bestefarens fotspor ved hjelp av hans dagbok, bilder og de personene han har vært i kontakt med for å selv finne svar på den mystiske familiefortiden. I tillegg er de materielle godene Julie oppnår bestefarens arv, og han blir derfor *giveren* til Julie når det kommer til penger og rikdom.

Greimas' aktantmodell er en strukturell modell som er relevant å bruke når de litterære karakterene er flate og statiske. Nikolajeva (2002, s. 12) skriver at flate og statiske karakterer er mer vanlig i plottorienterte narrativ enn karakterorienterte narrativ. Når en bok har et omfattende persongalleri, er det en fordel om personene i teksten får tydelige roller og ikke oppfattes som misvisende eller skaper forvirring hos leseren. Er de litterære karakterene enkle å sortere, er det mer oversiktlig for leseren å skille de 'gode' fra de 'onde', eller hjelperne fra motstanderne. Det å ha flate, todimensjonale karakterer gir i tillegg rom for at leseren kan konsentrere seg mer om handlingen. Dukker karakterene opp, vet leseren hvordan han skal forholde seg til karakteren, ettersom den som oftest bare har én dominerende egenskap. Forster (1985) presentert i teorikapittelet (s. 23) sier at flate karakterer er nyttige for forfatteren siden de ikke trenger å bli introdusert til på ny, at de ikke 'stikker av' eller utvikler seg. I tillegg er de med på å skape sin egen atmosfære, noe som bidrar til variasjon i handlingen. Bestefarkarakteren fremstår i første omgang som en statisk og flat karakter, uten noen særlig dybde. Dette er nok, i tillegg til at bestefarkarakteren først og fremst blir beskrevet gjennom Julie sitt perspektiv, fordi forfatteren ønsker å bevare mystikk og uvitenhet rundt bestefaren for leseren. På denne måten vil leseren bli overrasket når nye sider ved bestefaren blir avslørt underveis i handlingsforløpet.

3.2.3 Den kalde og distanserte bestefaren

I starten av boken er det Julies beskrivelser av bestefaren som gjør leseren kjent med bestefarkarakteren. Julie vet lite om hva bestefaren skjuler, og hennes beskrivelser av han er knyttet til det hun kjenner og de antakelsene hun har om han. Karakteriseringen foregår for det meste gjennom Julies beskrivelser av han, gjennom hans handlinger fortalt av Julie og via

noen få replikker fra scener eller hendelser. Derfor kan en på mange måter si at bestefaren blir fremstilt noe 'urettferdig' i starten av boken i forhold til hvordan han egentlig viser seg å være mot slutten, når man har fått svar på det store mysteriet. En god del informasjon om bestefaren til Julie blir *utelatt* i handlingen, og er med på å skape spenning og mystikk rundt han som karakter. Etersom bestefaren til Julie sitter på svaret på Julies familiefortid, blir det derfor nødvendig å ikke avsløre for mye om han. Denne formen for utelatelse av informasjon, er en implisitt form for karakterisering. Nikolajeva (2002, s. 280) skriver at en slik karakterisering impliserer at viktig informasjon om karakteren ikke blir nevnt slik at leseren blir misledet. "Once we are aware of this, much of his strange behaviour becomes understandable." (Nikolajeva, 2002, s. 280). Oppførselen til bestefarkarakteren blir mer forståelig når Julie blir kjent med familiefortiden og innser hvor mye bestefaren har ofret for å beskytte henne fra den onde arven i familien. Bestefarens oppførsel gir mer mening etterhvert som man får innblikk i hans fortid og de valgene han har tatt for å beskytte Julie, men først skal Julies oppfattelse og opplevelse av bestefaren presenteres.

Bestefaren til Julie er hennes eneste omsorgsperson, ettersom hun både har en fraværende far og mor, noe man blir forklart av Julie tidlig i boken. Det at bestefaren spiller en så sentral rolle i Julies liv, gjør at han i hovedsak kan ses på som en *støttende* sekundærkarakter. Han er en av få som hun har å støtte seg på, selv om den støtten man forventer at en verge skal kunne gi et barn, nesten er fraværende hos bestefaren med utgangspunkt i det man får vite av Julie. Han kan også kalles en støttende sekundærkarakter fordi plottet ikke ville kunne utvikle seg uten hans tilstedeværelse. Nikolajeva (2002, s. 112) skriver at slike karakterer lett faller inn under Greimas' aktanter, noe som man allerede har sett at bestefarkarakteren gjør både i hans rolle som hjelper og giver. Litterære karakterer kan, i følge Nikolajeva (2002, s. 114), endre sin status utover handlingsforløpet. I *Den onde arven* forflytter bestefarkarakteren sin posisjon seg fra å ha en støttende status til å få en mer perifer status, grunnet at han på et punkt i handlingen dør. Etter hans bortgang, er det via hans dagbok og brev at han dukker opp igjen.

Det man får vite om bestefarkarakteren er at hans navn er Jim Moore, og at han er 77 år gammel. Hans kone døde av kreft for seks år siden, og Julie beskriver det som om at det var en del av bestefaren som også døde når bestemoren gikk bort. "Før hadde han alltid et smil på lur, pleide alltid å tulle og tøyse med meg da jeg var liten" (Enger, 2014, s. 25). Julie og bestefaren bor på en gård, åtte kilometer fra nærmeste by. Bestefaren drev tidligere med gårdsdrift der han hadde dyr og pløyde åkeren, noe han har måttet gi seg med grunnet

alderdom og dårlig helse. Helsen hans har fallert de senere årene, og Julie forklarer at han sliter med ryggen. ”Bestefar vil selvfølgelig ikke innrømme det, men han duger ikke til så altfor mye lenger. Ryggen hans blir dårligere og dårligere.” (Enger, 2014, s. 13). De siste årene har bestefarens liv vært preget av mye stolsitting og rutiner. Julie sier at hun stort sett finner han sittende i stolen i stua der han ser på TV, løser litt kryssord eller leser bridgespaltene i avisen. Bestefarens vaner og gjentatte handlinger blir forsterket gjennom bruken av *iterativ*, som uttrykker at en hendelse stadig blir gjentatt (se teorikapittel, s. 35). Når Julie kommer hjem fra skolen, finner hun han i stuen, ”[S]om alltid tilbakelent i stolen, med hodet på skakke og brillene fortsatt på nesetippen.” (Enger, 2014, s. 25). Her viser ’som alltid’ til at dette er en oppførsel hos bestefaren som skjer hele tiden. Husarbeid og hverdagslige gjøremål har han lagt over på Julie. Det er Julie som lager mat, vasker og handler og hun blir sjelden kjørt noen steder. Helst ser han at hun tar sykkelen fatt. ”Jeg vet ikke om det er hans måte å forberede meg til voksenlivet på eller hva, men det er i hvert fall god trening, pleier han å si. Både på den ene og andre måten.” (Enger, 2014, s. 13). Han er i tillegg veldig nøktern og sparsommelig når det kommer til penger, noe Julie tror de har lite av. Bestefaren ønsker ikke å bruke penger på buss, og de har hverken mobiltelefon eller internett hjemme. Bestefarens anstrengte forhold til penger gir senere mer mening, når Julie etter hans død finner ut at han egentlig var svært rik. Den magiske pennen hjalp bestefaren å lede han til et lik i skogen. I likets lomme finner bestefaren noen dyrebare mynter som han raner fra liket. ”Jeg blir nesten kvalm når jeg tenker på at bestefar ranet et lik, at det var sånn han ble rik.” (Enger, 2014, s. 193).

Beskrivelsene av bestefaren fremstår som svært stereotypiske. Hans interesser er gammeldagse og umoderne, og han liker ikke ny teknologi som mobiltelefoner og internett. Også Julies beskrivelser av bestefarens utseende understreker den stereotypiske fremstillingen av han. Julie sier at bestefaren bruker briller, at han har lite hår og grå og hvite skjeggstubber. ”Det lille han har igjen av hår er samlet over ørene, og noen av tustene stritter i alle retninger” (Enger, 2014, s. 25). Han blir også beskrevet som en som bryr seg lite om hygiene og klær, ettersom han går i det som en gang var en hvit t-skjorte, som nå er blitt gulgrå og en slitt grønn bukse som han har trukket langt over magen. Når Julie ser bestefaren sove, beskriver hun at, ”[H]uden under haken ligger i dype folder ned mot brystet.” (Enger, 2014, s. 25) Ut i fra beskrivelsene Julie gir av bestefarens utseende har han lite hår, men det som er igjen av hår er grått og hvitt. Han går i gamle klær som indikerer at han er utdatert og har gitt opp på klesfronten, han bruker briller som sannsynligvis skyldes at han har nedsatt syn, og han har

fått hengehud under haken som viser tegn på aldring i huden. Hans helse er heller ikke god, og han duger i følge Julie ikke til så mye. Alle disse kjennetegnene viser til en karikert og nesten litt tragikomisk karakter. Julie antyder flere ganger at det kan virke som at bestefaren har gitt opp og bare sitter og venter på å dø. ”Nå sitter han bare der. Venter han bare på at han skal dø?” (Enger, 2014, s. 26). Litterære karakterer i plottorienterte narrativ er ofte statiske og flate, noe som automatisk gjør at de virker mer stereotypiske. Nikolajeva (2002, s. 115) skriver at stereotype karakterer er karakterer, ”[p]ossessing only one feature amplified almost to caricature.” Bestefaren til Julie blir fremstilt stereotypisk av Julie, ettersom han blir beskrevet som en lat og sløv gammel mann som har gitt opp livet. Likevel må en ikke glemme at en stereotypisk og karikert beskrivelse av bestefaren er nødvendig for bestefarens hovedfunksjon som er underlagt plottet. Det at han blir fremstilt karikert og enkel bidrar til at avsløringene om han og hans fortid blir kontrastfylte og overraskende for både leseren og Julie, når man innser at det man trodde man visste om bestefaren på langt nær var sannheten. Et viktig element i *Den onde arven* er at ting ikke er som man egentlig tror, og Julies fremstilling av bestefarkarakteren spiller en viktig rolle i å oppnå dette.

Forholdet mellom Julie og bestefaren kan òg ses i forbindelse med hans hovedfunksjon som underlagt plottet. Bestefaren og barnebarnet kommuniserer lite, og deres forhold er preget av at det er en stor avstand mellom dem. Selv om de bor under samme tak, kan det virke som om de lever hver sine liv. ”Vi strever med vårt. For bestefars del betyr det å sitte i stolen i stuen å se på TV. [...] Mens jeg stort sett sitter oppe på rommet mitt og gjør lekser eller leser litt, hvis jeg ikke er på oppdagelsesferd i Uhuriaskogen, da, alene.” (Enger, 2014, s. 12). Den tause stemningen mellom dem vises helt i starten av boken når de sitter sammen i bilen på vei hjem fra et besøk på pleiehjemmet. Denne aktiviteten er det eneste de gjør sammen i løpet av uken, og i bilen sitter de tause i hver sine tanker. ”Jeg sier ikke stort på veien hjem til Woodsvew, til det store huset vi bor i, bestefar og jeg. Men jeg merker at han ser på meg av og til. Jeg ser ikke tilbake, stirrer bare ut gjennom vinduene der åkrene og trærne raser forbi.” (Enger, 2014, s. 11). Også når Julie mimrer tilbake til da hun var liten, minnes hun forholdet deres som preget av lite kommunikasjon.

En kan se på denne avstanden som sørgelig og preget av omsorgssvikt, men det er nettopp denne avstanden som gir Julie frihet til å havne i den situasjonen som setter hele plottet i sving; nemlig at hun går ut i skogen og finner den magiske pennen. Når Julie går ut i skogen, legger hun igjen en lapp til bestefaren hvor det står, ”[J]eg går meg en tur i skogen. Mulig jeg

overnatter. Julie” (Enger, 2014, s. 28). Det er nok ikke helt vanlig at en 16-åring sover ute alene på natten midt i en skog, og denne handlingen viser hvor stor frihet hun har til å gjøre som hun selv vil og hvor lite involvert bestefaren er i livet hennes. Det er også pussig at bestefaren ville tillatt henne å være så mye ute i skogen, når det har skjedd så mye merkelig der tidligere. Men denne utflukten er nødvendig for plottets fremdrift, og bestefaren får derfor funksjon som fraværende og lite involvert i Julies liv, slik at hun får den friheten hun trenger for å kunne dra ut i skogen på egenhånd. Dette er nok et bevis på hvor tett bestefaren er knyttet til plottet. Spenningen i boken er bygd opp rundt alle hemmelighetene bestefaren har båret på og holdt skjult for Julie, og et forhold uten kommunikasjon er derfor svært nødvendig for at bestefaren skal kunne bevare sin mystikk og Julie skal fremstå som uvitende.

Selv om Julie virker selvstendig og fri, finnes det også spor av respekt eller redsel for hva bestefaren vil si eller gjøre om han får greie på hva hun driver med. Når hun er uheldig og knuser brillene sine, tenker hun at bestefaren kommer til å bli rasende (Enger, 2014, s. 33). Dette forsterker Julies inntrykk av hans kalde og innbitte personlighet. Etter et innbrudd hjemme, hvor bestefaren blir stygt skadd og havner på sykehus, vender Julie etter noen dager hjem. Når hun ser alt rotet innbruddstyvne har forårsaket, tenker hun, ”[B]estefar kommer til å dø om han ser dette, og jeg motstår en trang til å begynne å rydde med en gang.” (Enger, 2014, s. 92) Julie viser her til en respekt for bestefaren og hans hus, samtidig som hun viser til sin rolle i hjemmet som den som tar ansvar og rydder opp.

I episoden hvor Julie kommer tilbake etter å ha vært forsvunnet i to døgn i skogen, og endelig dukker opp etter at bestefaren har stelt i stand en stor leteaksjon, får man for første gang innblikk i bestefarens kjærlighet og omsorg for barnebarnet sitt. Denne kjærligheten og omsorgen kommer dog til uttrykk gjennom hans redsel og sinne. Da Julie går mot bestefaren etter å ha returnert fra skogen, tenker hun, ”[J]eg hadde kanskje ventet at bestefar skulle trekke meg inntil seg eller noe, men han blir bare stående og se på meg.” (Enger, 2014, s. 39). I stedet for å gi Julie en klem, blir han sint og redd og sier, ”[-D]et hadde bare vært dét som manglet [...] at du også skulle bli borte inni der.” (Enger, 2014, s. 39) Bestefarens bekymring og redsel for Julie bidrar til at han avslører seg, og denne avsløringen er den første i en rekke avsløringer som er knyttet til alle hans hemmeligheter. Denne scenen gir et innblikk i at bestefaren skjuler noe for barnebarnet sitt, samtidig som man for første gang får se at bestefaren faktisk bryr seg om Julie, og er oppriktig glad i og redd for å miste henne.

Selv om bestefarkarakteren fremstår som en svært stereotypisk flat og statisk karakter ut i fra Julies perspektiv, utvikler han seg til å bli langt mer rund og dynamisk underveis i handlingsforløpet. Denne utviklingen kan knyttes til hans hovedfunksjon i teksten. For at bestefaren ikke skal avsløres i starten, blir han fremstilt av Julie som en kjedelig, kald og gammel gjerrigknark som har lite interesse for barnebarnet sitt og som ønsker å sitte i godstolen å se på TV og bare dø. Avsløringene bidrar derfor til å fremstille bestefaren i et nytt lys hvor han fremstår som en varmere og mer kjærlig karakter som har omsorg for sitt barnebarn og ønsker å beskytte henne mot ondskaper som truer Julie og familien. Gjennom hans dagbokutdrag og brev får man innblikk i alle de tunge valgene han er blitt tvunget til å ta for å verne om sin familie.

Det må understrekes at bestefarkarakteren på langt nær er like rund og dynamisk som for eksempel farmorkarakteren i *Heilt passeleg vill* (s. 42). I plottorienterte narrativ er det ikke rom for like detaljerte utbroderinger om karakterenes sjele- og følelsesliv som i karakterorienterte narrativ, ettersom en er avhengig av et visst tempo i handlingsforløpet for å opprettholde spenningen. Dette bidrar til at bestefarkarakteren fremstår som mindre avansert enn farmoren i *Heilt passeleg vill*. Jeg vil likevel si at bestefaren er langt mer rund enn flat, og at man som leser får inntrykk av at han er en mer dynamisk enn statisk karakter når man får innblikk i hans fortid.

3.2.4 Død og forsoning

Nærhet er noe bestefaren til Julie, i følge henne selv, ikke har gitt henne mye av i oppveksten. Dette kommer til uttrykk forskjellige steder i boken. Når bestefaren er innlagt på sykehus etter overfallet av innbruddstyvene, tar Julie hånden hans og føler da at det er litt rart å ha nærkontakt med bestefaren sin. Det er derfor en stor kontrast når Julie tar bestefarens hånd rett etter han er død, og da opplever en ektefølt nærhet til ham. ”Jeg kjenner på hånden hans, den er fortsatt varm. Og det er litt rart å tenke på at først nå som bestefar er død, klarer jeg å føle meg nær ham.” (Enger, 2014, s. 135). Dette kan kanskje ha en kobling til Julies respekt og redsel for bestefaren. Når han lever, er det han som definerer deres forhold, der han er den autoritære. Men nå som han er død er Julie den overlegne i forholdet, og for første gang kan hun da kjenne en form for nærhet til han som hun kanskje har hatt behov for i hele oppveksten, men ikke turt å kreve.

Når Julie blir avhørt av politiet etter bestefarens død, blir hun spurt av betjenten om hun og bestefaren hadde noen form for fysisk nærhet. ”- Om vi ga hverandre klemmer og sånn, mener du? – Ja, for eksempel? – Nei. Det var lite av det.” (Enger, 2014, s. 146). Når hun videre blir spurt om hun savnet nærkontakt, svarer hun, ”[-M]an må vel først ha noe før man kan savne det [...] – Så nei. Jeg savnet det ikke.” (Enger, 2014, s. 146). Denne funksjonen bestefaren får i boken som kald og fraværende er med på å underbygge spenningen og mystikken som en sjanger som krim krever, og derfor står i tråd med hans hovedfunksjon og tilknytning til plottet. I tillegg er funksjonen viktig for at forfatteren skal kunne tillate seg å gjøre bestefaren utilgjengelig. Hans bortgang må ikke være for brutal for Julie, ettersom plottet krever at Julie fortsatt har mot og krefter til å fortsette etterforskningen etter hans død. I *Den onde arven* blir derfor døden fremstilt på en noe overflatisk måte. Grunnet det høye spenningsnivået er det lite tid til å dvele over noens bortgang, og plottet er avhengig av at Julie kommer seg fort videre. Det tar derfor ikke lang tid før Julie flytter blikket fra den døde bestefaren mot et større behov, å avdekke det store mysteriet. Når bestefaren dør, ligger fokuset derfor mer på det faktum at bestefaren ikke kan hjelpe henne mer, enn på det faktum at Julie har mistet sin eneste forsørger og næreste familiemedlem. ”Og sånn dør han, bestefaren min, uten å gi meg et eneste svar på hva som har skjedd i familien vår.” (Enger, 2014, s. 133). Hans utilgjengelighet i forhold til plottet viser seg å være en mye større sorg enn hans utilgjengelighet i hennes liv, og Julie har mer behov for bestefarens hjelp enn hans omsorg og kjærlighet. Bestefarens funksjon kan også ses i sammenheng med hans død. Som nevnt tidligere, er uthaling et viktig dramaturgisk grep i kriminalfortellingen, og bestefarens død blir et viktig verktøy for å skape en større uthaling i Julies etterforskning. Ved å la bestefaren dø, blir Julie overlatt til seg selv, der hun selv må lete etter ledetråder som kan gi henne svar på hva fortiden skjuler. Bestefarens død er viktig for at spenningen skal vedvare, ettersom den fører til at sannheten kan hales ut enda lenger, der det er naturlig at Julie møter på blindspor i søken på svar.

Julies forsoning med bestefarens død skjer på kort tid, og hun trygger seg med at deres forhold, som til nå har virket svært anstrengt og kaldt, egentlig var bygget på kjærlighet og respekt. Denne kjappe forsoningen kan virke noe kunstig, siden hun frem til hans død har beskrevet bestefaren som både kald og avstengt, og deres forhold som preget av lite nærhet og kommunikasjon.

Jeg tenker bare på de fine tingene. Da han tullet med meg som liten, løftet meg opp i luften, snudde meg opp ned, lo og kilte. Da han lærte meg å melke kyrne, stelle dem. Da han lærte meg å så og høste. Stillheten vi kunne ha rundt oss uten at det var plagsomt. Og selv om han kunne være en gnien, gammel gjerrigknark, så var han min gniene, gamle gjerrigknark. Han var min bestefar. (Enger, 2014, s. 135)

I sitatet ovenfor blir plutselig bestefaren beskrevet som en leken mann, som er flink med barn og som er opptatt av å oppdra barnebarnet sitt ved å videreføre tradisjoner om gårdsdrift. I tillegg blir fraværet av kommunikasjon plutselig omgjort til noe positivt, ettersom Julie beskriver stillheten som lite plagsom. Hans sparsommelighet som Julie har irritert seg arg over, "[D]en håpløse gjerrigknarken." (Enger, 2014, s. 63) er det nå heller ikke så farlig med. Disse beskrivelsene Julie gir av bestefaren samsvarer lite med hvordan hun beskrev han før han døde. Kort tid etter bestefarens død, drar Julie tilbake til gården. Når hun ankommer gården blir hun trist når hun tenker på at bestefaren ikke lever lenger, noe som kan oppfattes som noe merkelig ettersom de i følge henne levde to nesten separate liv under samme tak. "[...] og tanken på at bestefar aldri vil være der mer sammen med meg, gjør meg skjelven i bena." (Enger, 2014, s. 159) Etter at Julie får mer innblikk i bestefarens liv og hans tunge valg, konkluderer hun med at han egentlig aldri var slem.

Selv om han var streng og ble litt bitrere etter at bestemor døde, så var han aldri slem. Og kanskje oppdragelsen han ga meg, var hans måte å være god på. Ved å forberede meg til det voksne livet, kanskje, hva vet jeg. (Enger, 2014, s. 178).

Etter bestefarens død, er dagboken den viktigste ledetråden som bidrar til å gi Julie svar på mysteriet. Dagboken til bestefaren gir Julie informasjon om hendelser fra fortiden som hun i utgangspunktet ikke kunne vite noe om. Dagboken finner Julie på et skjult rom som bestefaren har laget på loftet, og den er med på å gi Julie en forklaring på hva som skjedde i fortiden og hvorfor bestefaren har oppført seg slik som han har gjort. Dagboken til bestefaren bidrar som en portal inn til bestefarens liv fra da han var ung og frem til de første årene i Julies liv. "Kan det virkelig være bestefar som har skrevet dette? Han høres ikke ut som den personen jeg har bodd sammen med i nesten hele mitt liv." (Enger, 2014, s. 187) Den første gangen Julie leser dagboken, er hun opptatt av å finne svar om faren. Derfor leser hun kun de

nyeste utdragene av dagboken, og sannheten blir på denne måten uthalt ved at man som leser ikke får vite mer enn hva bestefaren har skrevet i dagboken de seneste årene. Senere oppsøker hun dagboken igjen, for å finne ut mer om familiens fortid lenger tilbake i tid. I dagboken avslører bestefaren viktige ledetråder om tema som 'tvillingmagi' eller 'genteori' som er nært knyttet til Julies familie. Julie finner etterhvert også ut at bestefaren hennes har sittet i fengsel for drapet på sin egen bror. Det at bestefaren er drapsmann er med på å forklare hvorfor han var så kald og avstengt i hennes barndom. På mange måter fungerer dagboken som en døråpner til en bredere forståelse av bestefaren og hans fortid. Ved hjelp av dagboken får Julie et innblikk i bestefarens innerste tanker og følelser, der han forklarer hvorfor han handlet slik som han gjorde. Alle disse svarene gir Julie en mulighet til å forsone seg med bestefaren og hans valg.

3.2.5 Bestefar som beskytter fra den onde arven

Utenom bestefarens ulike funksjoner i boken som hjelper, giver og katalysator underlagt plottet, er det et større prosjekt bestefaren har hatt gående der han gjennom hele Julies oppvekst har forsøkt å beskytte henne. Denne beskyttelsesfunksjonen han har hatt i Julies liv faller helt på plass når man forstår hvilken ond arv som familien har blitt rammet av. Avslutningsvis skal analysen se på hva denne onde arven dreier seg om, og hvordan bestefaren har forsøkt å beskytte Julie i fra den.

Den onde arven er gått i arv hos alle tvillingene i Julies familie. Arven bidrar til at den ene tvillingen får gode egenskaper, og den andre tvillingen får onde, og i boken blir den forklart i tilknytning til gen-teori. Den magiske pennen som Julie finner forsterker egenskapene tvillingene innehar, og er derfor svært farlig å bruke om den kommer i feil hender (les. i de onde tvillingenes hender). Som man ut i fra bestefarens dagbok etterhvert blir forklart, er det bestefaren som først finner den magiske pennen som trigger den onde arven. Dette fører til at bestefaren dreper sin egen bror i selvforsvar, og havner i fengsel. Når han får sine egne tvilling-sønner, blir Julies onkel sendt bort fordi han er så slem og truer med å skade Julies far. Julies far får tvilling-døtre, Julie og hennes søster Judy. I bestefarens dagbok avslører han at Judy også besitter denne ondskapen i seg, som gjør at de sender henne bort for å beskytte Julie, når han skriver, "[S]å er hun altså slik, hun også. Det jeg fryktet mest av alt her i verden." (Enger, 2014, s. 97). Når pennen dukker opp igjen og Julies onkel truer med å skade familien, blir Julies far nødt til å fjerne den og han velger da å aldri vende hjem igjen for å beskytte familien sin. I bestefarens dagbok skriver bestefaren, "[M]en jeg håper vi aldri blir

nødt til å fortelle Julie sannheten.” (Enger, 2014, s. 99) som viser til bestefarens valg om å beskytte Julie fra den onde arven og de onde tvillingene i familien for å beskytte henne, ettersom hun besitter de gode egenskapene og de er redde for at hennes søster Judy og onkel vil skade henne. Bestefaren forsøker å finne en forklaring på hvorfor den onde arven har rammet familien deres, og det er da han finner ut at alt er koblet sammen med gammel magi knyttet til en kvinne som blir kalt ’Den røde dame’.

I dagboken Julie finner, blir de ulike hendelsene som har skjedd med bestefaren i forbindelse med hans ungdom, men også forsvinningen av Julies far forklart. Nikolajeva (2008, s. 184-185) skriver at dagbøker sitt fremste kjennetegn er at teksten skal forestille en skriftlig redegjørelse i jeg-form. Denne innebærer ikke et automatisk dypdykk inn i fortellerens liv, men fokuserer på ytre hendelser og fortellerens kommentarer til disse. Der brevromanen har eksplisitte mottakere, skal dagboken være en tekst som vender seg mer *innover* enn utover. Dagbokutdragene til bestefaren er svært handlingsrettede, og gir forklaring på noen av hemmelighetene knyttet til den onde arven, men den gir likevel ikke Julie forklaringen på hele mysteriet. Julie blir derfor nødt til å lese mye mellom linjene, og dra egne slutninger ut i fra det bestefaren skriver ettersom bestefar har skrevet utdragene i en litt kryptisk form. ”Det jeg opplevde i går, kan jeg ikke fortelle til noe menneske. Ingen vil tro meg.” (Enger, 2014, s. 185). Dagboken til bestefaren viser hvordan bestefarens opplevelser og funn av den magiske pennen og Julies opplevelser og funn av den magiske pennen står som en parallell til hverandre. Etterhvert som Julie leser om bestefarens oppdagelser i tilknytning til pennen, skjønner hun at de deler flere av de samme erfaringene og opplevelsene. ”Det er nesten så jeg kunne ha skrevet selv. Bestefar opplevde akkurat det samme som meg.” (Enger, 2014, s. 186).

Scenen rett før bestefaren blir drept, viser til hvor vondt det har vært for han å holde på denne fæle hemmeligheten. ”Jeg har aldri sett bestefar gråte før. Ikke engang da bestemor døde. Men nå, plutselig, hikster han som et barn.” (Enger, 2014, s. 130) forteller Julie når hun konfronterer han med det hun har funnet ut av til nå. Han svarer da med at han er lei seg for at hun har måttet finne ut av familiens fortid på den måten hun har, ”[-o]g for at jeg ikke fortalte deg det før. Jeg visste bare ikke hvordan jeg skulle gjøre det. Om du noen gang ville tro meg. Eller forstå meg.” (Enger, 2014, s. 130) Når Julie da foreslår at bestefaren kan forsøke, får han ikke forklart noe mer før han dør. Selv om bestefaren ikke får sagt noe mer, viser denne scenen til hans følelser og smerter knyttet til den onde arven som familien er rammet av. Scenen viser hvor mye bestefaren angrer på at han ikke har fortalt Julie sannheten. Etter hans

død, mottar Julie et brev fra bestefaren. I brevet forteller han Julie at hun er i stor fare, og gir henne en rekke ledetråder. Han ber i tillegg om tilgivelse for de valgene han har tatt. ”Jeg, som har brakt denne elendigheten over dere. Det er mye jeg skulle ha gjort annerledes om jeg bare hadde fått sjansen. Det er vel noe av det som skiller gode mennesker fra onde: å vite hvilke valg som er de riktige – og ha motet til å velge dem.” (Enger, 2014, s. 181) Så avslutter han med at han ønsker at Julie skal vite at han forsøkte, selv om det ikke var godt nok.

Ved endt lesning sitter man igjen med en helt annen oppfatning av bestefarkarakteren i *Den onde arven*, enn det Julie gir inntrykk av i starten. Avdekkingen av det store mysteriet, som hele handlingen er drevet rundt, gir et dypere bilde av hvordan bestefaren til Julie egentlig var, men det gir leseren også en forståelse av hvorfor bestefaren blir fremstilt slik han gjør. Man ser at bestefarkarakteren etter endt lesning har hatt en viktig funksjon i Julies liv, som hennes beskytter. Dette prosjektet blir også understreket av professoren bestefaren har jobbet med for å finne ut mer om den onde arven, når professoren forteller at bestefaren avsluttet forskningen, fordi, ”[D]et viktigste for ham var å beskytte deg.” (Enger, 2014, s. 326). Som man blir forklart gjennom hans dagbok og hans brev, har bestefaren ofret nesten alt for å beskytte Julie fra den onde arven, selv om han følte at han mislyktes i å få det til. Hans store ofringer har antakelig bidratt til å gjøre han bitter og full av anger, noe som har gått ut over hvordan han har fremstått for Julie, og hvordan han har taklet hverdagen. For å holde den onde arven unna Julie, har han ofret sine sønner og Julies tvillingsøster, og han har ikke kunnet fortelle Julie om noe av det fordi han har vært redd hun ikke ville forstå. I en bok som *Den onde arven*, som er styrt av ulike dramaturgiske grep, oppleves karakteriseringen av karakterene et puslespill der man ikke får et ordentlig inntrykk av karakteren som helhet før man har lest ferdig hele boken. Bestefarkarakteren virker i starten både kald og distansert, men når man får innblikk i hans alle hans ofringer innser man at han er en karakter som er blitt utsatt for mye vondt og som har gjort det beste han kan med de utfordringene han har møtt i livet. Selv om han fremstår som en besteforelder som er lite deltakende i Julies hverdag, innser man at han har gjort alt i sin makt for å beskytte og verne om barnebarnet sitt.

3.3 Vaffelhjarte. Lena og eg i Knert-Mathilde

I *Vaffelhjarte. Lena og eg i Knert-Mathilde* blir leseren tatt med til den fiktive øya 'Knert-Mathilde' på Vestlandet. Her møter man nabobarna Trille og Lena på 9 år som, med mest initiativ fra Lena, finner på en rekke sprø og humoristiske påfunn. Barna er kreative og eventyrlystne, noe som gjenspeiles i alle påfunnene deres. De lager taubane mellom husene slik at Lena må nødlande på en madrass, leker Noas ark med alle dyra som er på øya i onkelen til Trilles båt, og er heller ikke redde for å sette utfor den bratteste bakken med et akebrett lastet med høna 'Nr. 7' på slep. Det er ikke alltid at disse innfallene viser seg å være særlig gjennomtenkte, og da er det godt å ha en farfar som alltid er på barnas side. I pressemeldingen for de Brageprismominerte bøkene i 2005, stod det at barnas påfunn i *Vaffelhjarte* stort sett ender med fred og fornuftig forsoning, "[M]ye takket være en farfar med toleranseterskel til ettertanke." (Pressemeldingen jeg siterer fra ble sendt til meg per epost av Siri Ekestad Bauge, daglig leder av Brageprisen den 17/1-2017). Farfarkarakteren i boken kan derfor sies å være 'barnas allierte' gjennom de prøvelsene og utfordringene de møter på.

Handlingen i *Vaffelhjarte* strekker seg over ett år, og følger ulike episoder i Trille og Lenas liv. Barna tilbringer det meste av tiden sin ute i naturen på øya som de kaller sitt kongerike, og benytter seg av det som måtte være tilgjengelig i nærmiljøet i sin lek. Boken veksler lettsindig mellom glede og sorg, humor og alvor, og tema som vennskap og død blir tatt opp. Hovedtematikken kan likevel sies å være lengselen etter å vite sikkert at den man er glad i, er glad i deg òg. I Parr sin fortellerteknikk, "[I]egges det ofte vekt på humoren og de ramsalte, rappkjeftete replikkene eller kraftuttrykkene" i følge Nina Goga (2011, s. 1), noe man vil se gjenspeiles i hvordan både barna og farfar blir karakterisert i boken.

3.3.1 Persongalleri, komposisjon og plott

I *Vaffelhjarte* møter man på en mengde karakterer med ulik betydning for både plott og protagonist(er). Trille og Lena er de mest sentrale karakterene i boken. Når det i utgangspunktet er vanskelig å etablere hvem som er protagonisten i en bok, gjør ikke denne boken det noe lettere. Selv om Trille fungerer som forteller i boken, er det Lena som er sentrum og hovedperson i Trilles fortelling. På en elskverdig måte konsentrerer Trille seg mest om Lena i boken, men en kan likevel si at Trille blir den "egentlige" protagonisten mot slutten av boken. Det oppstår et dilemma, i følge Nikolajeva, "[w]hen we are dealing with a group of characters who seem to be equally important in the narrative and who, by the

proposed criteria, can equally lay claim to being sole protagonist.” (2002, s. 67). Nikolajeva foreslår at alle karakterene som kan påberope seg rollen som protagonist, kan nevnes under begrepet 'collective protagonist', noe som ble presentert i teorikapittelet (s. 27). Jeg foretrekker derfor å se på Trille og Lena som kollektive protagonister i *Vaffelhjarte*, ettersom de på mange måter spiller like sentrale roller i handlingsforløpet. At de begge er protagonister kan understrekes av forsidebildet hvor de begge er illustrert sittende i mopedkorgen til farfar, sammen med farfar. Boktittelen *Vaffelhjarte* med undertittelen *Lena og eg i Knert-Mathilde* viser også til at barna er sammen om denne plasseringen i boken, og at boken handler om begge barna. Trille og Lena blir i tillegg presentert med en gang i boken, og er tilstede stort sett gjennom hele handlingen, som Nikolajeva (2002, s. 53-57) skriver er typisk for protagonister. Sist men ikke minst går de begge gjennom en utvikling, der Trille blir mer modig og trygg på vennskapet han har til Lena, mens Lena blir mer ydmyk og åpen om sine følelser i forhold til vennskapet deres. Den største forskjellen er dog at Trille har fått funksjon som førstepersonsforteller, og at det er hos han synsvinkelen ligger. En kan derfor si at Trille fyller flere av kravene for protagonister.

De andre karakterene man møter i boken er Trille- og Lenas familie og andre i deres nærmiljø. Noen karakterer opererer som mer sentrale og andre som mer perifere. De mest sentrale er Trilles foreldre, Lenas mor, Trilles farfar som bor i familien til Trilles kjellerleilighet og Trilles besteforelder nummer to, 'tante-farmor', som bor to mil unna. Tante-farmor kommer alltid på besøk på de store høytidsdagene, og er sentral i flere episoder i boken. Som nevnt er den viktigste og mest sentrale karakteren utenom Lena og Trille, Trilles farfar. Han blir barnas allierte i alt bråket de klarer å rote seg opp i, og er en viktig del av plottet. Han blir derfor sett på som en *støttende* sekundærkarakter, fordi han er med på å forme handlingen i boken og er en viktig karakter i Trille- og Lenas liv (Nikolajeva, 2002, s. 112). Trilles foreldre, tante-farmor og Lenas mor kan også ses på som støttende sekundærkarakterer i boken, ettersom de alle er viktige for fortellingens struktur. Blant de mer perifere sekundærkarakterene finnes en god blanding av satellitt- og bakgrunns-karakterer (se teorikapittel s. 27-28). Karakterer som doktoren Isak og Bakke-Jon kan plasseres i kategorien satellittkarakterer, ettersom de bidrar til å belyse deler av plottet, og er med på å skape kontrast og variasjon. Trilles søsken og Matros-Birger er karakterer som kan plasseres i kategorien bakgrunns-karakterer. De bidrar til å sette mer farge på settingen, men er ikke vesentlige for plottets fremdrift eller i protagonistenes liv (Nikolajeva, 2002, s. 113).

Vaffelhjarte kan med utgangspunkt i Nikolajevas (2002, s. 159) definisjon av karakterorienterte og plottorienterte narrativ ses på som både karakter- og plottorientert, ettersom boken inneholder en god blanding av underholdende og seriøse episoder i skjønn forening. I noen episoder er det mest fokus på fart og spenning, og karakterene får da en mer underordnet funksjon i selve plottet, mens en i andre episoder opplever karakterene som mer fremtredende og plottet som mer stillestående. Ettersom boken er delt inn i episoder, har boken en episodisk fortellerstruktur. I følge Nikolajeva (2002, s. 160) har en i episodiske plott en mer plottorientert fortellerstruktur der man møter kjente settinger, karakterer eller tematikk i små episoder. Selv om Nikolajeva mener at episodiske plott har lite rom for detaljert karakterisering, er boken relativt innholdsrik i skildringen av menneskene og miljøet på øya, noe som gjenspeiles i at flere episoder oppleves som karakterorienterte. Dette kommer nok kanskje av at boken tar opp litt mer seriøse tema som død, vennskap og mangel på vennskap, samtidig som boken er relativt lang og innholdsrik på episoder, der man kan kjenne seg igjen eller kjenne noen som likner karakterene som er å finne i boken. Dette bidrar til at besteforeldrekarakterene i *Vaffelhjarte* fremstår som mer nyanserte enn det bestefarkarakteren i *Den onde arven* gjør, selv om karakterene i *Vaffelhjarte* også til en viss grad blir underlagt plottet. Karakterer som likner andre karakterer man har møtt på før i litteraturen, kan som nevnt i teorikapittelet (s. 23) kalles 'stock characters'. De fleste kjenner igjen karaktertyper som den eldre, litt plagsomme storebroren Magnus og den diltende lillesøsteren Krølla. Den klassiske mobber Kai-Tommy som er redd for jentelus er heller ikke en ukjent karakter i bøker, da spesielt for barn og unge. Slike karakterer gjør lesningen av tekster med store persongalleri mindre forvirrende. Dette er fordi 'stock-characters' ikke behøver å bli introdusert til, og fordi de er med på å skape en kjent atmosfære uten å ta for stor plass i plottet (Forster, 1985, s. 105-106).

Plottvarianten er episodisk, men boken følger også en form for sirkelkomposisjon ettersom den tar for seg ett år på øya. Boken starter med at barna har fått sommerferie og at det nærmer seg jonsok, og handlingen avsluttes jonsok året etter. Episodene er sesongbetonte, der stemningen og det som skjer i de ulike episodene bærer preg av årstidene. "On the most primitive level, winter symbolizes death; spring, resurrection; summer, heyday; fall, decay. Hundreds of children's books taking place in summer emphasizes childhood as a happy, but also static, unchanging period." forteller Nikolajeva (2002, s. 272). Denne beskrivelsen er godt dekkende for *Vaffelhjarte*. Sommeren er fullspekket med eventyr for barna, det er her alt det morsomme skjer og dette tar da også naturligvis opp størst plass i boken. Disse

morsomhetene byr på lite utvikling hos barna, men når høsten og vinteren kommer, støter barna på en del utfordringer og tid til ettertanke. Her blir episoder om død og savn tema som fører til utvikling hos dem. Når våren kommer, byr den på nytt liv og nye muligheter som igjen fører til sesonghøydepunktet: sommeren. Bruk av årstider er en vanlig implisitt karakteriseringsform, og Nikolajeva (2002, s. 272) forklarer at setting kan forsterke karakteriseringen av karakterene i et narrativ. Sesonger kan også i følge Nikolajeva (2002, s. 272) være med på å gi et bilde av karakterene og markere karakterenes utvikling. Sesongene blir på mange måter brukt parallelt med barnas utvikling i boken, og en ser en tydelig utviklingskurve hos både Trille og Lena etter at det er gått et år.

Vaffelhjarte er bygget opp av en kombinasjon av scener og sammendrag (Lothe, 2003, s. 94). En kombinasjon av scener og sammendrag gir rom for en karakterisering av ikke bare fortelleren og protagonisten, men også av andre karakterer gjennom det som eventuelt blir ytret i scenene. Fortellertiden er kortere enn historietiden i sammendrag, som tillater handlingen å drive fremover i en større fart enn om boken bare var skrevet scenisk, der fortellertiden er lik historietiden (se teorikapittel, s. 30). Nikolajeva (1998, s. 145) forklarer dette med at sammendrag kan, ”[a]ccelerera eller bromsa berättelsen och står därmed för mycket av dess tempovariation”. På den andre siden er scener det nærmeste man kommer sekundærkarakterene, ettersom den gir en illusjon av en ’ikke-fortellende’ tekst der replikkene kommer til syne fra selve karakteren som ytrer noe (Nikolajeva, 1998, s. 145). Lothe (2003, s. 72-73) skiller mellom forteller og tale, der han forklarer at fortellerfunksjonen er knyttet til fortelleren mens tale er knyttet til det personene eller karakterene gjør og sier. Talepresentasjonen kan gå mellom ulike former for narrasjon, og i *Vaffelhjarte* blir tale fremstilt i en direkte diskurs der sitat fra en monolog eller dialog er å finne i teksten. Lothe (2003, s. 73) skriver at dette skaper en illusjon av en ren mimesis, selv om sitatet er formidlet og stilisert. Dette vil altså bety at det i sammendrag er Trille som er fortelleren, mens en i scener får mulighet til å hente informasjon fra de andre karakterene gjennom monologer og dialoger som kommer frem i den direkte diskursen. Scenene i boken gir besteforeldrekarakterene mulighet til å skinne og vise frem sitt ’sanne’ jeg, ettersom scenene forsøker å etterlikne ’den fiktive virkeligheten’, der leseren opplever at karakterene blir mer distanserte fra fortelleren.

Episodiske plott er ofte kombinert med progressive/episke plott, noe en kan si at *Vaffelhjarte* er en kombinasjon av. Episodene står sterkt hver for seg, men fletter man dem sammen ser

man en utvikling fra komplikasjoner til et klimaks, og så mot en avslutning (Nikolajeva, 2002, s. 160). Reisesstrukturen, som ble presentert i teorikapittelet (s. 29) er et tydelig element i *Vaffelhjarte*. Innenfor husets fire vegger er barna trygge og livet forutsigbart. Tar barna steget ut døren, om det så bare er ut i hagen, byr verden på eventyr og utfordringer for barna. Utenfor husets trygge rammer kan alt skje, og ofte er det svært spennende og gøy ting som skjer, men noen ganger byr reisen på vanskeligheter for barna og da er det godt å komme hjem igjen. Hjemmet er preget av kjærlighet med voksne å støtte seg til, da spesielt denne gode, trygge farfaren som vet å forstå barnas egentlige intensjoner.

Av det som blir karakterisert gjennom direkte definisjon, altså den eksterne eller ytre karakteriseringen av besteforeldrekarakterene, blir det meste beskrevet indirekte via synsvinkelen til Trille. Likevel får man også vite litt om besteforeldrekarakterene gjennom de ulike hendelsene og handlingene de utfører, da spesielt i scener som nevnt ovenfor. I teorikapittelet (s. 30) blir det vist til at hendelser er det som skjer med eller rundt karakteren, mens handlingene definerer karakterens aktive rolle. Karakteriseringen gjennom indirekte representasjon blir vist via forteller og tale (Lothe, 2003, s. 72). Språket er også en form for indirekte representasjon som blir brukt som et viktig karakteriseringsverktøy i *Vaffelhjarte*. Jeg tenker da særlig på språket som brobygger i relasjonen mellom farfar, Trille og Lena, noe analysen vil utdype mer om. I *Vaffelhjarte* er det som nevnt i materialebeskrivelsen (s. 15) ikke bare én, men to besteforeldrekarakterer. Selv om denne analysen legger hovedvekt på farfarkarakteren, er også tante-farmor-karakteren sentral og spennende å se på. Begge vil derfor analyseres ut i fra deres funksjoner og kjennetegn, selv om farfarkarakteren vil få størst oppmerksomhet i analysen.

3.3.2 Farfar som barnas allierte

Farfarkarakteren i *Vaffelhjarte* er en *støttende* sekundærkarakter, og han har en sentral rolle i plottet med en tilstedeværelse i 11 av 20 kapitler i boken. Fra start til slutt blir farfaren beskrevet av Trille på en svært varm og kjærlig måte. Det er tydelig at Trille ser opp til farfar, og at farfaren er det store forbilde. Av alle voksne som bor på øya, er det farfaren som er Trille og Lenas favoritt. Vi skal nå se på hvordan farfar sine kjennetegn og hans hovedfunksjon som barnas allierte kommer til uttrykk i boken på ulike måter.

Trilles farfar, blir av andre folk på øya kalt 'Yttergård-Lars', som viser til hans tilknytning til stedet 'Yttergård', som da antageligvis er et sted på Vestlandet han selv kommer fra. "Han går

alltid i kjeldress, farfar.” (Parr, 2012, s. 14). Farfar er fisker, og fisker hver morgen i båten sin. ”Farfar brukar å stå opp før fugl skit på jord, som han seier” (Parr, 2012, s. 93). Også her, som i *Den onde arven* (s. 67), blir iterativ brukt for å beskrive farfarens vaner og gjentatte handlinger. Når Trille forteller om farfar, sier han at farfaren, ”[s]tår opp klokka fem kvar dag og dreg for å fiske” (Parr, 2012, s. 93). ’Brukar’ og ’kvar dag’ blir brukt for å beskrive farfarens rutine og gjentatte handling, da disse viser til repetisjon i farfarens aktiviteter og gjøremål. Det at farfar har denne faste rutinen, skaper kanskje en trygghet hos Trille. Trille vet hvor han har farfaren sin, fordi han gjør det samme hver dag og på denne måten opptrer forutsigbart. Farfar er også veldig glad i kaffe og kokt fisk. ”Det lukta kokt fisk og kaffi heilt inn på rommet mitt. Farfarlukt!” (Parr, 2012, s. 56). Han har moped med korg, og selv om foreldrene til Trille og Lena ikke liker at de sitter på i korga, lar han de få lov til det når foreldrene ikke er tilstede.

Farfaren bor i kjelleren i huset til Trilles familie, og er ofte å se i huset sammen med resten av familien. ”Han kjem rett som det er opp kjellartrappa og drikk kaffi.” (Parr, 2012, s. 13). Det kan virke som om både han og Lena er to mennesker som tar stor plass i et rom, i følge Trille. ”[...] det er heilt vanleg at kjøkkenet vårt er fullt av Lena og farfar, sjølv om ingen av dei bur der.” (Parr, 2012, s. 14). Trille beskriver farfar som en mann som er, ”[t]ynn og rynkete og har visna hår. Han er den beste vaksne eg veit om.” (Parr, 2012, s. 13). Selv om beskrivelsen av farfar kan virke som en noe stereotypisk fremstilling av en eldre mann, blir fremstillingen gjort på en varm og humoristisk måte som viser til Trilles kjærighet for sin farfar. Det blir påpekt av Trille at farfar har rynker og grått hår, men i stedet for at Trille sier ”den beste gamle eg veit om”, sier han ”den beste vaksne” som gjør at han sidestiller farfaren med andre vaksne, uavhengig av alder. Det at Trille bruker ordet ’visna’ viser til barneperspektivet i boken.

Barneperspektivet er et perspektiv farfaren tydelig inntar, noe som bidrar til at han får komme inn i varmen hos barna. Barneperspektivet (se teorikapittel s. 20) handler i *Vaffelhjarte* om at farfaren greier å tilpasse seg barnets nivå, ettersom han forstår hvordan barna handler, tenker og uttrykker seg, og benytter seg av dette. Birkeland og Mjør (2012, s. 22) skriver at barneperspektivet dreier seg om å formulere de barnlige erfaringene med den språklige innsikten og erfaringen til en voksen, noe som stemmer godt for farfarens funksjon i *Vaffelhjarte*. Barneperspektivet er et viktig virkemiddel farfaren bruker for å oppnå hans viktigste funksjon i boken som barnas allierte. Farfar bruker språk som er uløselig knyttet til

humor, og bryter med normer og forventninger andre voksne har til han og barna i samspill og lek med barna. På denne måten får han til å innta et barneperspektiv, der han innfrir sin funksjon som barnas allierte. Det at farfaren bryter med de voksne normene og forventningene, bidrar til å skape en distanse mellom han selv og de andre voksne. Denne distansen er viktig for at han skal kunne få en funksjon som barnas lekekamerat og venn. Distansen han skaper, er likevel helt ufarlig, ettersom de bruddene han begår i seg selv er helt uskyldige. På denne måten oppnår han på den ene siden en tilhørighet blant barna, samtidig som han ikke mister sin voksne autoritet ved å oppføre seg uansvarlig. Til tross for at han tøyer grenser og bryter regler, fremstår han derfor som en trygg voksenperson som gir barna trygge rammer og en god oppdragelse. Dette er fordi han i tillegg til å være barnas lekekamerat, også har opparbeidet seg respekt og tillit hos barna ved å vite hvor den hårfine grensen går fra spøk til alvor.

Språket farfarkarakteren bruker skaper ikke bare distanse til de andre voksne på øya, men hjelper han også å innta barneperspektivet, vise kjærligheten han har til Trille og Lena, og bidrar som et viktig virkemiddel i leken med dem. Språkbruken til farfaren er tett knyttet til humor, ettersom han benytter seg av skrøner, nonsens og en god dose selvironi i det meste han sier og gjør. I teorigapittelet (s. 34) ble det sagt litt om hvordan en karakter taler sier noe om hvilken sosial gruppe karakteren ønsker å tilhøre. Videre skal noen eksempler på hvordan språket farfaren bruker viser at han tydelig ønsker å tilhøre den sosiale gruppen barna er i presenteres.

En kan på flere måter trekke paralleller mellom farfar og Lena i måten de benytter seg av språket på. Lena bruker et friskt språk og mye 'nesten-banning', som i følge Goga (2011, s. 4) er tett knyttet til de originale banneordene. Lenas favorittuttrykk 'Søren ta' blir brukt i ulike settinger, alt i fra i forbindelse med at hun er sint, redd, overrasket, imponert eller skjeller ut noen (Goga, 2011, s. 4-5). På samme måte som Lena bruker sitt kraftuttrykk, benytter farfar seg av oppfinnsomme skjellsord i form av uttrykket 'honden-dondre'. Når farfar og barna leker liksomkrig og blir overrumplet av tante-farmor, bruker han det for å vise sin ivrighet og dedikasjon til leken: ”- Nei, honden-dondre! small farfar i, sjølv om tante-farmor har sagt til han at han ikkje har lov til å seie honden-dondre når vi høyrer på.” (Parr, 2012, s. 62). På samme måte som Lena bruker sitt språk til å distansere seg fra voksenautoritetene, er dette også taktikken farfaren bruker for å distansere seg fra tante-farmor som er den andre voksne. Han har fått kjeft av tante-farmor for å bruke slike ord, men trosser hennes regler ved å bruke

ordet om igjen. På denne måten bryter farfar med det som er forventet av han. Et annet eksempel på hvordan farfar distanserer seg fra voksne, er når han truer svigerdatteren med en lommelykt og sier, ”[-H]ænds øpp! [...] – Kaffi eller livet, fru Kari.” (Parr, 2012, s. 14) når han kommer på kjøkkenet og vil ha seg en kaffikopp. Denne språkhandlingen viser tydelig til farfarens lekenhet og humor, og hvordan den kommer til uttrykk gjennom det han sier og hvordan han handler.

Leken er kanskje et av de viktigste virkemidlene farfaren bruker for å bli barnas allierte. Farfar er aktivt med i leken sammen med barna. ”Vel heime gjorde vi huset om til ei borg. Farfar gjekk rundt med ei kjevle i beltet og var øvstkommanderande.” (Parr, 2012, s. 59). Han er kreativ og bruker god innlevelse i leken med barna, der han blant annet bruker en fiskestang for å fiske opp vafler fra tante-farmor slik at de slipper å overgi seg til henne når de leker krig. Han inntar roller som er språklig humoristiske og som har referanser også til den voksne verden. ”- Ja, hallo. Det er fra de hofteoperertes landsforbund, sa farfar med frykteleg lys stemme. – Vi lurte på om De aller nådigst kunne tenke Dem å kjøpe noen skrapelodd.” (Parr, 2012, s. 63). I farfarens lek med barna, ser man eksempel på hvordan boken er skrevet inn i en ‘dual address’ (se teorikapittel, s. 39), der barneperspektivet er beholdt selv om humoren også treffer den voksne leseren. Barn vil synes at det er morsomt med farfarens rollespill, selv om de kanskje ikke forstår komikken i referansen hans til de hofteoperertes landsforbund slik voksne gjør. Nikolajeva (2002, s. 5) skriver at en i ‘dual address’ deler barneperspektivet uten at den voksne autoriteten og erfaringen går tapt, noe som er godt dekkende for farfar i *Vaffelhjarte*.

Kjærligheten farfaren har til barna kommer også til uttrykk gjennom språket. Et eksempel på dette er kjælenavnene farfaren gir til Trille og Lena. Farfar kaller Trille for ‘Trille-farr’, og Lena får kallenavnet ‘veslegrannen’. Her er ‘Trille-farr’ en maskulin variant av den klassiske –mor-endingen voksne ofte setter på pikenavn som i ‘Lenamor’ eller ‘Lisemor’. ‘Veslegrannen’ refererer til en liten nabo, som Lena bokstavelig talt er. Disse kjælenavnene symboliserer ikke bare farfars kjærlighet til barna, men er også karakteriserende for dem. Farfar beskriver i tillegg Lena på en morsom måte når han sier at hun, ”[e]t som ein hest og ser ut som ein sykkel”. Her bruker han nonsens i språket, og leker med ord og uttrykk uten at det egentlig gir noen særlig mening. Birkeland og Mjør (2012) forklarer nonsensbegrepet slik:

Nonsens (av engelsk *nonsense*) blir gjerne definert som 'tøys' eller 'vås', logikken i denne forma for diktning har sine egne lover og utfordrar etablerte førestillingar om orden og samanheng. Motiv som *mundus inversus* – eller den omvende verda – går igjen saman med ei leikande haldning til språket. (Birkeland & Mjør, 2012, s. 23)

Det at Lena spiser som en hest og ser ut som en sykkel refererer da til nonsensens 'tøys' og 'vås'. Farfarens bruk av nonsens kommer også til uttrykk når Trille ikke har matlyst som følge av at Lena har flyttet fra øya. Da foreslår farfar at Trille bør benytte den gyldne anledningen til å spise det han ikke liker. "Då eg fortalde det til farfar, foreslo han at eg skulle begynne å ete kokt kål og tran. – Du må nytte høvet, gut!" (Parr, 2012, s. 140). Her pakker farfar inn fornuften i det å spise kål og tran inn i nonsens, som snur ting opp ned i 'mundus inversus'. På denne måten slipper han unna med å være en belærende voksenperson som forteller Trille hva han bør gjøre, selv om det egentlig er nettopp det han gjør.

Nonsens kan også knyttes til farfarens svarte humor. Denne humoren blir brukt spesielt for å distansere farfar fra de andre voksne på øya. Svart humor er en type humor Julie Cross (2011, s. 118) viser til at har fått stadig større plass i nyere nonsenslitteratur, og den retter seg direkte mot barneleseren. I følge Cross (2011, s. 186-187), springer svart humor ut fra grusomme og makabre holdninger, ofte koblet sammen med nonsens og absurditeter. Hun viser til at svart humor ofte blir benyttet i ironiske eller komiske episoder som blant annet latterliggjør mennesker som er dumme eller ikke vet bedre. Farfaren kaller øya de bor på for et kongerike, og skrøner om at de stammer fra farlige sjørøvere, noe Trille påpeker at han ikke helt tror på selv om han liker å fantasere om det. "Farfar seier at Knert-Mathilde er eit kongerike. Han skrønar for det meste, farfar, men eg likar å tenke at han har rett, og at Knert-Mathilde er eit kongerike, vårt kongerike" (Parr, 2012, s. 17). Når Trille i fortrolighet forteller farfaren om at søsteren hans har sagt at familien har sjørøverblod i slekta, responderer farfaren ivrig, "[H]o lyg så det er ein fryd for øyra, Minda-mor, sa farfar imponert. – Der har vi litt å lære, alle saman. – Tante-farmor seier at ein ikkje skal lyge, sa eg. – Hm, sa farfar då og lo vidare inni seg." (Parr, 2012, s. 94). Den svarte humoren blir her brukt til å sette farfar og tante-farmor i kontrast til hverandre, der farfar på den ene siden er den useriøse og lekne voksne som fryder seg over fantasiens få begrensninger og gjør opprør mot de voksnes regler, mens tante-farmor på den andre siden fremstår som den ansvarlige og moralske som farfaren velger å le godt av. Et annet eksempel som viser hvordan farfars handlinger og svarte humor er med på å

distansere han selv fra de andre voksne, er når han får forbud av alle voksne til å la barna sitte i mopedkorga. Før de voksne drar på 'songarstemne', minner moren til Trille farfaren på at *ingen* skal sitte i mopedkorgen, "[...] og kjære Lars, ingen av Knert-Mathilde sine små barnebarn eller grannar skal om bord i mopedkassa" (Parr, 2012, s. 55). Trille hører på mens moren sier dette, og han sverger da at han ser farfaren holde 'lygarkors' bak ryggen. Lygekorset blir et symbol på farfarens hån av de andre 'dumme voksne' på øya som ikke vet bedre enn at farfaren kommer til å være rask med å bryte regelen om å ikke ha barn i mopedkorgen så raskt de er reist. Den svarte humoren til farfaren bidrar ikke bare til at han får mulighet til å distansere seg selv fra de andre voksne, men også til å stimulere barnas fantasi. Cross (2011, s. 190) mener at svart humor kan bidra til en 'comic spirit', som hun forklarer er en kombinasjon av, "[t]he 'optimistic denial of human limitations' with a child's optimism, sense of challenge, and 'playful spirit'." På mange måter kan en si at farfaren oppfordrer barna til å nettopp ikke sette noen menneskelige begrensninger for hva det er mulig å tulle og tøyse med når man leker.

Det er ikke bare i språket humoren kommer til uttrykk. Et eksempel på hvordan farfarens handlinger også bidrar til humor er når Trille og Lena ikke ønsker å være jonsokbrudepar, og spør moren til Trille om de heller kan lage heks. Dette støtter farfar opp om, "[L]a Trille-farr og veslegrannen lage heks. Det vert nok ei råd med brudepar, sa farfar." (Parr, 2012, s. 16). For at barna skal få det som de vil, blir det farfar og tante-farmor som må stille opp som jonsokbrudepar dette året, og farfar benytter da muligheten til å gjøre en vri på denne seansen i form av et rollebytte med tante-farmor. Farfar stiller i brudekjole, og tante-farmor låner dressen til Trilles far. "Tante-farmor hadde lånt dressen til pappa og var brudgom. Ho såg ut som ein tjukk pingvin. Og farfar hadde på seg lang, kvit kjole, slør og høghæla sko. Kaktusen hans var brudebukett." (Parr, 2012, s. 25). Dette skaper en hysterisk morsom scene som er til glede for alle på øya. Ved å bruke humor og en god dose selvironi, bidrar farfar både til god stemning på selve feiringen av jonsok, men også som en lagspiller for barna. Han finner en løsning slik at Trille og Lena kan få utfolde seg ved å lage heks i stedet for å være jonsokbrudepar. I en annen episode er farfar, Trille og Lena oppe hos Bakke-Jon, som er farfars bestevenn. Når barna innser at hesten til Bakke-Jon må til slakteriet fordi Bakke-Jon skal flytte på gamlehjem og ikke kan ta seg av hesten sin selv, får Trille en ide om å starte aldershjem for hester. Dette forslaget går farfar med på, selv om han synes det er i det drøyeste laget. "[...] vi måtte rekke opp til Oppoverbakke-Jon før farfar rakk å tenke seg om ein gong til. – For no har eg skote vitet!" (Parr, 2012, s. 163). Når de kommer dragende hjem

på hesten, blir de andre voksne svært oppgitte, men farfar tar seg av konsekvensene. ”Hadde det ikkje vore for farfar, trur eg vi hadde måtta levere attende heile Bakke-merra, men vi slapp det. Farfar ordna opp.” (Parr, 2012, s. 171).

Voksenautoriteten farfaren innehar kommer til uttrykk ulike steder i teksten. Når barna går i gang med å lage heks, tenker Trille med seg selv, ”[T]akk og pris at farfar har lært oss å lage skikkelege knutar.” (Parr, 2012, s. 18). Her viser Trille til at farfaren ikke bare tuller og tøyser med barna, men faktisk også lærer dem noe. Det er i tillegg tydelig at Trille synes farfar har mye kunnskap. Når Trille oppsøker farfar som sitter og stopper hullet i en sokk, sammenligner Trille farfaren med en ugle siden han har på seg briller. Ugler har i vår kultur hatt ry på seg som symbol på visdom og kunnskap, og i barnelitteraturen er den kloke ugla i Ole Brumm et godt eksempel på dette. Sammenligningen Trille gjør med farfar og en ugle kan derfor vise til Trilles tillit til farfars kunnskap og erfaring. Trille tenker etter en samtale med farfar at, ”[F]arfar har som regel heilt rett.” (Parr, 2012, s. 116), som viser til denne tilliten. Balansegangen mellom å innta barnas perspektiv uten å miste voksenautoriteten er noe det ser ut til at farfar mestrer, ettersom han begår regelbrudd som for barna virker alvorlige, men som ut i fra et voksenperspektiv egentlig er helt ufarlige.

Denne seriøsiteten farfar innehar, kommer til uttrykk i ulike episoder. Et eksempel som viser at det er visse ting barna gjør som de ikke engang tør å betro seg til farfaren med, er når Lena har rømt fra fastlandet og tilbake på øya igjen. Trille skjuler Lena på låven, og blir nesten fersket av farfar når han kommer ut fra fjøsen. Da farfaren kommenterer Trilles plutselige skiftning i humør fra trist og lei til glad med, ”[-D]et var ein glad gut!” kremter Trille tilbake ”-En må no prøve å smile når det er så fint vêr!” og tenker, ”[D]ette måtte ikkje eingong farfar få vite om!” (Parr, 2012, s. 146). Her kommer respekten Trille har for farfaren til syne, og man ser at det til og med er noen ting ikke en gang farfar kan få greie på. Farfar inntar også den seriøse og ansvarlige voksenrollen når leken til barna går litt over stokk og stein. I en episode hvor Lena leker gallionsfigur i gummibåten, godt inspirert av farfars sjørøverhistorier, forårsaker fiskebåten til farfar så store bølger at gummibåten fører Lenas hode rett i sementen på moloen. Trille blir helt fortvilet, og tror han har drept Lena, men farfar kommer til unnsetning og tar ansvar som en rolig og trygg voksenperson. ”- Så så, sa farfar, - vi skal få deg til dokter, ser du. Og du, Trille-farr, kan slutte å gråte. Det er ingen fare.” (Parr, 2012, s. 91). Disse eksemplene viser til barnas tillit til at farfar kan ordne opp om konsekvensene blir for store for barna å ta hånd om selv. Det at han har mer kunnskap og erfaring enn dem, gjør

at de stoler på at han kan ta ansvar om de selv mister kontroll, noe episoden hvor Trille nesten 'knerter' Lena blir et eksempel på.

Kort oppsummert ser man med utgangspunkt i en rekke eksempler at farfarens karaktertrekk kommer til uttrykk gjennom hans hovedfunksjon som barnas allierte i *Vaffelhjarte*. Han fremstår som en rund og dynamisk karakter i teksten. Gaasland (1999, s. 106) skriver at runde og flerdimensjonale karakterer gjenkjennes på sin evne til å overraske på en overbevisende måte, noe en kan si at farfar får til både gjennom hans mange humoristiske utsagn og handlinger. I tillegg er han dynamisk, ettersom han går gjennom en utvikling fra å være barnas allierte til at barna blir hans allierte, noe analysen vil gjøre et avsluttende poeng ut av. Det vil videre vises til hvordan tante-farmor blir fremstilt i boken, og hvilken funksjon hun har i forhold til farfar. Tante-farmors funksjon er allerede blitt berørt gjennom eksemplifiseringer der farfar bryter tante-farmors regler, som viser at hun får en kontrastiv funksjon i forhold til farfar. Der farfar er barnas allierte og prater samme språk som dem, er tante-farmor mer opptatt av å lære barna om gode verdier og overføre tradisjon og kultur til dem.

3.3.3 Tante-farmor og døden

Det at tante-farmor har en annen funksjon enn farfar i *Vaffelhjarte*, kan skyldes flere faktorer. Først og fremst har det at hun bor et stykke i fra øya noe å si for hennes involvering i barnas hverdag. Der farfar er tilgjengelig for barna stort sett hver dag, er tante-farmor forbundet med høytidsdager og besøk. I tillegg er det vesentlig at tante-farmor ikke blir den viktigste relasjonen i barnas liv, ettersom hun har en sentral rolle i plottet. Tante-farmor skal faktisk dø underveis i handlingen, og blir på denne måten sterkere knyttet til plottet. Dette bidrar til at hennes funksjon og kjennetegn blir underordnet det faktum at hun skal dø på et punkt i boken. Som presentert innledningsvis (s. 9) blir besteforeldre ofte brukt i barnelitteraturen for å introdusere til døden. Nikolajeva (2002, s. 200) skriver at det som oftest er en eldre slektning som dør i barnebøker, og at denne hendelsen sjelden er avsluttende i boken. Dette er også gjeldende for *Vaffelhjarte*. Litt over halvveis inn i boken er man kommet til vinterstid på øya, der Trille går og venter på årets første snø. Den dagen snøen kommer, blir også dagen da tante-farmor dør. Hvordan tante-farmor blir fremstilt er derfor nært forbundet med at hun kommer til å dø. Hvordan tante-farmor blir beskrevet av Trille, og hvordan hun fremstår gjennom hennes handlinger og gjennom ulike hendelser i boken, opp til det punktet hvor hun

dør vil bli presentert. Videre vil tematiseringen av døden gjennom barneperspektivet, og rollen de voksne, da spesielt farfar, spiller i barnas sorg bli presentert.

Tante-farmor er farfar sin storesøster. Trilles egentlige farmor døde svært ung, og tante-farmor har derfor blitt reservebestemor. Hennes kallenavn, tante-farmor, er med på å beskrive rollen hun har i barnas liv som deres reservebestemor. ”Den skikkelege farmora vår, ho som var gift med farfar, døydde då ho var berre trettifem år. Tante-farmor er reservebestemor.” (Parr, 2012, s. 22). Tante-farmor blir beskrevet som tjukk og gammel, og Trille forklarer at, ”[T]ante-farmor har så fint mønster i ansiktet sitt, for ho smiler heile tida.” (Parr, 2012, s. 22) På samme måte som Trille beskriver farfarens utseende med kjærlyhet og varme, er Trilles beskrivelser av tante-farmor preget av et kjærlig barneperspektiv. Rynker blir sammenlignet med fine mønster, som tante-farmor har vært så heldig å få takket være at hun smiler mye. Tante-farmor er en ivrig historieforteller, og liker godt å fortelle om krigen. ”Var det mykje skyting her då det var krig? spurde eg, for tante-farmor likar mykje betre å snakke om krigen enn om fotball” (Parr, 2012, s. 100). Hun forteller Trille og Lena om at de måtte grave ned radioen, og gjøre mye ulovlig. ”[...] for når det er krig, er alt omvendt. Då er det som er ulovleg, eigentleg det mest lovlege.” (Parr, 2012, s. 101). Fortellinger om krigen er noe som inspirerer Trille og Lena til å leke krig selv, som fører til at de graver ned familiens radio. Når Trille og familien får besøk av, eller besøker tante-farmor, er alle glade og det blir spilt ludo og servert kamferdrops. Men aller best er det når tante-farmor lager vafler. ”Mange seier at ting er verdas beste, men vaflane til tante-farmor er verkeleg verdas beste, heilt på skikkeleg” (Parr, 2012, s. 22). Vaflene blir i tillegg brukt symbolsk gjennom boken, og fungerer både som en fredserklæring og en kjærlyhetserklæring. Når barna og farfar leker krig og får en inntrenger på døren i form av tante-farmor, lager tante-farmor vafler for å lokke dem til å overgi seg. ”Det er bra med leikekrig. Men det er best med fred. Det tenkte eg då eg endeleg sat i hagen og åt vaflar saman med verdas snillaste tante-farmor” (Parr, 2012, s. 64).

Når Lena undrer seg over hvordan tante-farmor kan være så tjukk når farfaren er så tynn, forteller farfar at tante-farmor ikke var tjukk før i tiden. Da var tante-farmor pen som en skuespiller, og det var mange som ville gifte seg med henne. ”Det var forresten ingen som var tjukke på den tida, så vidt farfar hugsar, for dei åt berre poteter og fisk.” (Parr, 2012, s. 65). Trille beskriver tante-farmor som et menneske med, ”[d]et største og varmaste hjartet eg veit om.” (Parr, 2012, s. 122). Det eneste Trille ikke liker med tante-farmor er at hun strikker. Trille og hans søsken får nemlig strikkegensere til jul av henne, og de klør og ser rare ut. ”Det

er rart at ho som er så klok, ikkje forstår kor forferdeleg det er å gå med strikkagenser.” (Parr, 2012, s. 122). Tante-farmor er kristen, og har et bilde av Jesus over senga som hun sier passer på henne. Trille tar med Lena inn på soverommet til tante-farmor for å vise henne dette bildet, og Lena lurer på om bildet er magisk. ”Det visste eg ikkje. Eg visste berre at tante-farmor aldri er redd, fordi ho har Jesus over senga. Ho seier at alle menneske er små lam som Jesus passar på.” (Parr, 2012, s. 103). Kristendommen kommer her til uttrykk gjennom Trille og Lenas barneperspektiv på en hverdagslig måte, som viser at religionen er en naturlig del av deres kultur. Der farfaren til Trille fremstår som barnas kompanjong og allierte, fungerer tante-farmor mer i skyggen, på lik linje med foreldrene til Trille og Lena. Tante-farmors funksjon er å være en trygg og stabil voksenautoritet i barnas liv, ved å sørge for å tilby barna kjente tradisjoner som vafler og ludo, formidle kristne verdier og overlevere tradisjoner og historier fra krigen og ’gamle dager’.

Tante-farmors død blir i *Vaffelhjarte* fremstilt på en måte som gjør det abstrakte mer håndgripelig. Tante-farmor dør på vinteren, på samme dag som snøen faller for første gang det året. Vintertid er ofte symbolsk med død, noe som ble nevnt tidlig i analysen (s. 78). Når døden skjer på den mørkeste tiden av året, lover våren og sommeren likevel om at det vil komme lysere dager. Selv om det ser mørkt ut, vet man at det vil bli lettere om man tar tiden til hjelp. I Trine Dales (2015) masteroppgave, *Spenninga mellom humor og alvor i møte med døden. Ei nærlesing av tre bildebøker for barn*, skriver hun at litteraturen har friheten til å skildre døden ved å løsrive seg fra negasjonsprinsippet, som handler om at døden kun kan beskrives gjennom hva den *ikke* er. ”[...] ettersom litteraturen ikkje treng å formidle sanning eller bety noko spesifikt, så har litteraturen likevel ei unik evne til å uttrykke det vi ikkje kan tenkje oss eller kjenne att som ein realitet.” (Dale, 2015, s. 12). Dale argumenterer videre med at det derfor kan tenkes at døden både kan skildres gjennom negasjonsprinsippet, som handler om at det å være død vil si å ikke lenger leve, men at litteraturen også kan skildre og forstå døden på nye måter. I *Vaffelhjarte* blir døden løsrevet fra negasjonsprinsippet, der døden blir sammenlignet med noe konkret og håndfast, nemlig snøen. Trilles sammenligning er et eksempel på hvordan et barn kan brukes i et forsøk på å gjøre det abstrakte som døden mer konkret, og viser nok en gang til barneperspektivet i boken. Når døden sammenlignes med snøen, bidrar dette til en forsoning rundt en veldig abstrakt og vanskelig tematikk som kanskje kan virke uhåndgripelig for et barn. Snøen er enklere å forholde seg til enn døden, og ved å sammenligne dem bidrar det til å gi en større forståelse av døden som begrep. ”Døden er

nesten slik som snøen, ein veit ikkje kva tid han kjem, sjølv om han oftast kjem om vinteren.” (Parr, 2012, s. 125)

Dale (2015, s. 14) forklarer at, ”[K]ristendommen er ofte inlemma utan at det er eksplisitt nemt, i symbolikk eller forklaringa på livet etter døden knytt til trua på eit himmelrike”. Å bruke religion i tilknytning til døden skaper håp. Forfatteren, Parr, har selv sagt at denne kristentroen er hverdagslig og naturlig å ha med når en portretterer en oppvekst på Vestlandet (Nergård, 2016, s. 259). Trille finner trøst i at tante-farmor ble passet på av Jesus og derfor ikke var redd. Denne trøsten forsterkes under Trilles siste besøk hos tante-farmor før hennes bortgang. Da Trille undrer på om tante-farmor noen gang er redd, forsikrer hun han om at Jesus passer på henne og gjør henne mindre redd. Hun påpeker at det ikke er nødvendig å uroe seg for mye over ting. Det at Trille vet at tante-farmor ikke var redd gjør det kanskje enklere for han å forsones seg med tapet av henne. Støtten de voksne gir barna er også til hjelp, og de voksne bruker religion for å gi barna trøst og håp. Etter begravelsen sier Trilles mor at tante-farmor er i himmelen. ”Det var vanskeleg å tru på akkurat det, syntest eg, for dei grov kista ned i molda på kyrkjegarden.” (Parr, 2012, s. 127). Dale (2015, s. 14) skriver at engler ofte blir brukt som symbolikk i bildebøkene som en sentral del av tematikken. I en samtale Trille har med farfar, bekrefter farfar det Trilles mor har sagt om at tante-farmor nå er i himmelen, og benytter seg av englesymbolikken. ”- Ja, det er sant som dagen, Trille-farr. No har englane det fint der oppe! Og her sit vi ... Han sa ikkje meir.” (Parr, 2012, s. 127).

Sandra Beckett (2012, s. 250) skriver i sin bok *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages* at døden ofte blir tematisert ved å distansere den med virkemidler som humor. I *Vaffelhjarte* ser man at humor blir brukt for å gjøre døden mer overkommelig for barna. Et eksempel er når Trille forteller Lena om tante-farmors død, og Lena spør, ”[-V]ar det hjarte-intakt?” (Parr, 2012, s. 125). Her kommer barneperspektivet frem igjen, og Lenas språkforvirring bidrar til at den tunge tematikken som blir tatt opp forløses på en barnlig og humoristisk måte. Også i begravelsen bidrar Lenas oppførsel til å gjøre en vanskelig begivenhet mer alminnelig og humoristisk. ”Eg trur Lena syntest det var ganske kjedeleg i gravferd.” (Parr, 2012, s. 127). Når døden blir fremstilt gjennom barnas undrende øyne, letter de på det tunge alvor. Parr forteller selv at hun bruker humoren bevisst i tunge stunder, ”[N]år verkeleg vanskelege og triste ting skjer, er det ingen ting som er så godt som å kunne spøke og le.” (Nergård, 2016, s. 359). En stund etter begravelsen har Trille og Lena en samtale om tante-farmor i himmelen. ”Tante-farmor tusla nok rundt der oppe saman med englane og Jesus. Ho hadde sikkert gitt

dei strikkagensarar til jul. – Dei klør nok mellom vengene no, sa eg. – Englane, altså.” (Parr, 2012, s. 129). Her bruker Trille det at har lært av de voksne om hva som hender etter døden i kombinasjon med tante-farmors personlighetstrekk og hans egne erfaringer. På denne måten skaper han et bilde av at tante-farmor har det godt der hun er nå, samtidig som han trekker inn komikken med at det nå i stedet for han og hans søsken, er englene som får svi for at tante-farmor er så glad i å strikke.

Tante-farmors viktigste funksjon i boken er å overlevere gamle og gode tradisjoner og vestlandsk kultur til barna. På denne måten kan man si at hun får en pedagogisk funksjon i boken, som lærer og oppdrager. Det er alminnelig kristendoms lære og historier om 2.verdenskrig som står sentralt, samtidig som gode tradisjoner som ludo, kamferdrops og vafler er stikkord som viser til det alle forbinder tante-farmor med. Når tante-farmor dør, ser man at hennes prosjekt går videre til neste generasjon, ettersom de voksne fortsetter å forkynne tante-farmors ord om kristendommen og forklarer barna at tante-farmor nå er i himmelen.

3.3.4 'Farfar og eg'

Trille og farfars forhold blir enda sterkere mot slutten av boken. Dette skyldes at de er sammen om sorgen. De sørger over tante-farmor og savner Lena som har flyttet fra øyen. Det at Lena flytter, oppleves for Trille som den største sorgen. I denne sorgen oppleves farfar som en alliert, og en som er den eneste som helt forstår hvordan Trille har det. Farfar har mistet søsteren sin og Trille har mistet lekekameraten sin og sin beste venn. ”Vi sakna tante-farmor, og vi sakna Lena, og vi sakna mor til Lena. Men det var farfar og eg som sakna mest. Heile dagen var berre sakning frå vi sto opp til vi la oss.” (Parr, 2012, s. 140) Trille påpeker også hvor glad han er for å ha farfar, ettersom Trille vet at farfar er like glad i Trille, som Trille er i han. ”Med Lena er det så vanskeleg å vite akkurat det.” (Parr, 2012, s. 93) Når Trille trenger støtte i sorgen, bidrar farfar til gode perspektiv. ”- Du forstår, Trille-farr, at om ein er trist fordi ein sakna reit menneske, då betyr det at ein er glad i det mennesket. Og å vere glad i nokon, det er det finaste som finst. Dei vi saknar, har vi inni oss. Han slo seg på brystkassa så det small.” (Parr, 2012, s. 141). Trilles sorg over Lena er midlertidig mer kortvarig enn farfars sorg over tante-farmor. Det tar ikke lang tid før Lena får lov til å flytte tilbake på øya igjen, og kort tid etter havner barna nok en gang i trøbbel. Da låven tar fyr med Bakke-merra inni, springer Trille inn for å redde hesten med Lena hakk i helene. Når Trille har fått hesten ut, innser han at Lena fortsatt er inne i den brennende låven. ”Då kom farfar sjanglande ut av

flammane med ein stor bylt i hendene. Han seig utmatta ned på kne og la Lena frå seg i graset.” (Parr, 2012, s. 186). Farfar viser her nok en gang at han er redningsmannen til barna. Lena havner på sykehus, og da får Trille endelig bekreftet Lenas følelser for ham. ”- Er eg bestevennen din, Lena? Lena såg rart på meg. – Så klart du er! Kven skulle det elles vere? Kai-Tommy?” (Parr, 2012, s. 188).

I de siste kapitlene i *Vaffelhjarte*, nærmer det seg nok en jonsokfeiring på øya. Dette året er det duket for bryllup mellom Lenas mor og doktoren Isak. Ut på kvelden finner Trille farfar sittende, ”[p]å ein stein med kaffikopp og finstas, litt bortanfor dei andre.” (Parr, 2012, s. 193). Trille spør farfar om han savner tante-farmor, og farfar sier at han savner henne ’litt, kanskje’. ”Eg sto og såg på han ei stund og kjende at hjartet mitt liksom voks inne i bringa og nesten ikkje fekk plass. Eg fekk lyst til å gi farfar alt godt i heile verda. Og med eitt skjøna eg kva eg skulle gjere. Stille sneik eg meg bort frå fjøra og opp til garden.” (Parr, 2012, s. 193). Trille setter i gang med å lage vaffelrøre, og får etterhvert selskap av Lena. Sammen lager de ’vaffelhjarte’ til farfar hele natten. Når farfar finner barna blir han helt fortumlet, og han blir enda mer forfjamset når han ser at de har lagd vafler etter oppskriften til tante-farmor. ”Etter sju plater sovna han i stolen sin. Han er ikkje van med å vere oppe så lenge. Lena og eg la eit teppe over han og lista oss ut.” (Parr, 2012, s. 195) Rollene til farfar, Trille og Lena blir på mange måter snudd på hodet i denne episoden. Nå er det farfar som trenger å bli tatt vare på, og han blir nærmest fremstilt som et lite barn som barna passer på får søvn og tuller inn i et teppe etter han har sovnet. Etter alt det farfaren har gjort for barna, synes kanskje Trille og Lena at det er fint å kunne gjengjelde den store kjærligheten farfar har for dem. Farfars funksjon går her fra å være barnas allierte til at barna blir hans allierte. Farfar trenger barna like mye som barna trenger farfar.

4. Analysene sett i et komparativt lys med avsluttende refleksjoner

Når man nå har sett på besteforeldrekarakterenes funksjoner og kjennetegn i hver sine narrativ, vil det videre være interessant å se analysene i et mer komparativt lys der de ulike funnene sammenlignes og drøftes. På denne måten kan man se om det finnes noen kjennetegn og funksjoner som er felles for besteforeldrekarakterene på tross av at de opererer i vidt forskjellige tekster. I dette siste kapittelet vil det derfor bli lagt vekt på elementer som går igjen i de ulike bøkene, og hva de kan bety for hvordan besteforeldrekarakterer blir fremstilt i narrativ for barn og unge. Funnene vil drøftes i lys av tidligere forskning som ble presentert i innledningskapittelet (s. 10).

4.1 Besteforeldre som barnas støttespillere

Evenshaug (2015a) skriver, som nevnt i innledningen (s. 9) at besteforeldre kan kalles for 'støttespillere', og at denne definisjonen kan stå som en fellesbetegnelse for de rollene, oppgavene og funksjonene besteforeldre har i forhold til sine barnebarn i dagens samfunn. Han deler disse inn i fem ulike besteforeldreroller: Omsorgsgiver, kamerat og venn, lærer og mentor, forbilde og historieforteller. Sosiologene Gunnhild Hagestad og Katharina Herlofson (2009) skriver i sin artikkel *Småbarnsfamiliens støttespillere* at det er en klar enighet blant nordmenn om hvilke oppgaver besteforeldrene har i en familie. "De skal gjøre ting sammen med barnebarn, tre støttende til når de trengs og hjelpe voksne barn i sin rolle som foreldre." Videre beskriver de Nordens besteforeldre som en slags 'reservetropp' eller 'heimevern' som rykker ut til familien når det er behov for det (Hagestad og Herlofson, 2009, s. 92-93). I analysene av de ulike besteforeldrekarakterene i materiale, ser man at besteforeldrene har svært ulike funksjoner i tilknytning til barnebarna. Likevel vil jeg argumentere for at Evenshaug (2015) og Hagestad og Herlofson (2009) berører den viktigste funksjonen besteforeldrene oppfyller i relasjonen de har til barna også i de undersøkte tekstene, nemlig funksjonen som støttespillere. Selv om denne funksjonen kommer til uttrykk på ulike måter i de tre bøkene, er det tydelig at det nettopp er støtte de tilbyr barna, og at dette er en fellesnevner for hvordan forfattere fremstiller besteforeldrene i prosjektets materiale.

I *Heilt passeleg vill* fungerer farmor først og fremst som en omsorgsgiver for sitt barnebarn, ettersom hun stepper inn som barnevakt når sønnen og svigerdatteren skal reise bort og

trenger hjelp. På denne måten får hun rollen som barnebarnets reserveforelder uken foreldrene er på ferie. I tillegg til å gi omsorg og tilby hjelp til Elises foreldre, tar farmor aktivt del i Elises hverdag ved å oppmuntre til aktiviteter de kan gjøre sammen, utfordre Elise i ulike samtaler og ved å oppmuntre henne til å tørre å ta litt mer plass i sitt eget liv. Farmor er derfor ikke bare omsorgsgiver, men kan også ses på som kamerat og venn, lærer og mentor og forbilde for barnebarnet sitt. I *Den onde arven* har bestefaren overtatt omsorgen for sitt barnebarn etter at faren forsvant da Julie var liten, og moren ikke var i stand til å ha omsorgen for henne. Her fungerer bestefarkarakteren som en reservetropp eller heimevern for Julie, siden hennes egne foreldre ikke selv er i stand til å forsørge henne. Han fungerer også som en historieforteller for Julie, selv om det meste av det som blir fortalt av han blir gjort via hans dagbok. I *Vaffelhjarte* er farfar og tante-farmor støttende voksenautoriteter sammen med barnas foreldre. Farfar er aktivt deltakende i barnas lek, og når alle de voksne og store barna skal reise på 'songarstemne' og de minste trenger barnevakt, er det farfar som stiller opp. Farfar fungerer først og fremst som kamerat og venn for barna, men man ser også at han inntar rollene som omsorgsgiver, lærer og mentor og forbilde for barna gjennom ulike episoder i boken. Tante-farmor er en mer distansert besteforelder karakter, men hun fyller funksjonene som omsorgsgiver, historieforteller og lærer og mentor for barna. På samme måte som farfar gjør hun også ting sammen med barna, som når hun spiller ludo med dem eller forteller krigshistorier.

Lærer og mentorrollen besteforeldrekarakterene inntar i *Vaffelhjarte* kan ses i sammenheng med den generelle delen av Læreplanen. Prosjektet tante-farmor har i oppdragelsen av barna kan gjenspeiles i 'Det meningsseekjande mennesket', som er opptatt av å oppdra barna med kristne og humanistiske verdier, kulturarv og identitet. "Oppfostringa skal tuftast på grunnleggjande kristne og humanistiske verdiar, og bere vidare og byggje ut kulturarven, slik at ho gir perspektiv og retning for framtida." (Utdanningsdirektoratet, 2015). Under 'Det skapande mennesket', som er opptatt av å gi barna kreative evner gjennom tradisjoner og kritisk sans og skjønn, samt å oppfordre til vitenskapelig arbeidsmåte og aktive elever, kan en plassere farfar og hans funksjon som barnas allierte. Innskrevet i det skapande mennesket står det at: "Særdrag ved mennesket er at det både kan fatte det tidlegare slektledd har tenkt og følt, bruke det dei har utretta og forma - og samtidig overskride dei grenser fortida sette ved nybrott og skaparkraft." (Utdanningsdirektoratet, 2015) Dette er godt dekkende for farfars ulike prosjekter der han tøyser grenser gjennom å innta barnas perspektiv.

Alle besteforeldrene fremstår som omsorgsgivere i materiale, selv om omsorgen de gir barna kommer til uttrykk på ulike måter. Bestefaren i *Den onde arven* beskytter barnebarnet sitt fra ondskaben som har rammet familien, noe som viser hvor stor kjærighet han har for sitt barnebarn. Selv om han oppleves som distansert og fjern i relasjonen med Julie, tar han prosjektet med å beskytte sitt barnebarn med stort alvor. Dette vernet eller beskyttelsen kommer til uttrykk på en annen måte i *Heilt passeleg vill* og *Vaffelhjarte*. Her truer ingen ond arv med å skade barna, og forholdet mellom de eldre og barna har en mer hverdagslig og enkel tone. I begge bøkene kan det virke som om besteforeldre får et større rom til å utfolde seg i samspill med barnebarna, ettersom de selv ikke har hovedansvaret for barnas oppdragelse. Der foreldrene er og helst bør være strenge og avgrensede, forsøker besteforeldrene, da spesielt farmor i *Heilt passeleg vill* og farfar i *Vaffelhjarte*, å utfordre barna og oppmuntrer dem til å oppsøke situasjoner som bidrar til vekst og utvikling. Farmoren i *Heilt passeleg vill* er svært opptatt av at Elise skal finne sin egen stemme og leve livet sitt ut i fra det som gleder henne. Dette oppleves i utgangspunktet ubehagelig og skremmende for Elise, ettersom hun er opplært av moren til å gjøre pliktene sine. Farmor snur alt det moren til Elise har lært henne opp ned, og skaper en konflikt hos Elise, men etterhvert som Elise griper utfordringen viser hun at hun klarer å mestre farmors oppgave. I *Vaffelhjarte* snur farfaren ting opp ned ved å blant annet distansere seg fra de andre voksnes regler og forventninger. På denne måten utfordrer han barna til å tenke selv og tøyne grensene.

I *Den onde arven* er det bestefaren som har primæransvaret for sitt barnebarn, og dette kan forklare hvorfor han ikke inntar rollen som kamerat og venn for Julie. De andre besteforeldrekarakterene i materiale er mer frigjorte fra primæransvaret, ettersom foreldrene til barna er mer tilstedeværende. Dette bidrar til at de kan konsentrere seg mer om kameratskapet. Både farmoren i *Heilt passeleg vill* og farfaren i *Vaffelhjarte* forsøker å identifisere seg med barna for å oppnå dette kameratskapet, og de snur ting litt opp ned og spiller på å bryte med det forutsigbare for å appellere til barna og fange deres interesse. Selv om relasjonen mellom farfar og barna i *Vaffelhjarte* og farmor og Elise i *Heilt passeleg vill* har en kameratslig tone sammen, opptrer besteforeldrene også som lærere eller oppdragere. Evenshaug (2015c) skriver at, "[M]ed sin ekte interesse for barnebarna, sin livserfaring og forhåpentligvis følelsesmessige modenhet har de gjerne gode forutsetninger for komme barnebarna så nær at de på sin side vil lytte til dem og ta deres veiledning og råd på alvor." I *Heilt passeleg vill* viser Elise til hvor mye hun tar det farmoren på alvor når hun tenker, "[O]g viss eg skulle kunna snakka med nokon om alt mogeleg, så måtte det vel vera farmor."

(Bratlund, 2005, s. 50). Også Trille i *Vaffelhjarte* viser til hvordan han tar farfars råd på alvor når han forteller at, ”[F]arfar har som regel heilt rett.” (Parr, 2012, s. 116). Evenshaug (2015d) beskriver besteforeldre som ambassadører fra fortiden. ”I en tid da identitetsverdier er truet mer enn noen gang før, trenger barna og de unge å møte tradisjonsformidlende instanser som kan hjelpe dem til å finne røtter og feste som gir basis for å takle livet.” Selv om bestefaren i *Den onde arven* har holdt Julies familiefortid skjult lenge, er det han som åpner opp for at Julie får mer forståelse for fortiden ved å lede henne til hans dagbok. Når Julie oppnår en større forståelse av fortiden, blir det enklere for henne å takle det livet hun har fått tildelt. Tante-farmor i *Vaffelhjarte* er også en god ambassadør fra fortiden. Hun forteller barna om krigen og formidler viktige tradisjoner og kulturarv til dem.

Med utgangspunkt i disse eksemplene, samsvarer de rollene og funksjonene som besteforeldre i følge Evenshaug (2015) og Hagestad og Herlofson (2009) mener besteforeldre i dagens samfunn har med de rollene og funksjonene besteforeldrekarakterene får i tekstene. De er ivrige støttespillere for barna, som utøver omsorg, leker med barna, oppfordrer dem til å møte livets utfordringer og som sørger for å formidle tradisjoner og historier fra gamle dager. Dette gir et bilde av at forfattere skriver inn besteforeldre i narrativ som barneleseren vil kjenne igjen fra den virkelige verden i møte med sine egne besteforeldre eller andre eldre mennesker.

4.2 Tematisering av døden

Nikolajeva (2002, s. 200) skriver at døden er et tema som blir tatt opp i flere barnebøker, og at det som oftest er en eldre slektning av barneprotagonisten som dør, fordi det er mer naturlig og mindre skummelt når eldre mennesker dør. Hun viser til at døden er én av tre essensielle komponenter i menneskelig vekst, og at tilstedeværelsen av død derfor alltid vil være å finne i en eller annen form i litteraturen, da også i bøker for barn og unge. Likevel påpeker hun at det fortsatt eksisterer tabuer knyttet til fremstillingen av døden i barnelitteraturen. Sandra L. McGuire (1993, s. 5) har studert holdninger knyttet til aldring, og skriver i sin artikkel ”Promoting Positive Attitudes toward Aging: Literature for Young Children” at det nesten utelukkende blir fokusert på sykdom, uførhet og *død* i fremstillingen av eldre. McGuire stiller seg skeptisk til dette fokuset, og er bekymret for at den snevre fremstillingen av eldre kan bidra til å gi barn lite å se frem til når de selv blir eldre. Det er med utgangspunkt i både Nikolajevas og McGuire sine påstander om tilstedeværelse av døden i forbindelse med eldre karakterer, interessant at alle bøkene i oppgavens materiale benytter seg av død som tematikk.

Selv om representasjonen av døden blir fremstilt svært ulikt i de tre tekstene, er det en iøynefallende observasjon som reiser en god del spørsmål knyttet til bildet man har av eldre og hvordan eldre mennesker blir fremstilt i bøker for barn og unge. Hvorfor blir døden ofte tatt opp som tema i barnelitteraturen i forbindelse med eldre, når døden som begivenhet svært sjeldent skjer i barns liv? På en annen side kan en jo tenke at når døden først inntreffer i et barns liv, så er det først og fremst med besteforeldrene? Kanskje er det da forventet at forfattere skal skildre tema som død når de bruker eldre karakterer i bøker for barn og unge, fordi det er den mest lettvinde måten å berøre et slik tabubelagt og noe følelsesmessig vanskelig tema på? Og kan det at eldre ofte blir brukt i forbindelse med døden i barnelitteraturen virke ødeleggende for barnelesere, og skape negativitet rundt eldre og alderdom slik McGuire (1993) bekymrer seg for?

Døden blir brukt som et verktøy for å oppnå noe i selve plottet i *Heilt passeleg vill* og *Den onde arven*, mens den i *Vaffelhjarte* blir tematisert med mer alvor og seriøsitet. I *Heilt passeleg vill* blir døden implisitt flettet inn i handlingen i forbindelse med farfaren til Elises bortgang. Elise minnes begravelsen med noe trist, og farfarens død blir tatt opp flere ganger i forbindelse med hvordan man bør leve etter en person man har vært glad i går bort. Likevel var Elises forhold med farfaren ganske fjernt, noe som fører til at døden betraktes på avstand uten noen særlig tilknytning til den som er gått bort.

Eg tenkte på farfar som var død. Eg hugsa han nesten ikkje. Han var ein som berre var der når vi var på ferie hos dei. Farfar sa aldri noko til ungane, i alle fall ikkje til meg. Han var ein framand. (Bratlund, 2005, s. 34).

Døden til farfar blir her brukt som en unnskyldning for at farmoren skal utfylle sin funksjon som katalysator, der hun viser Elise hvordan det er å 'plukka gleder'. Farfarens bortgang bidrar til å gi farmoren en ny start, der hun får mulighet til å fjerne seg fra den stereotypiske rollen hun har vært fastlåst i. Nå kan hun endelig slå ut håret og leve ut sine etterlengtede drømmer. "– Men no er ho aleine, og då kan ho byrja på nytt." (Bratlund, 2005, s. 40) Hvordan farmoren håndterer ektemannens død, blir det stilt spørsmål ved av Elises mor. Hun mener farmoren ser altfor godt ut til å nylig ha mistet sin mann, noe farmoren forsvarer med at, "[M]en farfar er død, og eg lever." (Bratlund, 2005, s. 68) som viser at hun har forsont seg

med mannens bortgang og er klar for et nytt kapittel i livet. På denne måten blir budskapet til farmoren forsterket, ved at man må leve livet til det fulle, for plutselig lever man ikke lenger.

I *Den onde arven* blir døden fremstilt på en overflatisk og teknisk måte, ettersom forfatteren lar bestefaren bli drept slik at han ikke kan bidra til å avsløre sannheten. Når bestefaren dør, kan tiden hales ut ytterligere. Bestefarens død er nødvendig for plottets fremgang, men døden blir ikke behandlet eller gjort noe særlig poeng av. Julie har en kortvarig sørgeprosess der hun mimrer tilbake til bedre tider sammen med bestefaren, men forsoner seg fort med tapet av han. I både *Heilt passeleg vill* og *Den onde arven* blir besteforeldrene som går bort fremstilt som avstengte, distanserte eller kalde karakterer. Farfaren til Elise er fjern i den forstand at hun ikke hadde noe forhold til han, mens bestefaren til Julie oppleves som kald og distansert av barnebarnet sitt. Atferden til besteforeldrene bidrar til at deres bortgang ikke føles uoverkommelig for barneleseren og protagonisten i teksten. I *Heilt passeleg vill* er døden tematisert for å gi farmoren en mulighet til å starte et nytt liv, og i *Den onde arven* blir bestefaren drept for å bevare spenningen og leserens uvitenhet en stund til. Døden blir derfor i begge disse bøkene underlagt plottet, der de fungerer som et virkemiddel for å oppnå et større prosjekt.

I *Vaffelhjarte* blir døden tatt opp mer eksplisitt enn i de to andre bøkene. Her følger man protagonistenes opplevelse av døden når de står midt oppi hendelsen, og den blir tematisert gjennom et barneperspektiv der bruk av humor og religion er sentrale for å gi trøst. I de andre bøkene blir døden fremstilt mer overflatisk, noe som fungerer med tanke på tekstenes rammer og karakterenes plassering i plottet, men i *Vaffelhjarte* er rammene annerledes, som gjør at døden må bli tatt mer på alvor. Den avdøde er her en karakter som ble elsket og som vil bli dypt savnet, og tematiseringen av døden foregår dermed mer varsomt og krever større tilstedeværelse i handlingen. Colomer (2010) ble nevnt i innledningen (s. 12) i tilknytning til hennes forskning på bildebøker. Hun skriver at eldre mennesker i bildebøker blir fremstilt som mer refleksive, og at de nå er i stand til å møte døden med stolthet. I *Vaffelhjarte* er tante-farmor et godt eksempel på hvordan et eldre mennesker møter døden uten frykt og redsel, men med en form for verdighet. Hun har beholdt sin barnetro, og denne barnetroen viderefører hun til sine yngre generasjoner før hun forlater jorden. Døden blir i denne boken håndtert på en måte som skaper trøst og håp for leseren, og respekt for den avdøde.

4.3 Stereotypisk eller variert fremstilling av eldre?

Som presentert i tidligere forskning (s. 10), viser studier av besteforeldre, da knyttet til bildebøker, at selv om en i dag ser tendens til en mer variert fremstilling av eldre, henger stereotypiene fortsatt igjen også i nyere litteratur. Selv om noen forskere (Beland & Mills, 2001; Janelli & Sorge, 2002; Crawford & Bhattacharya, 2014) har funnet at eldre blir mer positivt fremstilt i nyere bøker, bemerker de seg at det fortsatt er en lang vei å gå før besteforeldre i litteraturen samsvarer med hvordan samfunnets besteforeldre er. I mine funn viser besteforeldrekarakterene tendens til å fortsatt portrettere stereotyper, men jeg vil likevel påstå at de også viser til noe av den variasjonen og mangfoldet som er blitt etterlyst i fremstillingen av eldre karakterer.

Ikke uventet er det i *Den onde arven* man ser de tydeligste tendensene til stereotyper og lite variasjon i fremstillingen av besteforeldrekarakterene. Som vist i analysen er funksjonen til bestefaren svært instrumentell, siden han er underlagt plottet og spenningsstrukturen i boken (se analyse, s. 58). Dette fører til stereotyper i form av at han ikke har frihet til å vise mer av seg selv enn det plottet har 'behov' for. Bestefaren i denne boken er derfor den karakteren i materialet som heller mest mot en opak karakterisering, altså en karakterisering der karakteren fremstår som mer utilgjengelig for leseren (Nikolajeva, 2002, s. 151). Som leser har man mindre tilgang til karakterens tanker og følelser i *Den onde arven* enn i de to andre bøkene i materialet. Denne opake karakteriseringen skaper et mer ensformig og unyansert bilde av bestefaren som karakter, men det trenger ikke nødvendigvis å bety at bestefaren er en karikert og enkel type selv om han fremstår slik for leseren. Funksjonen bestefarkarakteren har er så tett knyttet til plottet, at det ikke er rom for detaljerte beskrivelser av han. De beskrivelsene man får er bare med på å forsterke spenningen og mystikken i plottet. Hans 'egentlige' personlighet og egenskaper må derfor vike for sjangerens behov for uthalinger og blindspor.

Bestefaren i *Den onde arven* blir beskrevet stereotypisk av Julie både når det kommer til hans utseende og når det kommer til hans aktiviteter og interesser. Han bruker briller, har grått og lite hår, er tjukk og går i gamle klær. I tillegg har han dårlig helse og sitter eller sover mye i stolen. Han ser TV, løser kryssord og leser bridgespalter (se analyse, s. 67). Alle disse karakteristikkene understreker alderdomsstereotyper. Likevel skal det sies at bestefaren i *Den onde arven* er den eldste besteforeldrekarakteren i materialet, og han er besteforelderen med det eldste barnebarnet, som gjør at det blir mer naturlig å gi han slike beskrivelser.

Karakteriseringen av hans utseende kan derfor forsvares mer enn hos de andre besteforeldrekarakterene, ettersom de stereotypiske alderstegnene antageligvis stemmer mer overens med hans alder. Utover handlingen blir flere trekk ved bestefarkarakteren avslørt, og man får innblikk i hans fortid som avslører at han har holdt på en stor hemmelighet for Julie for å beskytte henne fra 'den onde arven' som har gått i generasjoner i familien. Man får da vite at bestefaren har vært interessert i vitenskap og drevet forskning om gen-teori, og at han har ofret mye for å beskytte barnebarnet sitt. Dette viser til en annen mann enn den som blir beskrevet av Julie, og han glir mer mot en transparent karakterisering utover handlingen i boken.

I *Vaffelhjarte* er barna 9 år, og selv om farfars alder aldri blir oppgitt i boken, vil det være naturlig å anta at han ikke er like gammel som bestefaren i *Den onde arven*. Farfar er fortsatt i arbeid, i motsetning til bestefaren til Julie som har måttet gi seg på grunn av helseplager. Farfar står opp hver dag og fisker, og er en aktiv mann som leker med barna, gjør ærend, kjører moped og er barnas redningsmann når de utsetter seg for fare. Han fremstår derfor som mindre aldersstereotyp enn bestefaren i *Den onde arven* ut i fra hans aktivitetsnivå. Den eneste beskrivelsen av farfar som er knyttet til alderdom, er beskrivelsen Trille gjør om hans grå hår og rynker. Grått hår og rynker er imidlertid noe også menn i middelalderen kan ha, og beskrivelsen trenger derfor ikke å antyde at han er særlig gammel. Tante-farmor er på den andre siden fremstilt mer aldersstereotyp enn farfar i *Vaffelhjarte*. Dette kommer kanskje først og fremst av at hun er eldre enn sin bror, men også av at hun er mer underlagt plottet i boken enn det farfaren er. Forfatteren velger å la tante-farmor dø underveis i handlingen, noe som får konsekvenser for hvordan tante-farmor blir fremstilt i teksten. Det at tante-farmor fremstår som eldre og mer skrøpelig bidrar til at hennes bortgang blir mer forståelig. På denne måten blir det mer naturlig at tante-farmor er den som dør i stedet for den aktive og spreke farfaren. Tante-farmor blir på lik linje med farfaren beskrevet med rynker, men også her behøver ikke rynkene å indikere til en veldig høy alder. Likevel viser tante-farmors interesser og aktiviteter til flere aldersstereotyper. Hun strikker og lager vafler, forteller krigshistorier, spiser kamferdrops og spiller ludo (se analyse s. 88-89), som alle viser til veletablerte stereotyper knyttet til det man forbinder med eldre mennesker. *Vaffelhjarte* viser seg derfor både å inneholde stereotype oppfatninger av hva det er å være gammel, samtidig som boken også utfordrer denne alderdommen ved å vise til farfarens aktive involvering i barna og i hans hobbyer og interesser som fiske og mopedkjøring.

Alderdomsstereotyper og fordommer knyttet til alderdom blir, i motsetning til i *Den onde arven* og *Vaffelhjarte*, mer utfordret i *Heilt passeleg vill*. Det blir gjort tydelige forsøk på å motbevise en mulig trend som går igjen i fremstillingen av besteforeldre, ved at farmoren bryter med sin rolle som husmor på kjøkkenet og fremstår mer som et enkeltindivid. Elise synes blant annet at det er merkelig at farmoren kan bli forelsket når hun er så gammel, ”[K]unne farmor som var så gammel, også kjenna det på same måten?” (Bratlund, 2005, s. 69) Farmor motbeviser da Elises forestilling om alderdom ved at hun forelsker seg på tross av dette. Man får lite informasjon om farmors ytre karakteristikker, men med utgangspunkt i farmorens aktiviteter og interesser blir hun i førsteomgang beskrevet som noe stereotypisk av Elise. Nikolajeva (2002, s. 115) forklarer at, ”[I]n assessing gender stereotyping in secondary characters, we must be aware of the narrative perspective of the text.”, og begrunner dette med at man som leser kan få inntrykk av at en sekundærkarakter er stereotypisk om han eller hun blir beskrevet gjennom et barns perspektiv. Siden det er Elise som beskriver farmoren, blir Elises bilde av farmor knyttet til hennes bilde av hva en besteforelder er eller skal være. Selv om farmor oppleves stereotypisk av Elise, er det ikke slik farmoren er, noe det blir gjort et stort poeng ut av. Underveis i handlingsforløpet blir de stereotypiske forestillingene Elise har om farmor motbevist, og Elise innser at farmor er et spennende menneske med ulike interesser og drømmer som viser til en mer variert fremstilling av besteforelder-karakteren. Det at farmoren forsøker å motbevise ulike fordommer kan likevel fremstå som noe stereotypisk i seg selv, ettersom prosjektet blir så tydelig presentert for leseren. En kan derfor argumentere for at også farmor i *Heilt passeleg vill* fremstår som noe karikert og stereotypisk, ettersom hun gjør det motsatte av det fordommene tilsier. Det ville vært enda større rom for å utvikle farmor-karakteren mot en mer variert besteforeldrekarakter enn slik hun fremstår i boken om hun hadde fremstått som mer nyansert og original. Karakteriseringen fremstår som noe forutsigbar i teksten, ettersom hun bare jobber med å motbevise fordommene Elise har ved å vise til det motsatte.

Det er ikke bare stereotyper i forhold til alderdom som kommer til syne i materiale. Det er finnes også eksempler på kjønnsstereotyper i bøkene som er verdt å drøfte. I Janelli (1988) sin forskning fant hun at besteforeldre ble portrettert i kjønnsstereotype roller der bestemødrene gjorde husarbeid og bestefedrene var mer involverte i fysiske aktiviteter som å spasere, fiske eller gjøre snekkerarbeid. I Janelli og Sorges (2002) senere studie fant de en forbedring når det kom til generaliseringen av kjønnene, selv om det fortsatt fantes rom for forbedring. Sciplino et al. (2010, s. 300) bekrefter at disse stereotypene fortsatt eksisterer, og

skriver, "[G]randmothers are still more likely than grandfathers to be involved in cooking and in providing affection to grandchildren; grandfathers often have gray hair and glasses and are involved in teaching activities and telling historical or family stories." Bøkene i dette prosjektet viser til at denne tilstedeværelsen av kjønnsstereotyper og generalisering av kjønn fortsatt eksisterer. Det vil nå bli vist noen eksempler.

I *Vaffelhjarte* er farfaren den aktive og spreke som fisker og kjører moped, mens tante-farmor er mer avhengig av hjelp til fysisk arbeid som for eksempel å måke snø. Der farfar fremstår som en som inntar barnas perspektiv og tar aktivt del i barnas lek, blir tante-farmor plassert i settinger som er knyttet til huslige sysler som steking av vafler og strikking. Der farfaren tøyser og bryter med de voksnes regler og forventninger, fremstår tante-farmor som den mer korrigerende og irettesettende. På denne måten bidrar fremstillingen av farfar og tante-farmor til å underbygge kjønnsstereotyper, ettersom farfar er mer fysisk tilstede med barna mens tante-farmor gjør mer huslige aktiviteter. Tante-farmor har i tillegg en stor ømhet for barna. Ømheten barna forbinder med tante-farmor kommer blant annet til uttrykk gjennom det Trille sier om henne når han drar på besøk, "[E]g kjende at eg vart heilt varm inni meg då eg såg henne." (Parr, 2012, s. 22). Likevel kan en også si at tante-farmor bryter litt med kjønnsstereotypene som Sciplino et al. (2010, s. 300) viser til, ettersom det er hun som inntar rollen som historieforteller, en rolle som ofte er forbeholdt eldre menn, og at farfar bryter med kjønnsstereotypene ettersom barna har en stor ømhet også for han. "Farfar var no elles det beste som fanst i livet mitt no. Han forsto alt, utan å mase." (Parr, 2012, s. 140). Som farfaren i *Vaffelhjarte* er også bestefarens interesser i *Den onde arven* svært mannsdominerte, selv om han på langt nær er like aktiv som farfaren. Bestefaren leser avis, ser TV, interesser seg for bridge og kryssord. Han har tidligere arbeidet som bonde og er opptatt av vitenskap. Både farfar og bestefar blir karakterisert med grått hår og briller, som Sciplino et al. (2010, s. 300) skriver er noe som går igjen blant bestefedre i litteraturen. Tante-farmor blir karakterisert med grått hår, men hun blir ikke beskrevet med briller. Det gjør heller ikke farmor i *Heilt passeleg vill*.

Både bestefaren i *Den onde arven* og farfar i *Vaffelhjarte* har hatt eller har jobber som er knyttet til gårds- og jordbruk. Crawford og Bhattacharya (2014, s. 142) skriver at det faktisk at de eldre karakterene som fortsatt er yrkesaktive jobber innenfor gårdsdrift og jordbruk er bemerkelsesverdig, ettersom man i dag lever i et samfunn hvor agrikultur ikke er like vanlig. De mener mulige forklaringer på dette kan være at jobber innenfor agrikulturen er et mer

ideelt eller passende arbeid for eldre mennesker, og at en ofte ser at mennesker som har arbeid innenfor jordbruk har en tendens til å jobbe langt over pensjonsalder ettersom disse yrkene er mer en livsstil enn en 9-4 jobb (Crawford & Bhattacharya, 2014, s. 142). Dette kan også være en forklaring på hvorfor to av besteforeldrekarakterene i dette materialet har slike jobber, men disse jobbene er også svært mannsdominerte som bekrefter generaliseringen av kjønnsstereotyper. I Maria Parrs *Tonje Glimmerdal* finnes det også eksempel på en eldre mannlig karakter som driver med jordbruk. Gunnvald, en eldre nabo som barneprotagonisten Tonje har et nært forhold til, driver en liten gårdsvirksomhet med sauer, og har i tillegg et snekkerverksted. ”Der nyt han sine eldre dagar og sper på pensjonen.” (Parr, 2009, s. 19). Hvorfor eldre karakterer blir gitt disse jobbene når det i dagens samfunn ikke er like vanlig med jobber innenfor gårdsdrift og jordbruk, kan komme av at forfatterne beskriver sine egne besteforeldre i stedet for dagens besteforeldre. I forskningsartikkelen til Crawford og Bhattacharya (2014) konkluderer de med at stereotyper blir opprettholdt også i nyere litteratur fordi,

Authors, illustrators, and publishers may hold and communicate images of “ideal” grandparent figures from their own childhoods and transactions with other media. Likewise, parents, teachers, and librarians may share similar beliefs that inform their purchases of books, and provide financial reinforcement for the publication of books that depict grandparents in traditional roles. (Crawford & Bhattacharya, 2014, s. 142)

Denne konklusjonen kan også være en mulig begrunnelse for hvorfor noen av besteforeldrekarakterene i dette materiale opprettholder visse stereotyper, både knyttet til alder og kjønn. Dette er også en vurdering Fjeldberg (2016, 03.10) gjør seg opp i sin artikkel, som ble nevnt i innledningen (s. 13). Hun mener at kjøperen opprettholder kjønnsstereotyper i litteratur for barn og unge fordi de ønsker å kjøpe bøker som er sikre vinnere og som bekrefter konservative verdier.

Selv om bestefaren i *Den onde arven* og farfar og tante-farmor i *Vaffelhjarte* bekrefter at det fortsatt finnes kjønnsstereotyper i fremstillingen av eldre, viser farmoren i *Heilt passeleg vill* til mer variasjon og mangfold. Farmoren er den besteforeldrekarakteren som utfordrer noen av de kjønnsstereotype oppfatningene som går igjen i materiale, og dette blir gjort svært eksplisitt. Selv om hun har interesser og gjør ting som bekrefter hennes kvinnelige kjønn, som

å stå på kjøkkenet å lage mat, kle seg i selskapskjole, høre på Pavarotti eller å gå på kafé, går hun gjennom en utvikling i boken der hun velger å bryte mer og mer med rollen som 'husmor'. Det første tegnet på dette bruddet er når Elise får vite at hun interesser seg for motorsykler, og at hun har møtt en motorsykkelman som hun er blitt sjarmert av. Videre blir farmorens bevisste avstand fra de innarbeidede forventningene som har vært knyttet til henne og hennes rolle eksemplifisert blant annet gjennom hennes holdninger til matlaging. I starten av oppholdet med Elise, lager hun ordentlige middager slik som hun gjorde når Elise og familien besøkte henne oppe i nord. Etterhvert som dagene går, bryter farmoren med disse rutinene som er knyttet til henne, og bestiller pizza eller velger å heller lage noe lettvin fordi hun ønsker å bruke tiden sin på det som gjør henne glad, "[D]et blir litt lettvin middag i dag, sa ho." (Bratlund, 2005, s. 50). Dette kan selvfølgelig knyttes til hennes talerørsfunksjon (se analysen s. 53), ettersom hennes prosjekt i boken er å få barnebarnet sitt til å leve litt mer i nuet, men det kan også vise til at forfatteren har et ønske om å vise at eldre mennesker er enkeltindivider som man ikke må låse fast i stereotypiske roller.

Disse eksemplene viser at det eksisterer diverse stereotype fremstillinger av besteforeldre knyttet til både alderdom og kjønn i mitt materiale. Hva dette skyldes, er antageligvis komplekst, men forfatterens og markedskreftenes kollektive nostalgi og opprettholdelse av konservative verdier kan være noen av årsakene. I tillegg vil bøkens rammer i de ulike tekstene i materiale også bidra i karakteriseringen av besteforeldrekarakterene. I de to tekstene som dreier mer mot det plottorienterte, eksisterer det mer åpenbare stereotypier enn i *Heilt passeleg vill*, som er karakterorientert. I den karakterorienterte teksten er det større rom for å karakterisere farmoren grundig, og selv om jeg har påpekt tidligere (se s. 101) at denne karakteren kan ha stereotypiske trekk, får leseren større tilgang til farmorens tanker og følelsesliv. Farmorens handlinger blir da automatisk mer tilgjengelige, ettersom en får tilgang til hennes drivkraft og motivasjon i de valgene hun gjør og hvorfor hun sier det hun sier. I *Den onde arven* er det ikke hvordan bestefaren opptrer, men snarere hva han tilbyr plottet som er det sentrale, og dette fører dermed til en mer ensformig fremstilling av han. Bestefarens karakterisering blir da knyttet til hvordan han må fremstå for å bygge opp spenningen i boken. I *Vaffelhjarte*, som inneholder en kombinasjon av et plott- og et karakterorientert narrativ, ser man en større ambivalens mellom det stereotype og den varierte og mangfoldige fremstillingen av eldre. Her fremstår besteforeldrene som unike karakterer, samtidig som de innehar kvaliteter som antyder til generalisering av alder og kjønn. Hvorfor formelpregede tekster innehar mer stereotypiske fremstillinger av eldre kan begrunnes i den muntlige

tradisjonen barnelitteraturen springer ut i fra. Crawford og Bhattacharya (2014) skriver at eldre karakterer lenge har vært inkludert i litteratur for unge.

The oldest stories, in the form of traditional literature, were originally shared orally. Although often intended for adult audiences, these rhymes and traditional tales contained a variety of archetype figures that conveyed images of aging to young audiences as stories were passed from generation to generation. (Crawford & Bhattacharya, 2014, s. 130)

Disse arketyper fremstår som oftest som endimensjonale og flate, og tilbyr lite variasjon og kompleksitet. Crawford og Bhattacharya (2014, s. 131) mener at når moderne litteratur bygger på slike fundamenter, kan dette være en forklaring på hvorfor stereotypier i forhold til alderdom og aldring blir opprettholdt. Det ville vært interessant å undersøke om noen av disse konklusjonene stemte i et enda større materialeomfang. Da kunne en sett nærmere på om stereotypier knyttet til alder og kjønn blant eldre var gjengangere i bøker for barn og unge, og om disse stereotypiene hadde en sammenheng med tekstenes egenart.

4.4 Avsluttende refleksjoner

Å studere besteforeldrekarakterers funksjon og kjennetegn i bøker for barn og unge kan bidra til å gi oss et bilde av hvilke 'besteforeldreidealer' man ønsker at barn og unge skal ha, men det kan også fortelle oss noe om hvordan man oppfatter eller forventer at eldre mennesker er og bør opptre i samspill med barna. Sciplino et al. (2010, s. 301) skriver at det er viktig å undersøke hvordan besteforeldre blir representert i nyere litteratur for barn og unge, "[t]o ascertain whether they reflect the variety and diversity of today's grandparents and their different roles and whether they contribute to encouraging positive attitudes toward older adults and aging." Stereotypisering av eldre mennesker kan bidra til å forsterke eventuelle fordommer barn og unge har til eldre, og bidra til at de ser på eldre mennesker som gamle, sårbare og svake. Det kan også påvirke kommunikasjonen mellom generasjoner.

Litteratur er et medium som kan påvirke barn og unges kulturelle og sosiale normer og holdninger, og portretteringen av eldre i bøker for barn og unge kan forsterke leserens fordommer om eldre eller bidra til en mer nyansert fremstilling av dem. Variasjon og mangfold er viktig i fremstillingen av eldre i litteraturen, fordi det kan hjelpe yngre lesere til å

få en bredere forståelse av alderdom og eldre mennesker. Gjennom bøker kan leserne bli mer komfortable med hvordan eldre mennesker er, og bøkene kan endre holdninger og oppførselen barn og unge har til eldre voksne.

Representations of grandparents as young and energetic may help children to feel closer to their grandparents, as they would not be seen as ancient, distant, and unable to understand their grandchildren's and young people's concerns, which is arguably a consequence of the current predominant stereotype. (Sciplino et al., 2010, s. 314)

Forfattere som benytter seg av eldre karakterer i bøker for barn og unge bør derfor oppmuntres til å skrive inn nyanserte og varierte karakterer som gjenspeiler mangfoldet blant dagens besteforeldre, slik at barn får mulighet til å møte alle slags typer eldre mennesker i bøkene de leser.

Tidligere forskning gjort om eldre i litteratur for barn og unge undersøker mer *hva* som er representert av eldre karakterer i bøker enn *hvordan* de blir representerte. Mitt prosjekt kan kanskje vise til eller forsvare hvorfor noen stereotypier fortsatt eksisterer i nyere bøker for barn og unge, ettersom det blir tatt hensyn til bøkens rammer og strukturer i mine analyser. Ser man fremstillingen av eldre ut i fra et historisk perspektiv vil man kunne forstå hvorfor eldre mennesker fortsatt blir utsatt for stereotypier og karikatur, ettersom barne- og ungdomslitteraturen springer ut i fra en muntlig tradisjon som var underlagt tydelige mønstre for hvordan fortellingene skulle berettes eller skrives. Jeg tror at det i tillegg til å oppfordre til at forfattere og markedskreftene jobber mot å forbedre seg i hvordan de velger å fremstille eldre, også er viktig at man skaper en dialog med unge lesere. Da kan man forklare dem at litterære karakterer ofte er underlagt de tekstlige strukturene i bøkene, og vise til at dette har en sammenheng med hvordan barnelitteraturen har utviklet seg historisk. Sjangeren og formen boken er skrevet i setter rammer for hvordan ulike litterære karakterer fremstår i bøker, og det kan kanskje skapes en større bevissthet rundt dette blant unge lesere.

Litteraturliste

Primærlitteratur

- Bratlund, B. (2005). *Heilt passeleg vill*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Enger, T. 2014 (2013). *Den onde arven*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S.
- Parr, M. 2012 (2005). *Vaffelhjarte. Lena og eg i Knert-Mathilde* Oslo: Det Norske Samlaget.

Sekundærlitteratur

- Andersen, P.T., Mose, G., Norheim, T. (2012) Litteratur og litteraturvitenskap. I P.T Andersen, G. Mose, & T. Norheim (Red.), *Litterær analyse. En innføring* (s. 9-26). Oslo: Pax Forlag.
- Bache-Wiig, H. (2013). Barna som de gamles beste venn? Partnerskap mellom barndom – alderdom i fortellinger av Hans Aanrud. I Haugsbakk, G., Weihe, H.-J. W., Blekastad I. B. (Red.), *Om det store i det små. Hans Aanrud 150 år*. Gausdal: Gausdal Historielag.
- Beckett, L. S. (2012). *Crossover picturebooks: A genre for all ages*. New York: Routledge.
- Beland, R. & Mills, T. (2001). Positive portrayal of grandparents in current children's literature. *Journal of Family Issues*, 22(5), 639-651. doi: <https://doi-org.galanga.hib.no/10.1177/019251301022005006>
- Birkeland, T., & Mjør, I. (2012). *Barnelitteratur: Sjangrar og teksttypar* (3 utg.). Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Bratlund, B. (2016). Bente Bratlund. Hentet fra http://bentebratlund.no/?page_id=6
- Chatman, S. (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Berkeley: University of California Press.
- Christensen, N. (2012). *Videbegær: opplysning, børnelitteratur, dannelse*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Colomer, T. (2010). Picturebooks and Changing Values at the Turn of the Century. I Colomer, T., Kümmerling-Meybauer, B. og Silva-Díaz, C. (Red.), *New Directions in Picturebook Research* (41-55). New York: Routledge.
- Crawford, P. A. & Bhattacharya, S. (2014). Grand Images: Exploring Images of Grandparents in Picture Books. *Journal of Research in Childhood Education*, 28(1), 128-144. doi: 10.1080/02568543.2013.853004
- Cross, J. (2011). *Humor in contemporary junior literature*. New York: Routledge.

- Cunningham, H. (1996). *Barn og barndom*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Dale, T. (2015). *Spenninga mellom humor og alvor i møte med døden. Ei nærlesing av tre bildebøker for barn*. (Mastergradsavhandling), Bergen.
- Den Nationale Scene. (2013). Vaffelhjarte – Tre siste spilledager. Hentet fra:
<http://www.dns.no/program/2014/vaffelhjarte/>
- Evenshaug, O. (2015a). Besteforeldrenes funksjoner og oppgaver. Hentet fra:
http://www.besteforeldre.no/Om%20besteforeldre/Besteforeldrenes_funksjoner_og_oppgaver.htm
- Evenshaug, O. (2015b). Besteforeldreforskning. Hentet fra:
<http://www.besteforeldre.no/Forskning/Besteforeldreforskning.htm>
- Evenshaug, O. (2015c). Lærer og mentor. Hentet fra:
http://www.besteforeldre.no/Veiledning/Laerer_og_mentor.htm
- Evenshaug, O. (2015d). Historieforteller. Hentet fra:
<http://www.besteforeldre.no/Veiledning/Historieforteller.htm>
- Fjeldberg, G. (2016, 03.10). Disse trange kjønnsrollene. *Barnebok-kritikk.no*. Hentet fra:
<http://www.barnebokkritikk.no/disse-trange-kjonnrollene/#.WJs7LbhCu7>
- Forster, E. M. (1985). *Aspects of the Novel*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Gaasland, R. (1999). *Fortellerens hemmeligheter: innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Goga, N. (2011). Landskap og bannskap i Maria Parrs forfatterskap. *Barnelitterært forskningstidsskrift/Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, 2(0). doi: 10.3402/blft.v2i0.5969
- Hagestad, G. O. & Herlofson, K. (2009). Småbarnsfamiliens støttespillere: dagens besteforeldre. *Samfunnsspeilet (trykt utg.)*, 23(2009) nr 1, 92-94.
- Janelli, L. M. (1988). Depictions of Grandparents in Children's Literature. *Educational Gerontology*, 14, 193-202.
- Janelli, L. M. & Sorge, L. (2002). Portrayal of Grandparents in Children's Storybooks: A Recent Review. *Gerontology & Geriatrics Education*, 22(2), 69-88. doi: 10.1300/J021v22n02_05
- Lothe, J. (2003). *Fiksjon og film: narrativ teori og analyse* (2. utg. ed.). Oslo: Universitetsforlaget.
- McGuire, S. L. (1993). Promoting Positive Attitudes toward Aging: Literature for Young Children. *Childhood Education*, 69(4), 204-210. doi: 10.1080/00094056.1993.10520933

- Nergård, M. E. (2016). Eit møte med superstjerna i norsk barnelitteratur. *Kirke og Kultur*, 120(04), 354-361.
- Nikolajeva, M. (1998). *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur.
- Nikolajeva, M. (2002). *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.
- Nikolajeva, M. (2008). Det självutlämnande jaget. Den fiktiva dagboken i barn- och ungdomslitteratur. I Andersson, M., & Druker, E. (Red.), *Barnlitteraturanalyser* (s.179-193). Lund: Studentlitteratur.
- Nodelman, P. (1997). Barnelitteratur som sjanger. I Bache-Wiig, H. (Red.), *Nye veier til barneboka* (s. 12-55). Oslo: Cappelen Akademisk Forlag AS.
- Parr, M. (2009). *Tonje Glimmerdal*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Samlaget. (2017). Maria Parr. Hentet fra: <https://samlaget.no/collections/maria-parr>
- Sciplino, C., Smith, P. K., Hurme, H., Rusek, M., & Bäckvik, P. (2010). Representations of Grandparents in Children's Books in Britain, Italy, Greece, Finland, and Poland. *Journal of Intergenerational Relationships*, 8(3), 298-316.
doi:10.1080/15350770.2010.498760
- Solberg, O. (2007). *Inn i eventyret: norsk og europeisk forteljekunst*. Oslo: Cappelen akademisk forlag
- Straume, Anne Cathrine. (2009, 09.06). Sensurerte barnebøker. *NRK*. Hentet fra: <https://www.nrk.no/kultur/bok/fint-a-vaere-farmor-1.6644230>
- Svensen, Å. (2001). *Å bygge en verden av ord: lyst og læring i barne- og ungdomslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget
- Uprisen. (2016). Uprisen, Årets Ungdomsbok. Hentet fra: <http://uprisen.no>
- Utdanningsdirektoratet. (2015). *Generell del av læreplanen*. Hentet fra: <https://www.udir.no/laring-og-trivsel/lareplanverket/generell-del-av-lareplanen/>
- Wall, B. (1991). *The narrator's voice: The dilemma of children's fiction*. Basingstoke: Macmillan.
- Wehus, W. (2016, 02.09). Gamle damers magi. *Barnebok-kritikk.no*. Hentet fra: <http://www.barnebokkritikk.no/gamle-damers-magi/#.WH3w47bhCu4>