



Universitetet  
i Stavanger

FAKULTET FOR UTDANNINGSVITSKAP OG HUMANIORA

## MASTEROPPGÅVE

Studieprogram: Nordisk og lesevitenskap	vårsemesteret, 2022  Open
Forfatter: Magnus Røyrvik	..... (signatur forfatter)
Rettleiar: Andreas Benedikt Jager	
Tittel på masteroppgåva: To litterære karakterar som kryssar sine spor: Ei komparativ studie av framstillinga av Wilfred frå <i>Lillelord</i> (1955) og Charlotte frå <i>Kinderwhore</i> (2018)	
Engelsk tittel: Two literature characters crossing their tracks: A comparative study of the portrayal of Wilfred from <i>Lillelord</i> (1955) and Charlotte from <i>Kinderwhore</i> (2018)	
Emneord: Maria Kjos Fonn, Johan Borgen, barndom, narrativ distanse, traume, overgrep, omsorgssvikt, skam, Wilfred, Charlotte, empati, sympati	Tal på sider: 92  + vedlegg/anna: 96  Stavanger 11.05.2022

To litterære karakterer som kryssar sine spor:  
Ei komparativ studie av framstillinga av Wilfred frå *Lillelord* (1955)  
og Charlotte frå *Kinderwhore* (2018)

Magnus Røyrvik



---

Universitetet  
i Stavanger

Mastergradsoppgåve i Nordisk og lesevitenskap

Institutt for kultur- og språkvitenskap

Fakultet for utdanningsvitenskap og humaniora Universitetet i Stavanger

Våren 2022

## Samandrag

Oppgåva er ei komparativ studie som tek opp barndom i skjønnlitteraturen. Hovudfokuset er på framstillinga av og karakterutviklinga til Wilfred frå romanen *Lillelord* (1955) av Johan Borgen, og Charlotte frå romanen *Kinderwhore* (2018) av Maria Kjos Fonn. Studien viser ei historisk utvikling der barnet har kome meir i sentrum, både i samfunnet og skjønnlitteraturen. I samtidslitteraturen kjem det spesielt tydeleg fram. Større kunnskap om barndom og barn som går gjennom traume, viser igjen i framstillingsmåtar og tematikk i skjønnlitteraturen. Den narratologiske analysen av karakterane viser at avstanden mellom forteljar og karakter er liten i *Lillelord* og stor i *Kinderwhore*, noko som påverkar framstillinga av karakterane. Studien viser fordelar og ulemper med å framstille psyken til ein litterær karakter med stor eller liten avstand. Det er særleg framstilling av traume som vert analysert i oppgåva, og ei drøfting om kva som er mest formålstenlege måten å framstille traume på.

Nylesinga av *Lillelord* viser Wilfred frå eit barneperspektiv. Karakterane i oppgåva går gjennom store problem i oppveksten, men vert møtt på ulik måte av dei vaksne i verka. Charlotte er traumatisert fordi ho vert offer for eit overgrep, noko som kjem tydeleg fram i framstillinga. Wilfred viser klare teikn til å vere traumatisert på grunn av sjølv mordet til faren, sjølv det på grunn av nærleiken mellom forteljar og karakter ikkje kjem like eksplisitt fram som for Charlotte. Oppgåva viser at Wilfred er utsett for det eg med eit moderne syn på barndom vil kalle overgrep, og at det aktiverer traumet med den døde faren. Betydninga av empati i nære relasjonar og i litteraturen, samt kor viktig funksjon skriving og litteratur han ha som terapi, er andre funn. Empati frå kjærasten og skriving som terapi, gjer at det er Charlotte av dei to karakterane som vert rehabilitert, medan Wilfred til slutt går gjennom eit samanbrot.

## **Forord**

Etter å ha jobba med masterprosjektet i fire år, er det fleire eg gjerne vil rette ei takk til. For det første vil eg takke sambuaren min Bodil for støtte og tolmod under arbeidet med masteroppgåva. Eg set stor pris på at du er den du er. Så vil eg takke den kjære dottera mi Benedikte. Du er best, og eg ser fram til å få enda meir tid med deg framover. Eg vil og takke vener familie for god støtte i hektiske periodar.

Vidare vil eg takke kollegaer og medstudentar for spennande faglege diskusjonar og samarbeid i løpet av dei siste fire åra. Samtalene med dykk har auka trivselen og vore viktig for motivasjonen. Dei gode førelesarane eg har hatt glede av å lære av innanfor ulike fagfelt i nordisk og lesevitenskap, vil eg også takke.

Endeleg vil eg takke rettleiaren min Andreas Benedikt Jager. Du har vore ein veldig god samtalepartnar, og gjeve meg tru på at eg kunne kome i mål med ei så omfattande oppgåve. Ofte har eg stått fast før rettleiingane, men du har gjeve meg ny energi og nye faglege innfallsvinklar slik at eg har kome vidare med arbeidet.

# Innhold

1.1	Innleiing .....	1
1.2	Problemstilling.....	6
Kapittel 2 Teoretisk rammeverk og metode .....		7
2.1	Kort om barndom i samfunn og skjønnlitteratur i ulike tidsepokar .....	7
2.1.1	Nokre historiske hovudlinjer knytt til barndom.....	7
2.1.2	Auka fokus på barndom i samtidslitteraturen .....	10
2.1.3	Betydninga av openheit og innleving i møte med litteratur.....	12
2.2	Terminologi og teoretiske innfallsvinklar om narratologi.....	14
2.2.1	Kort om grunnleggande terminologi.....	14
2.2.2	Avstand mellom forteljar og hovudperson.....	15
2.2.3	Karakterisering og den ytre og indre verda.....	19
2.3	Teori knytt til identitet og identifikasjonsformer .....	21
2.3.1	Autonomi eller regelstyrt barndom .....	21
2.3.2	Perspektiv på skam .....	22
2.3.3	Betydninga av empati knytt til identitetsproblem og traume.....	24
2.4	Traume i skjønnlitteraturen .....	26
2.4.1	Ulike former for traume og framstilling av traume i litteraturen.....	26
2.4.2	Teoriar frå psykoanalyse med overføringsverdi til forma i skjønnlitteratur .....	28
2.4.3	Terapi mot traume.....	31
2.5	Metodiske tilnærmingar.....	32
2.5.1	Hermeneutikk og metodeval knytt til retningar i litteraturforskning.....	32
2.5.2	Fellestrekk og ulikskapar mellom forfattararar og hovudpersonar .....	34
2.5.3	Det komparative perspektivet og føremålet med dette .....	36
Kapittel 3 Analyse av verka med fokus på karakterframstilling .....		38
3.1	Resepsjon og handlingsreferat frå <i>Kinderwhore</i> og <i>Lillelord</i> .....	38
3.1.1	Resepsjonen av <i>Lillelord</i> med kort handlingsreferat .....	38

3.1.2 Resepsjonen av <i>Kinderwhore</i> med kort handlingsreferat .....	39
3.1.3 Skrivestil i <i>Lillelord</i> og <i>Kinderwhore</i> .....	42
3.2 Narratologi og forteljar i <i>Lillelord</i> og <i>Kinderwhore</i> .....	45
3.2.1 Liten avstand mellom forteljar og karakter i <i>Lillelord</i> .....	45
3.2.2 Stor avstand mellom forteljar og karakter i <i>Kinderwhore</i> .....	50
3.2.3 Manglande samsvar mellom den indre og ytre verda for Wilfred og Charlotte .....	53
3.3 Identitetsutviklinga til Charlotte og Wilfred .....	57
3.3.1 Identitetskrise for Wilfred og positiv identitetsutvikling for Charlotte .....	57
3.3.2 Skamerfaringar for Wilfred og Charlotte.....	61
3.3.3 Funksjonen til kunsten i karakterframstillinga.....	65
3.4 Charlotte og Wilfred sine opplevingar av traume .....	68
3.4.1 Framstillinga av karakterane når det gjeld traume.....	68
3.4.2 Gjentakingsvang knytt til form og innhald i romanane .....	76
3.4.3 Det reparerande perspektivet hjå Charlotte og fråværet av det hjå Wilfred .....	79
Kapittel 4 Hovudfunn og avsluttande refleksjonar .....	88
Litteratur.....	93

## 1.1 Innleiing

Jeg har vært på mange avdelinger, men det var mange flere fraksjoner i mitt eget hode: Avdeling for sinne, Avdeling for frykt, Avdeling for barnet og hjertet som var låst inne med koder og sikkerhetslås. Det er en trist og skitten historie. Jeg vil ikke ha den. Jeg skriver den ned på dataen så all angsten lyser blått fra skjermen, i stedet for å dirre i knokene mine. Det var bare for mye stygt og ekkelt for en unge, for mye å huske alene. Så her er den. Jeg beklager. (Kjos Fonn, 2018, s. 228)

Sitatet er henta frå avslutninga av romanen *Kinderwhore* (2018) av Maria Kjos Fonn.

Hovudpersonen Charlotte har gått gjennom ei barne og ungdomstid prega av overgrep, rus og omsorgssvikt. Trauma har øydelagd livskvaliteten og sjølvbiletet hennar. Gjennom terapi og eit oppgjer med dei som har utsett ho for trauma, utviklar ho seg etter kvart i positiv retning. Særleg er det møtet med kjærasten Kristine som gjer at ho legg fortida bak seg og kjem seg vidare i livet. Charlotte lukkast etter kvart som forfattar. Sitatet ovanfor viser at ho skriv si eiga historie. Ho bruker skrivinga, språket og litteraturen som terapi for å kvitte seg med dei vanskelege minna ho ber på. Det vert ein del av helingsprosessen til den vaksne Charlotte.

Skjønnlitterære karakterar som Charlotte kan mellom anna representere kva som formar ein som menneske, og kva som er bakgrunnen for vala ein tek. Difor meiner eg det er viktig og spennande å lese skjønnlitterære verk der ein kan lære om konsekvensar av barndomsrøynsler, og korleis oppveksten påverkar identiteten og utviklinga til eit menneske. Barne og ungdomstida har endra seg mykje dei siste 100 åra. Den har mykje å seie for utviklinga til den vaksne, noko skjønnlitteratur som kunstform kan setje lys på. Eg er interessert i å finne historiske perspektiv knytt til barndom og skjønnlitteratur i ulike tidsepokar, og knyte det opp mot karakterframstilling og karakterutvikling. Dersom ein set eldre skjønnlitteratur opp mot samtidslitteratur, kan ein finne likskapar og skilje korleis menneske har levd til ulike tider.

Slike utviklingstrekk er aktuelle for personen eg skal samanlikne Charlotte med, Wilfred frå romanen *Lillelord* (1955) av Johan Borgen. Sjølv om *Lillelord* er skriven på 1950-talet, er handlinga frå rett før fyrste verdskrig, omtrent på same tid som Borgen sjølv vaks opp.

Romanen er ein del av ein trilogi. Eg vel å ta føre meg berre første roman for å avgrense. Den også mest relevant sidan det er Wilfred som barn eg vil studere i denne oppgåva. Charlotte og

Wilfred er karakterar frå ulike tidsepokar. Dei har det til felles at dei går frå born til vaksne, i ein fase der begge møter store utfordringar i livet, noko som vert handtert forskjellig av dei sjølve og omgjevnadane.

*Kinderwhore* har ein barnekarakter som går gjennom vanskelege røynsler i oppveksten, med perspektivet frå ein kvinneleg forfattar. Det er ein kritikkrost samtidsroman det i liten grad har vore forska på tidlegare. Kjos Fonn er ein av forfattarane med sterke skildringar av barn og ungdom dei siste åra, som ikkje er barnelitteratur. Kjos Fonn utforskar i litteraturen kvifor nokon klarer seg medan andre går under som følgje av overgrep. I eit intervju på NRK.no hevder Kjos Fonn at ho har basert delar av romanen på eigne erfaringar, og at det poetiske språket i skjønnlitteratur kan belyse traume på ein måte faglitteratur ikkje kan (Bjørnskau, 2018).

*Kinderwhore* tematiserer på ein sterk måte omsorgssvikt, og konsekvensane som kan oppstå når eit barn går gjennom traumatiske opplevingar. Barndomserfaringane til Charlotte er røyndomsnære. Romanen er difor skriven i det eg vil hevde er ein realistisk tradisjon, med eit sterkt innblikk i kor stor betyding faste rammer har i ein barndom, samt korleis mangel på omsorg kan føre til ei sjølvdestruktiv personleg utvikling. Charlotte aktiverer forsvarsmekanismar der ho tyr til mellom anna rus som ein overlevingsstrategi. Romanen har lenge eit deterministisk preg, ved at det ser ut som Charlotte skal gå i fotspora til mora, før vendepunktet kjem i siste del av verket.

Inntrykket mitt er at *Lillelord* i dag vert sett på som mindre aktuell enn tidlegare. Det har vore forska ein del på verket, men til å vere ein kanonisert tekst er det gjort lite forskning dei siste 20 åra. Det er ved første augekast både likskapar og ulikskapar mellom Wilfred og Charlotte. Begge lever innleiingsvis åleine med mor si, men der Wilfred er frå eit rikt overklassemiljø, gjer mora sitt rusmisbruk oppvekstforholda vanskelege for Charlotte. Fråværet av farsfigur pregar utviklinga til både Wilfred og Charlotte, noko det vil vere naturleg å kome inn på. Faren til Wilfred har teke sjølv mord, og eg vil gå nærare inn på korleis dette kan ha påverka han på ulike måtar. Charlotte har på den andre sida ikkje har kontakt med sin biologiske far. Ho må i staden prøve å handtere at mora stadig vert saman med det ho med ironisk undertone kallar «nye fedrar».

Wilfred har også eit komplisert forhold til mora, sjølv om han ikkje ser det heilt sjølv. På mange måtar ser Wilfred ut til å ha ein god barndom, der han lukkast med skulearbeidet og er



det naturlege midtpunktet i familien. Merksemda mot han frå familiemedlemmane verkar likevel gjennomgåande overdriven. Det er særleg mor Susanna som dyrkar biletet sitt av han som eit unikum utan feil. Charlotte vert på den andre side utsett for grov omsorgssvikt og overgrep i eit miljø prega av rus og lite ressursar. Paradoksalt nok er det likevel ho som til slutt kjem seg på beina, medan *Lillelord* avsluttar med at Wilfred får eit psykisk samanbrot, noko eg skal analysere årsakssamanhengen til.

Charlotte vert offer for eit overgrep frå ein av mennene mora er i forhold med, medan Wilfred har eit incestuøst forhold til filletanta si Kristine. Han opplever det som særst spennande og at Kristine introduserer han til vaksenlivet. Samstundes startar vegen mot samanbrotet han går gjennom med at Kristine sviktar han og reiser til København. Det erotiske forholdet til tanta verkar framandt for kva ein ser på som akseptabelt i samfunnet i dag, men det vert ikkje framstilt slik i romanen. Eg ynskjer å finne ut om det kan ha noko å gjere med synet på barndom i ulike tidsepokar, og i kva grad Wilfred er ein truverdig barnekarakter om ein ser på han med eit moderne blikk.

Det er elles sentralt korleis Charlotte og Wilfred vert framstilte. I den narratologiske analysen vil eg analysere avstanden mellom forteljaren og karakteren og andre forteljartekniske grep i framstillinga. Her er det etter mitt syn eit klart skilje mellom verka, men og nokre likskapar. Elles vil eg kome inn på i kva grad det er samsvar mellom tankesettet til karakterane og korleis dei står fram i dialogar og gjennom dei ytre handlingane dei utfører. Begge verka kan karakteriserast som psykologiske romanar. Difor er det særleg forteljarteknikkar som belyser det indre livet til karakterane eg vil studere. Wilfred kan minne litt om ein tidleg Hamsun-karakter, gjennom at han er styrt av drifter med spontane og irrasjonelle innfall. Han er på kvilelaus vandring, slik som eg-et i *Sult* (1890) og vagabonden Nagel i *Mysterier* (1892). Tankesettet til Charlotte er det også relevant å gå inn på i analysen.

Årsakene til at eg meiner det er relevant å analysere framstillinga av Charlotte og Wilfred, er for det første at dei er unge hovudpersonar. Eitt av føremåla med ei nylesing av *Lillelord* kan vere å finne ut i kva grad det er mogleg å aktualisere romanen inn mot unge lesarar. Eg meiner det er viktig å ha respekt for den modernistiske tradisjonen Borgen kjem frå, men samstundes vere open for at Wilfred er så kompleks at det kan vere fleire nye sider av han å studere. Gjennom ei samanlikning med Charlotte er målet å få fram eit barneperspektiv på Wilfred, noko som etter mitt syn ikkje har vore så sterkt i fokus i den tidlegare forskinga. I

den samanheng er det relevant å studere korleis synet på barndom har endra seg i samfunnet og skjønnlitteraturen, spesielt frå 1900-talet fram til i dag.

For det andre vil eg hevde at det er viktig med eit kjønnspektiv i ein studie som tek for seg verk og karakterar frå norsk skjønnlitteratur. Gjennom norsk litteraturhistorie har det vore eit stort fleirtal av mannlege forfattarar og mannlege hovudpersonar. Ein har ruvande kvinnelege forfattarar i litteraturhistoria, som mellom anna Amalie Skram og Sigrid Undset, men det store fleirtalet har vore menn. Det er i tillegg eit fleirtal av unge karakterar som er gutar i litteraturhistoria, sjølv om ein har unntak som mellom anna Hedvig frå Ibsen sitt teaterstykke *Vildanden* (1884). I norsk skjønnlitteratur har ein derimot på 2000-talet fått fram ei rekkje særigne kvinnelege forfattarar og interessante karakterar som er jenter. Verka deira tematiserer mellom anna overgangen frå barn til vaksen. Eg vil studere kva det har hatt å bety for litteraturen, og kva det tilfører fagfeltet samanlikna med ein eldre roman, skriven av ein mannleg forfattar, med ein gut som hovudperson.

For det tredje er det relevant å studere karakterane fordi skjønnlitteratur er ein viktig del av norskfaget. Det gjeld særleg å finne innfallsvinklar som får lesing av eldre tekstar til å verke spennande og relevant for elevane. Eitt av dei tverrfaglege måla i overordna del av fagfornyinga, er knytt til «Folkehelse og livsmeistring», der dette er sentralt:

Folkehelse og livsmeistring som tverrfagleg tema i skulen skal gje elevane kompetanse som fremmer god psykisk og fysisk helse, og som gjev moglegheiter til å ta ansvarlege livsval. I barne- og ungdomsårene er utvikling av eit positivt sjølvbilete og ein trygg identitet særleg avgjerande. (Kunnskapsdepartementet, 2017, s. 13)

Ein av dei viktigaste grunnane for at ungdom kan ha utbytte av lesing av skjønnlitteratur, er moglegheita til å få innsyn i vanskelege tankar og erfaringar, og øve seg på å setje seg inn i andre menneske sitt perspektiv, noko som er viktig å øve på med omsyn til psykisk helse. Skjønnlitteratur har her ein viktig dannande funksjon, sidan det er ein moglegheit til å diskutere vanskelege livserfaringar utan at det vert for privat.

Til sist meiner eg difor romanane er relevante å studere fordi tematikken kan skape identifikasjon og empati hjå lesarar. Det trur eg kan vere ein hovudgrunn til at samtidslitteraturen med vanskelegstilte barnekarakterar står så sterkt. Ein truverdig litterær person kan stå fram som verkeleg og sann, men også verke frigjerande, ved at fiksjonen gjev lesaren ein moglegheit til å leve seg inn i livsverda til personen. Hovudpersonane i

*Kinderwhore* og *Lillelord* har nokre utfordringar i liva sine som gjer det relevant å studere dei. I artikkelen «Hvorfor leser vi?» frå *Litteraturens etikk* (2016) tek Martha Nussbaum opp sitt syn på nytten ved å lese skjønnlitteratur, at kunsten kan skape ei førestellingsevne som er vesentleg for deltaking i samfunnet, på tvers av ulikskap (Nussbaum, 2016, s. 25). I følge Nussbaum gjev skjønnlitteraturen eit spesielt stort bidrag når det gjeld å framstille menneske sine hindringar i livet og ulike måtar å leve på (Nussbaum, 2016b, s. 26). Ein av funksjonane til skjønnlitteraturen er å stimulere til empati og sinne på vegne av dei som ikkje vert sett (Nussbaum, 2016, s. 29).

Nussbaum meiner vidare at verk som viser psykisk uro er spesielt viktig i skjønnlitteraturen, ved at det gjev individet sjansen til å forstå seg sjølv og korleis ein bør leve livet sitt (Nussbaum, 2016a, s. 128). Skjønnlitteraturen har ein sentral funksjon ved at den gjev stemme til dei som kjenner på utanforskap i samfunnet. Nussbaum meiner også at det har vore fokusert for lite på sambandet mellom forteljingar, kjensler og menneskelege val i litteraturstudiar (Nussbaum, 2016a, s. 132). Nettopp dette er noko av det eg ynskjer å finne samanhengar om i oppgåva. Innfallsvinklar som skaper reaksjonar gjennom emosjonelt engasjement hjå lesaren er eit mål, anten det er i arbeid med skjønnlitteratur eller for å skape leseglede. Charlotte og Wilfred er særskilte kjenslevare barn, og vala dei tek og relasjonane til dei vaksne får avgjerande betydning for korleis dei utviklar seg.

## 1.2 Problemstilling

Korleis er framstillinga av og karakterutviklinga til Wilfred i *Lillelord* (1955) og Charlotte i *Kinderwhore* (2018) i eit komparativt perspektiv?

I første del av oppgåva vil eg kort presentere synet på barndom gjennom historia, både i skjønnlitteraturen og samfunnet. Det legg grunnlaget for korleis framstillinga av karakterane er prega av si samtid, og korleis samtida har betydning for deira karakterutvikling.

Synet på barndom og overgangen til det å vere vaksen, har endra seg gjennom historia, kanskje spesielt frå 1950-talet til i dag. Institusjonane i samfunnet er mellom anna langt meir utbygde enn på byrjinga av 1900-talet, då Wilfred vaks opp. Barnet har også fleire lovfesta rettar enn tidlegare. Kunnskapen om traume og psykiske vanskar er langt betre enn på starten av 1900-talet. Her er eg ut frå ein kulturhistorisk kontekst interessert i å finne ut korleis det påverkar karakterutviklinga til Wilfred og Charlotte.

I andre del av oppgåva vil eg gå inn på korleis dei to karakterane vert framstilte, med hovudfokus på narratologi. Avstanden mellom forteljaren og hovudpersonane er her naturleg å gå inn og drøfte komparativt, saman med andre forhold som har betydning for den narratologiske framstillinga av Charlotte og Wilfred. Funksjonen til dei ulike framstillingsmåtane vil eg då gå inn å drøfte. Her er det stor skilnad mellom verka, men eg vil analysere om det også finnast nokre likskapar. Eg vil særleg studere det psykologiske indre medvitte til karakterane i denne delen, med grep som vert nytta i forteljarteknikken for å få fram psyken til personane. I tillegg vil eg kome inn på kva effekt dei ulike framstillingsmåtane har med tanke på empati. Eg vil utforske om det auka fokuset på empati i skjønnlitteraturen, set nytt lys på Wilfred som litterær karakter.

Endeleg vil eg analysere relasjonen Charlotte og Wilfred har til dei vaksne, og kva betydning det har for karakterutviklinga deira og dermed tematikken. Eg vil spesielt gå inn på forskning på skam og traume i teoridelen og trekkje det inn i analysen. Charlotte og Wilfred har samansette og kompliserte relasjonar til dei vaksne, noko ein kan tolke på ulike måtar. Det er likskapar og skilnadar både i korleis karakterane vert framstilt og korleis dei utviklar seg. Charlotte og Wilfred er prega psykologisk av krevjande erfaringar dei har gått gjennom i barndommen. Det kjem eksplisitt fram at traume og overgrep pregar Charlotte, men eit sentralt spørsmålet er om det også har betydning for Wilfred.

## Kapittel 2 Teoretisk rammeverk og metode

### 2.1 Kort om barndom i samfunn og skjønnlitteratur i ulike tidsepokar

#### 2.1.1 Nokre historiske hovudlinjer knytt til barndom

Innleiingsvis vil eg starte teoridelen med eit historisk oversyn over barndom og framstillinga av barndom i skjønnlitteraturen fram til i dag. Barndom har ein sentral plass i samtida, men er ikkje noko nytt emne. Innfallsvinklane har derimot vore forskjellige gjennom ulike historiske periodar. Skjønnlitteraturen speglar gjerne samfunnsutviklinga, med kva for syn det har vore på barnet der. Anne-Kari Skarðhamar tek i innleiinga i *Litteraturhistoriens barn* (2011) føre seg at litteraturens barn er oppdikta på ein måte som gjer at dei liknar på barn i røynda, men likevel ikkje kan vere fullt ut autentiske. Grunngevinga er at sjølv ikkje forfattarar som tek utgangspunkt i eigne barndomsminne, kan hugse desse fullt ut. (Skarðhamar, 2011, s. 13). Ho skildrar barnet i den vaksne som eit sentralt psykologisk tema. Med det meiner ho den vaksne som ser seg sjølv retrospektivt, og formidlar kunnskap om korleis det er å vere barn og kva som kan forme livet til vaksne.

I mellomalderen var samfunnsforholda særst ulike slik dei er i dag. Ann-Kari Skarðhamar hevder ikkje så overraskande at det var gutar som stod i sentrum i det patriarkalske ættesamfunnet (Skarðhamar, 2011, s. 21). Allereie i sagalitteraturen kan ein finne igjen trekk ved den vaksne i møte med barnet. Den som skal klare seg som vaksen må vere «fysisk og psykisk sterk» (Skarðhamar, 2011, s. 23). Dette kan ein sjå igjen i sagaborn som Egil Skallagrimsson og Grette Ásmundsson. Framstillinga er kjenneteikna av karikerte trekk ved den vaksne som ein finn att i barnet. Egil Skallagrimsson diktar til dømes frå treårsalderen, og drep ein fiende for fyrste gong som sjuåring (Skarðhamar, 2011, s. 24). I det heile er det mannsidealet til vikingane som dominerer i sagaene, som skaldskap, krigersk heltemot og utfartstrong. Skalden og høvdingen Gunnlaug Ormstunge er til dømes rappkjefta allereie som liten. Helga den fagre er ei av få jenter i islendingesogene, men ho vert etter kvart først fremst ein premie i den ærefulle kampen mellom Gunnlaug og Ravn (Skarðhamar, 2011, s. 22–23).

I mellomalderen gjekk borna i følgje Phillippe Aries rett inn i dei vaksne si verd (Ariès, 1982, s. 20). Ein hadde i liten grad definert skiljet mellom born og vaksne. Mellom anna var det lite fokus på skulegang, og borna gjekk i læretid hjå dei vaksne frå dei var små. Fordi mange spedbarn døydde, var det vanskeleg for foreldre å knyte seg til borna. Aries meiner det skjedde ei endring på 1600-talet, særleg i borgarskapet. For det første peiker han på at fleire

born vaks opp, noko som skapte ei tettare tilknytning til foreldra. For det andre styrkte kyrkja og skulen si stilling, med omsyn til moralsk utvikling og danning. Endeleg tek Aries føre seg at familien på 1600-talet hadde auka fokus på barnet, samanlikna med samfunnet i mellomalderen, der ætta var det sentrale. Dette kunne i og for seg vere positivt, men skolariseringa innebar streng religiøs disiplin, som førte til bruk av vald i oppsedinga, mellom anna pisking som straff i skulen på 1700-talet (Ariès, 1982, s. 264–265).

I hundreåra fram mot 1800-talet, låg norsk skriftkultur nede, men barnet fekk ei viktigare rolle både i folkediktinga og eventyra. I folkevisene er jomfrudom eit ideal for jentene, og det kan gå dårleg med dei som let seg forføre. For gutane folkediktinga er det framleis viktig å vise styrke og mot. I eventyra får jenter ei meir aktiv rolle. Heltinner som overvinn hindringar på veg mot lukke vert tematisert (Skarðhamar, 2011, s. 61). I den romantiske litteraturen på 1800-talet hevder Skarðhamar at barnet er framstilt som eit glansbilete som skal vise idealet for den vaksne (Skarðhamar, 2011, s. 65). Ei slik stereotyp framstilling kan vere særmerkt av at barnet nærast vert eit symbol på uskuld og det guddommelege. Samstundes møter ein også barn som er offer for overgrep og fattigdom, som i *Pigen paa anatomikammeret* (1836) av Henrik Wergeland. Framleis er det likevel den vaksne legen sitt blikk på tapt uskuld som kjem fram i Wergeland sitt dikt. Romantikkens idealiserte oppfatning av barnet er det sentrale.

I den realistiske litteraturen frå 1870 og 1880-talet er det fleire viktige barnekaraktarar. Georg Brandes sin erklæring om å sette samfunnsproblem under debatt sette også barnet si stilling på dagsorden. Fokuset i litteraturen er mellom anna på foreldre som sviktar og svakheiter ved skulesystemet. (Skarðhamar, 2011, s. 91). Hedvig i *Vildanden* (1884) har ein sjølvoppteken far, og lir til slutt ein tragisk lagnad. Omsorgssvikt vert lansert som tema, mellom anna gjennom kritikk mot lærarar og skulesystem, som vesle Marius hjå Alexander Kielland. Hjå andre av Ibsen sine karakterar kan ein sjå igjen barnet i den vaksne (Skarðhamar, 2011, s. 119). Nora i *Et dukkehjem* (1879) vert behandla som ei dokke i barndomen, noko ho tek med seg i det vaksne livet, og gjer at ho ikkje klarer å ta vare på sine eigne barn. Litteraturen frå 1800-talet er følgje Marta Norheim prega av at barn vert offer for samfunnsomveltingar, classesamfunn og dermed fattigdom (Norheim, 2007, s. 17).

Den svenske forfattaren og pedagogen Ellen Key, skreiv ved inngangen til 1900-talet korleis ho tenkte seg at samfunnsoppdraget med å oppsede barn ville arte seg på 1900-talet. Det var ein framtidsvisjon som viste seg å stemme i relativt stor grad med kva som skjedde gjennom

hundreåret, men ho hadde også forslag til løysingar som var problematiske etisk sett. Ho meinte at oppsedinga av barn var eit oppdrag som tidlegare ikkje hadde vorte prioritert (Key, 2001, s. 44). Key påstod at innsikt var viktig for å få ein opplyst ny generasjon. Ho var kritisk til kristendomen sin moralisme, og meinte at ei vitskapleg tilnærming og openheit burde erstatte det fornedrande synet på seksualitet som ho meinte kristendomen fremja.

Rusmisbruk og psykiske problem vart nemnt av Key som døme på noko som kunne gå i arv, og konsekvensen meinte ho skulle vere at ein ikkje burde få barn. Key meinte at foreldre med ulukkelege ekteskap gjorde oppvekstforholda vanskelege for borna (Key, 2001, s. 59). Synet hennar var at barnet heile vegen måtte stå i sentrum, og at ekte kjærleik mellom foreldra var viktig for at barnet skulle utvikle seg fritt. Samstundes hadde ho eit syn på biologi som ikkje var uproblematisk. Ellen Schrupf meiner ho stod for rasehygiene, ved at ho ville dyrke fram høgareståande artar, og ønskte å utrydde arvelege sjukdomar. Key meinte mellom anna at ein måtte ha legeattest for å gifte seg. (Schrumpf, 2001, s. 130).

Eit premiss som Key meiner burde vere til stades for barnet, var sterkare lovfestar rettar. Fleire av lovene var rett nok på plass allereie, som forbod mot arbeid for mindreårige (Key, 2001, s. 69). Key tenkte at både kvinner og menn skulle ha oppseding som si viktigaste oppgåve, og at dei trong tid og overskot for å klare det på ein god måte (Key, 2001, s. 96). Key meinte at oppgåva som mor var det kvinna måtte prioritere, og at alternativet var at heimane vart oppløyste og erstatta med institusjonar som tok over meir av omsorga for borna (Key, 2001, s. 101).

Psykologen Sigmund Freud fekk innverknad på synet på barnet, ved at han peika på at seksualitet fjerna noko av uskulda som hadde vore forbunde med barndom. Freud viste at barnet var meir komplekst enn det som hadde vore oppfatninga tidlegare, og at behandling frå ekspertar trongst i oppsedinga. På 1950-talet fekk fokuset på Freud og psykoanalysen eit oppsving i skjønnlitteraturen, og teoriane hans var til stades i ein stor del av dei psykologiske romanane i tiåret (Rottem, 1996, s. 52–53). Den psykologisk-realistiske roman hadde stått sterkt i Noreg i mellomkrigstida, og heldt fram med å ha ein viktig posisjon på 1940 og 1950-talet (Rottem, 1996, s. 88).

På 1950-talet utvikla fleire forfattarar seg i ei retning som var utprega moderne, mellom anna Tarjei Vesaas, Aksel Sandemose og Johan Borgen. Ein såg dei modernistiske trekka både i skrivestilen og i menneskesynet. Dei tre hadde fokus på straumane i menneskesinnet.

(Rottem, 1996, s. 104). I verka deira finn ein karakterar der erfaringar i barndomen og oppseding får betydning for karakterutviklinga, som til dømes for Unn i *Isslottet* (1963) av Vesaas og for Espen Arnakke i *En flyktning krysser sine spor* (1933) av Sandemose. På same måte som hjå Wilfred er den psykologiske framstillinga og identitetsproblematikk sentralt knytt til desse karakterane.

I boka *Oppvekst i barnets århundre* (1999) kjem det fram at ein på 1900-talet byrja å lytte meir til det barnet hadde å seie, og fysisk straffing vart gradvis mindre vanleg. Samfunnet vart meir individualistisk, ved at kristendom og tradisjonar gradvis mista sin samlande posisjon. Utviklinga fram mot i dag er at barnet har fått meir fridom (Heggen et al., 1999, s. 11–12). Utdanningsinstitusjonane vart elles betre utbygd på 1900-talet, og det vart meir tyngde kring krava om barn sine rettar, som hadde vore så viktig for Key. I siste del av hundreåret og fram mot i dag, førte fokuset på likestilling fleire mødrer ut i jobb, slik at barnet brukte meir tid i institusjonar som skule og barnehage. Kjernefamilien mista status gjennom 1900-talet, og mange familiar gjekk i oppløysing (Heggen et al., 1999, s. 18). Dette er utviklingstrekk som har halde fram på 2000-talet.

I litteraturen kan ein mot slutten av 1900-talet finne fleire karakterar med identitetsproblem, i ei tid kjenneteikna av normoppløysing i overgangen til det moderne samfunnet. På 1960-talet utvikla det seg ein ungdomskultur, der framveksten av ulike medium og popmusikk markerte eit brot med slik ein hadde levd fram til då. For Kim Karlsen og guttegjengen i *Beatles* (1984) av Lars Saabye Christensen, får den nye populærkulturen og brotet med tradisjonar og foreldregenerasjon mykje å seie for identitetsutviklinga (Skarðhamar, 2011, s. 225–226). Målet for mange ungdom i denne generasjonen var oppnå auka fridom, seksuelt og politisk. Då det viste seg at dette vart vanskeleg å oppnå, kom det nye reaksjonar. Artistane Courtney Love og Kurt Cobain, som er førebilete for Charlotte, var på 1990-talet også representantar for ungdom som gjorde opprør, men der tematikken i tekstane er prega av sosial framandgjerding og angst.

### **2.1.2 Auka fokus på barndom i samtidslitteraturen**

Det eg vil definere som *samtidslitteratur*, er først og fremst litteraturen frå kring år 2000 og fram mot i dag. Årsaka til at eg set skiljet der, er at ein på 1990-talet hadde retninga *postmodernisme*. Eirik Vassenden hevder i artikkelen «Hva er samtidslitteratur?» at romanen *Naiv Super* (1996) av Erlend Loe er samtidslitteratur, fordi den viser ein person som kjenner



på eit identitetsproblem der han opplever at livet og verda er for komplisert (Vassenden, 2007, s. 357). Det er relevant ut frå barneperspektivet, sidan hovudpersonen gjerne vil vere som eit barn, med aktivitetar som å kaste ball og leike med eit bankebrett. Årsaka til at Vassenden kallar romanen samtidslitteratur, og ikkje eit verk frå postmodernismen, er nok fordi han har skrivne artikkelen så tidleg som i 2007. Likevel viser det at det ikkje er så lett å kategorisere tidspunktet for når ein kan byrje å kalle litterære verk for samtidslitteratur, sidan det er så nært i tid.

Vassenden definerer samtid som noko eller nokon som eksisterer på same tid. Han ser på det å lese samtidslitteratur som ein måte å orientere seg i verda på, på same måte som å lese aviser eller nytte andre medium. Han meiner samtidslitteraturen kan vere ein stad der ein aktualiserer problem i samtida, som han kallar *samtidskjensla* (Vassenden, 2007, s. 358). Vassenden løftar fram at realismen sitt ideal om å setje samfunnsproblem under debatt har vorte aktuelt i litteraturen igjen, og at lesinga i ein pedagogisk samanheng vert sett på som ein form for terapi (Vassenden, 2007, s. 363).

Kring 2000-årsskiftet kom det ei bølge med oppvekstromanar i norsk skjønnlitteratur (Skarðhamar, 2011, s. 193). Familiekonfliktar er eit aktuelt tema i denne litteraturen, særleg knytt til barn med vanskelege oppvekstvilkår. I døma til Skarðhamar er problematiske relasjonar mellom søner og mødrer nemnt. Kommunikasjonsproblem, overgrep og psykiske vanskar er typisk for tematikken. Eit særtrekk eg har merkt meg med litteraturen på 2000-talet, er at overgangen frå barn til vaksen har hatt betydning på ulike måtar, sjølv om det ikkje er litteratur som er retta mot barn. I 2021 tematiserte Abid Raja omsorgssvikt i eit innvandarmiljø i sin sjølvbiografi *Min skyld*, som han vann Bokhandlarprisen for. Relasjonen mellom barn og fråverande fedrar er også typisk for fleire romanar (Skarðhamar, 2011, s. 193). Omsorgssvikt frå foreldre er eit tema som går igjen i samtidslitteraturen. Det er reine barndomsskildringar eller barn som går gjennom traume som gjer at dei får problem som vaksne. Carl Frode Tiller skriv til dømes i *Skråninga* (2001) om ein gut som ikkje vert teken godt vare på av foreldra i barndomen, noko som får alvorlege konsekvensar for livet vidare.

I vår tid er det ifølgje Marta Norheim fleire typar oppseding. Nokre foreldre legg alt til rette og skjemma bort borna, medan andre born vert møtt med ignoranse og omsorgssvikt (Norheim, 2007, s. 17). Norheim sitt syn er at barndomen i dag er ein livsfase som står for sjølv, med barnet sitt perspektiv og måten å forstå verda på. Unge mannlege og kvinnelege forfattarar skriv i følgje Norheim om barndom fordi den byr på dramatikk og nærleik. Små

ting kan verke store og dramatiske for barnet, særleg når det ikkje vert forstått og sett.

Norheim meiner at barndommen sine kjensler er intense og fylt av motsetnader. I tillegg er det noko alle menneske har gått gjennom, og dermed kan kjenne seg att i (Norheim, 2007, s. 19). Barnet er etter Norheim sitt syn ofte er ein helt med andre erfaringar enn den vaksne, og er framstilt på ein måte som skaper sympati (Norheim, 2007, s. 31).

Det at mange kvinnelege forfattarar utmerkjer seg, og at mange karakterar er barn og jenter, har ikkje skjedd av seg sjølv. Omgrepet *kvinnelitteratur* hadde utgangspunkt i kvinnekampen på 1970-talet, fordi det var få kvinnelege forfattarar som fekk innpass i ein mannsdominert bransje. Irene Iversen hevder at nemninga er omstridd fordi det kan avgrense skjønnlitteratur til å vere tema skrive av og for kvinner, eller at det kan verte nedvurdert som triviallitteratur (Iversen & Marstein, 2002, s. 17–18). Eg meiner det her har skjedd ei stor utvikling dei seinare åra. Dei gode kritikkane av *Kinderwhore* og *Den gode vennen* (2019) av Bjørn Esben Almaas, med ein mannleg forfattar og ein gut som opplever overgrep, er døme på at likestillinga i litteraturen har kome langt sidan 1970-talet.

### **2.1.3 Betydninga av openheit og innleving i møte med litteratur**

I artikkelen «Litteraturhistorie som utfordring til litteraturvitskapen», kritiserer resepsjonsteoretikaren Hans Robert Jauss det tradisjonelle og fastlåste synet på litteraturhistoriske tekstar. Han meiner at ein i møte med litteraturhistoriske verk er avhengig av ein aktiv lesar som medverkar til å gje nytt liv og skape ny mening til teksten. For å oppnå dette, vil ein kontinuerleg dialog mellom lesar og verk vere viktig for å aktualisere kanoniserte skjønnlitterære tekstar (Jauss, 1996, s. 59). Wolfgang Iser deler i «Tekstens appellstruktur» Jauss sitt syn på at ein tekst vert aktualisert i møte med lesaren. Han peikar spesielt på det han kallar tomme rom i teksten, som han ser på som opne plassar som skaper spelerom til vinklingar i lesaren si tolking (Iser, 1996, s. 110). Dei tomme romma er definert som ubestemmelege litterære objekt som gjev lesaren moglegheit til å medverke og utfylle meninga i eit litterært verk (Iser, 1996, s. 112).

I møte med eldre og nyare skjønnlitteratur med barnekarakterar, er det rom for ulike tolkingar og ulike perspektiv, alt etter kven som er lesar av litteraturen. Til dømes kan det vere minne frå barndomen som har gått tapt for ein eller fleire av karakterane. Traumatiske opplevingar vert gjerne fortrent frå minnet. Det kan vere viktige delar av livet til karakteren som ikkje vert røpa av forteljaren. Dei tomme romma kan i beste fall føre til ein aktiv lesar som fyller ut

det som står ope i teksten og dermed skape ny meining. Dette kan verke frigjerande på lesaren, og opne for nye lese måtar og nye måtar å tolke litterære karakterar på. Ulempa med tomme rom, kan vere at teksten vert vanskeleg å forstå for lite røynde lesarar.

Det er etter mitt syn viktig å vere medviten på at ein ikkje tolkar kanoniserte tekstar som *Lillelord* på ein fastlåst måte, sidan det gjerne innan fagtradisjonen veks fram ei bestemt tolking som lever vidare. Det er veldig mange som har tolka karakterar som til dømes Nora i *Et dukkehjem* (1879) og Karen i novella med same namn av Alexander Kielland. Då er det utfordrande å finne tomme rom og gjere ei sjølvstendig vinkling, slik at karakteren vert aktuell. I arbeid med tekstar frå litteraturhistoria, er det etter mi meining viktig å finne nye tomme rom for å aktualisere teksten, alt etter korleis samfunnet utviklar seg.

Martha Nussbaum er oppteken av førestellingsevna ein kan øve opp gjennom å lese skjønnlitteratur, spesielt evna å ta perspektivet til dei som elles er usynlege og utsette for urett i samfunnet, og få respekt for andre menneske sine stemmer. Elles meiner Nussbaum at den største utfordringa i litteraturundervisinga, er å gjere eleven i stand til å føle sympati med nokon som ikkje tilhøyrer si eiga gruppe (Nussbaum, 2016, s. 54). Det kan etter mitt syn vere noko av årsaka til at det kan vere utfordrande å fenge elevar med undervising om eldre kanoniserte tekstar. Nussbaum talar for at litteraturens rolle er å utvide sympatien og innlevinga, noko som kan skape samfunnsborgarar som ser både likskapar og ulikskapar i sin eigen og andre sine måtar å leve på (Nussbaum, 2016, s. 56).

Nussbaum meiner medkjensle eller medynk er innsikt i at nokon har opplevd noko vondt vedkommande ikkje har skuld i sjølv, anten ei ulykke eller noko anna smertefullt (Nussbaum, 2016, s. 32). Nussbaum meiner ein må vere medviten på at ein sjølv kan hamne i ein liknande situasjon dersom ein skal føle samhug, og at ein dermed er i stand til å sette seg inn i den andre sin situasjon (Nussbaum, 2016, s. 32). Det er verdifullt å få innsyn i korleis det er å ha ein vanskeleg bakgrunn, slik at ein kan gjere seg opp ei meining om korleis ein kan vere eit godt medmenneske (Nussbaum, 2016, s. 33). I arbeidet med eldre litteratur trur eg slike perspektiv er heilt avgjerande å trekkje inn. Den kjenslemessige innlevinga er avgjerande for å skape engasjement for den litterære karakteren, og er noko eg sjølv tek med meg inn i tolkinga.

## 2.2 Terminologi og teoretiske innfallsvinklar om narratologi

### 2.2.1 Kort om grunnleggande terminologi

I denne delen vil eg ta føre meg terminologi knytt til narratologi og framstilling av litterære personar, som er sentralt for oppgåva. Mads B. Claudi hevder at ein *person* er «en framstilling av et menneske i ein tekst» (Claudi, 2010, s. 125). Han skil mellom *individualiserte* personar og *typifiserte* personar. Førstnemnde er meir samansett og har fleire sider ved personlegdomen enn sistnemnde, som er einsidig med få menneskelege eigenskapar. Noko av det same gjeld *dynamiske* og *statiske* personar, der fokuset er på om personen endrar seg i stor grad gjennom verket eller ikkje.

Svakheita ved å bruke terminologien *person*, er i følge Claudi at det kan forvekslast med personar i det verkelege liv (Claudi, 2010, s. 125–126). Dette er likevel det mest brukte omgrepet på norsk (Lothe et al., 2007, s. 104). *Figur* er eit anna omgrep som vert nytta om ein deltakar i eit skjønnlitterært verk. *Runde* figurar er samansette og komplekse og kan ha ulike eigenskapar, gjerne utan tydelege verdiar og ambivalente kjensler (Andersen, 2019, s. 37). *Flate* figurar er i ofte representantar for samfunnsproblem, eigenskapar og lagnadar (Andersen, 2019, s. 33). Dei vil då også i større grad vere statiske personar, men det er viktig å poengtere at det finnast nyansar i kva grad ein person vil vere statisk eller dynamisk.

*Karakter* er eit anna omgrep som vert nytta i møte med personar i skjønnlitteraturen, spesielt det engelske «character» i den engelskspråklege litteraturen. I skjønnlitteraturen er personane eller karakterane fiktive eller litterære, gjennom at dei oppdikta. Terminologien *karakter* kan vere meir knytt til det litterære, gjennom verkemidla som vert nytta i framstillinga. Claudi meiner at problemet med dette omgrepet, er at ein karakter også kan ha andre tydingar, som «særmerke» eller «viljestyrke» (Claudi, 2010, s. 126). Litterære personar kan ta utgangspunkt i verkelege personar, anten det er forfattaren sjølv eller andre menneske. Eg vel i denne oppgåva hovudsakleg å bruke omgrepet *karakter*, sjølv om eg der det er naturleg varierer med nemningane *person* og *figur*. Eg meiner sjølv det er ei større ulempe å blande mellom ein litterær person og ein verkeleg person, enn mellom dei ulike tydingane *karakter* har.

Forfattaren av ein roman vil vanlegvis vere vaksen, noko som pregar framstillingsmåten. Dei forteljartekniske eller narratologiske grepa vil kunne variere om ein ser handlinga frå eit barn eller ein vaksen karakter sitt perspektiv. *Forteljaren* er eit verktøy forfattaren bruker for å

framstille teksten. I ein skjønnlitterær tekst er det eit skilje mellom forteljaren og forfattaren (Lothe, 2003, s. 33). Til dømes vil ein eg-person som legg fram si historie vere forteljaren, ikkje forfattaren. Rolf Gaasland gjer i *Fortellerens hemmeligheter* (1999) greie for at narratologi gjerne er ei historie med eit tidsforløp, og består av ein eller fleire personar. Framstillinga av hendingane eller handlingsgangen vert kalla *histoire* eller *historia*. Definisjonen på historia er «en hendelsesrekke med en eller flere aktører, spredt over et tidsforløp» (Gaasland, 1999, s. 22). *Diskursen* er på den andre sida måten rekkja av hendingar vert fortalt på. Her kan retrospeksjon nyttast, eller andre forteljartekniske og formmessige grep (Gaasland, 1999, s. 22). Retrospeksjon kan til dømes nyttast for å setje lys på barndomsrøynsler som har sett skjelsetjande preg på den vaksne karakteren.

Gaasland skil elles mellom *intern* og *ekstern* forteljarposisjon, der ein forteljar som er med i handlinga kallast intern, medan den som står utanfor er ekstern. Det er først og fremst verk med førstepersonsforteljar som har intern forteljarposisjon. Susanna Keen hevder i artikkelen «The theory of narrative empathy» (2006), at narrasjon med eit internt perspektiv er best eigna om ein skal oppnå identifikasjon eller empati med karakteren. Då er framstillinga gjennom ein person sitt medvit, anten som førstepersonsforteljar eller ein personal tredjepersonsforteljar. Ein føler då at ein reiser med karakteren (Keen, 2006, s. 219). Keen meiner at det å kunne identifisere seg med karakteren sine mål og planer vanlegvis skaper empati (Keen, 2006, s. 217). Førstepersonsforteljaren vil ofte vere best eigna til dette, noko eg trur kan vere grunnen til at fleirtalet av romanane i samtidslitteraturen har intern førstepersonsforteljar, ofte med fleire eg-personar i same verket.

### **2.2.2 Avstand mellom forteljar og hovudperson**

I framstillinga av dei to karakterane i oppgåva, er avstanden mellom forteljar og hovudperson sentralt. Eit klassisk skilje i skjønnlitteraturen er skilnaden mellom «showing» og «telling». Wayne C. Booth peiker på at mange forfattarar og kritikarar meiner ein objektiv og upersonleg forteljar som i liten grad viser seg, fungerer betre enn ein forteljar som er veldig synleg og fortolkande (Booth, 1987, s. 8). Booth sjølv hevder at forteljaren aldri kan vere heilt usynleg. Forteljaren kan slik han ser det, skjule seg og vere lite synleg, men aldri velje å forsvinne heilt (Booth, 1987, s. 20).

Jakob Lothe introduserer i boka *Fiksjon og film, narrativ teori og analyse* (2011), tre former for *distanse* i narratologi. For det første nemner han distanse i tid. Oftast er framstillinga

etterstilt narrasjon i romanar, ved at det er preteritumsform og med det ein temporal distanse mellom forteljehandlinga og hendingane (Lothe, 2003, s. 57). Samstundes har det betydning når historia vert fortalt, til dømes om det er ein vaksen karakter som fortel om barndomen. Då kan ein ikkje vite om minna frå barndomen er like som korleis karakteren opplevde det som barn. Årsaka er at evna til å reflektere over livserfaringane i dei fleste tilfelle vert betre med alderen. For det andre nemner Lothe distanse i stad og rom. Her kan det spesielt vere avstand viss det går tid mellom den narrative situasjonen og staden hendingane går føre seg, noko som vil prege karakteren sin oppfatning av staden.

Til sist nemner Lothe distanse i haldning, som han ser på som meir samansett. I det legg Lothe forteljaren sitt «innsiktsnivå, vurderingar og verdiar» (Lothe, 2003, s. 58). Lothe bruker også haldningsdistanse i ein diskusjon om forteljaren sin ståstad og funksjon, relatert til intensjonen med teksten. Dersom det til dømes er stor avstand mellom forteljar og karakter, vil det ofte kome fram at forteljaren sitt innsiktsnivå er større enn hjå karakteren. Ironi kan mellom anna skape haldningsdistanse (Lothe, 2003, s. 59). Avstanden kan vere lett å sjå viss det kjem fram eksplisitt at forteljaren veit meir om karakteren enn karakteren sjølv. Det er ikkje like lett å vurdere avstanden viss forteljaren viser karakteren meir enn å fortelje eksplisitt, der det er ein stor skilnad i framstillinga av Wilfred og Charlotte.

Grad av nærleik mellom forteljar og karakter kallast *modalitet*, og det kan vere sterk eller svak *mimetisk modalitet* (Gaasland, 1999, s. 32). *Tankestraum* og *indre monolog* gjev sterk mimetisk modalitet. Forteljaren viser og kommenterer ikkje, noko som gjev stor grad av nærleik mellom forteljar og karakter. Noko av det same tek Dorrit Cohn føre seg i *Transparent minds* (1978), der ho bruker omgrepet «psycho-narration». Bente Christensen bruker i si avhandling *Johan Borgens Lillelord, en studie i kreativitet og kommunikasjon* (1993), den norske nemninga *psykeattgjeving*, som eg og vel å bruke. Cohn hevder at det typiske med psykeattgjeving er at forteljaren tek merksemda vekk frå figuren. Forteljaren ordnar psyken og har ein dialog med lesaren om figuren, bak ryggen til figuren (Cohn, 1978, s. 25). Cohn hevder at ein forteljar som er iaugefallande og viser seg tydeleg i teksten, ikkje er så godt i stand til å vise psyken og dermed kompleksiteten til den litterære personen. Den synlege forteljaren forsvinn eller er i alle fall lite synleg i konsonant psykeattgjeving. Det opnar for ulike tolkingar og oppfatningar av individualiserte litterære personar.

Cohn skil mellom *dissonant* og *konsonant* psykeattgjeving. Den dissonante psykeattgjevinga er prega av ein synleg forteljar som held avstand til medvitet til karakteren, medan det ved

konsonant psykeattgjeving er liten avstand mellom forteljar og karakter (Cohn, 1978, s. 26). Cohn peiker på at dissonant psykeattgjeving tradisjonelt har vorte sett på som den beste forteljarmåten om ein skal guide lesaren moralsk. Fordelen med konsonant psykeattgjeving er at teksten vert opnare, slik at lesaren i større grad kan gjere seg opp meiningar sjølv. Dette forutset at forteljaren sine moralske vurderingar er til å stole på, noko som ikkje alltid er tilfelle (Cohn, 1978, s. 29). Psykeattgjeving har som funksjon å ordne ein straum av tankar og følelsar, og utdjupe ein mental tilstand, uavhengig av tid og rom (Cohn, 1978, s. 34). Forteljarmåten er uavhengig av karakteren si evne til å uttrykkje seg, og kan forklare eit psykisk liv som er utan språk og tildekt (Cohn, 1978, s. 46). Endeleg viser psykeattgjeving ofte med forteljaren sine ord kva ein karakter «veit», utan å klare å sette ord på det sjølv.

I *fri indirekte diskurs* eller *stil*, er det liten avstand mellom forteljaren og hovudpersonen, tett opp mot tankestraum. Ifølgje James Wood er dette ei form for indre monolog frå karakteren, som gjer at det vert uvisst kven som fører ordet, karakteren eller forteljaren. (Wood, 2019, s. 31). Dersom forteljaren ynskjer at vi skal komme inn i ein forvirra ungdom sine tankar utan å korrigere dei, kan fri indirekte stil ha ein effektiv funksjon (Wood, 2019, s. 32). «Narrated monologue», som Christensen omset til *fortalt monolog*, er omlag det same som fri indirekte diskurs, men i følgje Cohn har fortalt monolog spesielt fokus på tankeaktivitetar og attgjeving av medvitet (Cohn, 1978, s. 109). I fortalt monolog er fokuset meir på kva karakteren meiner om seg sjølv enn kva forteljaren rapporterer (Cohn, 1978, s. 100). Karakterens psyke vert attgjeve på karakteren sitt premiss i større grad enn det som er tilfelle for psykeattgjeving. Framstillingsmåten er kjenneteikna av at relasjonen mellom ord og tankar er skjult. Ein slik ambivalens kan skape djupn kring personen sitt psykiske liv (Cohn, 1978, s. 103).

I fortalt monolog vil det elles ofte vere spørsmål karakteren stiller seg sjølv, eller andre grep som fører vinklinga over frå forteljar til karakter. (Cohn, 1978, s. 105). Forteljaren både skjuler og avslører seg, slik Cohn ser det. Framstillingsmåten er meir kompleks og fleksibel enn i psykeattgjeving. fråværet av distanse gjer språket rikare og meir levande, som kan vere ein fordel (Cohn, 1978, s. 107). Det store oppsvinget for fri indirekte diskurs og fortalt monolog kom med den psykologiske roman på 1900-talet, med språk som tok utgangspunkt i medvitet (Cohn, 1978, s. 112). Det at framstillinga er på karakteren sitt premiss, gjer også at det er karakteren og ikkje forteljaren som skaper vokabularet i teksten (Cohn, 1978, s. 120). I romanar inspirert av til dømes Freud, vil desse framstillingsmåtane kunne ha sterk effekt, ved at ein får eit spesielt godt innsyn i psyken og underbevisstheita til karakteren.

Sjølvsomt fortalt monolog er på karakteren sitt premiss, er det ikkje fri gjennomstrøyming av tankar i sinnet til karakteren, som i *tankestraum*. Denne stilen er derimot meir prega av saktegåande, flytande mentale responsar knytt til ei erfaring som skjer der og då (Cohn, 1978, s. 115). Ofte får ein fram dette med ei presensform eller ei veksling mellom fortid og notidsform. Når det gjeld karakterar med spalta identitet, som Wilfred, kan teknikkar som fri indirekte diskurs og tankestraum vere spesielt effektive framstillingsmåtar. Forteljaren kan gå inn og ut av medvitte utan tydeleg skilje. Karakteren og forteljaren smeltar såleis saman. Dette kan vise nyansar og psykologisk splitting på ein effektiv måte, ved at den mimetiske nærleiken gjer at ein også får fram det irrasjonelle og gåtefulle i karakteren sitt indre liv.

Cohn hevder at det dissonante forholdet mellom førstepersonsforteljaren og figuren kan minne om det som er tilfelle for psykeattgjeving. Det er den opplyste førstepersonsforteljaren som set lys på og oppklarar si mentale forvirring frå yngre dagar. Det kan vere ein slags opplyst meister i psykologi, som forklarar årsaka til problema vedkommande har gått gjennom (Cohn, 1978, s. 149). Det er ikkje så realistisk å hugse detaljar og ha fullstendig herredøme over av alle opplevingar og erfaringar frå tidlegare i livet. Spesielt frå barndommen vil det for dei fleste vere krevjande å hugse hendingar så klart. Forteljaren vil difor ha eit dissonant forhold, gjennom at tankane til figuren vert organisert på ein betre måte enn figuren normalt vil vere i stand til sjølv.

Førstepersonsforteljaren med liten avstand til karakteren, er på den andre sida lite påtrengande og gjev frå seg slike kognitive fordelar (Cohn, 1978, s. 155). Her kan ein dermed sjå det forvirra barnet og ungdommen i si opphavlege form. Eg-personen vil her vere spontan, både i språk og i handlingar. I tillegg vil eg-personen ikkje nødvendigvis vere rasjonell i si tenking, slik det er vanleg om det er eit dissonant forhold mellom forteljar og karakter. Det vil gjerne også vere ei manglande grad av sjølvfortolking frå karakteren (Cohn, 1978, s. 157). Indre monolog er kanskje den mest opphavlege forma for ein konsonant førstepersonsforteljar, som har mykje av den same effekten som tankestraum i episke tekstar med tredjepersonsforteljar. Framstillinga av medvitte vert ofte då mest autentisk, og får fram særtrekket til individualiserte litterære personar.

Cohn nemner ei form for monologisk representasjon der ein einsam forteljar fortel si historie til seg sjølv i førsteperson. Forteljarmåten er basert på kva minner vedkommande kjem i hug frå fortida. Resiteringa skjer i kronologisk rekkjefølgje, der eg-personen fortel historia si til seg sjølv som ei offentleg innrømming eller eit skriftemål. Ho kallar det «autobiographical



monologues», som med mi omsetjing vert *sjølvbiografiske monologar* (Cohn, 1978, s. 181). Cohn meiner det ikkje er realistisk eller psykologisk sett truverdig å resitere sin eigen biografi til seg sjølv på denne detaljerte måten. Unntaket er ifølgje Cohn viss talaren har eit tydeleg mål med resiteringa, eit mål som er ei slags offentleg innrømming eller rettferdiggjering av historia (Cohn, 1978, s. 181). Dette er slik eg ser det typisk for framstillinga av Charlotte, som eg skal kome tilbake til i analysen.

Susanna Keen hevder at fri indirekte diskurs gjev det mest unike innblikket i sinnet til karakteren (Keen, 2006, s. 219). Såleis kan denne stilen vere godt eigna til å skape identifikasjon og empati hjå lesaren. Til likskap med Dorrit Cohn skil Keen mellom psykeattgjeving og fri indirekte diskurs, der forteljaren i psykeattgjeving generaliserer psyken til karakteren. Psykeattgjeving er i følgje Keen ikkje like effektivt for å skape empati, sjølv om denne framstillingsmåten også kan også gje eit innblikk i psyken til personen. (Keen, 2006, s. 220). Avslutningsvis i artikkelen stiller Keen spørsmålet om eit konsonant forhold mellom forteljar og karakter skaper større empati eit dissonant forhold, noko ho meiner vil variere ut frå forteljesituasjonen (Keen, 2006, s. 225).

### **2.2.3 Karakterisering og den ytre og indre verda**

Korleis ein person i eit skjønnlitterært verk er framstilt, kan kategoriserast på ulike måtar. *Karakterisering* er «settet av litterære teknikker som konstituerer en person» (Lothe et al., 2007, s. 104). Sjangertrekk og forteljarteknikk vil ha betydning for karakteriseringa, spesielt om det er førsteperson eller tredjepersonsforteljar (Lothe et al., 2007, s. 104). Framstillinga av karakterane kan mellom anna variere ut frå om ein legg mest vekt på tankane, eller om det er fokusert mest på ytre trekk ved personen.

Claudi skil mellom *direkte* og *indirekte* personkarakterisering. Direkte personkarakterisering er kjenneteikna av utsegn frå personen sjølv, andre personar i teksten eller forteljaren. Indirekte personkarakterisering vert vist gjennom handlingane til personen, talen og måten personen seier det på. Ytre kjenneteikn som klede, røper også noko om personane, og kva dei ynskjer å stå for (Claudi, 2010, s. 128). Til sist er miljøet noko som karakteriserer ein litterær person, til dømes ved at ein fattig person er frå ein stad med mykje skugge, medan ein rik person er frå ein stad med mykje sol (Claudi, 2010, s. 129). Den direkte personkarakteriseringa kan slik eg ser det ofte knytast til ein forteljar som fortel om karakteren, medan den indirekte personkarakterisering i større grad viser karakteren.

Ei vidareføring av forteljaren sin funksjon knytt til dette, kan vere det den austerriske litteraturteoretikaren Franz K. Stanzel omtalar som *ytre og indre perspektiv*. Forteljaren i det ytre perspektivet gjerne ser verda utanfrå og høyrer ikkje til i verda av karakterar, typisk for den autorale forteljaren. Dermed vert det indre perspektivet forstått som ein karakter som høyrer til blant karakterane (Stanzel, 2004, s. 58). Oftast finn ein det indre perspektivet gjennom ein personal førstepersonsforteljar. Ein tredjepersonsforteljar kan også gå inn i tankane til berre ein karakter. Då er ikkje distinksjonen mellom ytre og indre perspektiv like tydeleg, og det kan vere meir samansett kven som fører ordet av karakteren og forteljaren. Gjennom det indre perspektivet vil det ifølgje Stanzel alltid vere ei form for avgrensing i synsvinkelen. Dette er gjerne fordi det forutset at framstillinga er farga av psyken til hovudpersonen, som gjer at det vert mindre fokus på dei andre personane.

Stanzel skil også mellom ei *ytre* og ei *indre verd*. Den ytre verda tek føre seg staden, handlinga, utsjånaden, oppførselen og talen til karakterane, medan den indre verda fokuserer på tankane, kjenslene og medvitet (Stanzel, 2004, s. 58). Det vil ofte ikkje vere eit klart skilje mellom den ytre og den indre verda. Tradisjonelt har realistiske verk med scenisk stil hatt mykje fokus på den ytre verda, medan modernistiske verk med fokus på det psykologiske, har vektlagt den indre verda. Så kan også den ytre verda spegle den indre verda og omvendt i ulik grad. Til dømes kan personkarakterisering av mellom anna klesstilen, eller miljøet sin påverknad uttrykkje noko om psyken til karakteren, eller dekkje over korleis karakteren har det.

I verk med førstepersonsforteljar, er det ikkje realistisk at eg-personen skal vite sikkert kva dei andre karakterane tenkjer, med mindre karakteren har telepatiske evner. I forteljarteknikkar som viser psyken gjennom ein personal tredjepersonsforteljar, er det oftast tankane til hovudpersonen som vert framstilt. Samstundes kan ein slik teknikk også delegere synsvinkelen til somme av dei andre personane i verket, slik tilfellet er i *Lillelord*. Fordelen med ei slik framstilling er at den gjev innsikt til den indre verda til fleire. Ein annan fordel med ein personal tredjepersonsforteljar, er etter mitt syn at framstillinga ofte kan få fram fleire dimensjonar ved den indre verda til hovudpersonen, enn ein autorale tredjepersonsforteljar.

## 2.3 Teori knytt til identitet og identifikasjonsformer

### 2.3.1 Autonomi eller regelstyrt barndom

Hovudpersonane i *Lillelord* og *Kinderwhore* går gjennom ein barndom der søking etter identitet er sentralt. Dei ber begge på ei djup indre konflikt som dei har problem med å handtere på eit psykologisk plan. I denne delen vil eg difor kome inn på teori knytt til dette, som eg kjem tilbake til i analysen. Sjølv om noko av teorien er henta frå psykologien, meiner eg det er så relevant at det har sterk overføringsverdi til det litterære og karakterane i denne oppgåva. I danninga av identitet er større grad av autonomi eit utviklingstrekk i oppsedinga av barn og ungdom i dag.

Professor i teologi, Trygve Wyller, hevder i boka *Oppvekst i barnets århundre: Historier om tvetydighet* (1999), at autonomi gjev born rettar som sikrar at dei kan utfalde seg fritt. Det einskilde menneske og barn får då ansvar for å setje grenser for seg sjølv i større grad enn i tidlegare tider. I det moderne samfunnet har utviklinga vore at kvinner og barn har vorte meir autonome enn i tidlegare i historia. Auka likestilling har ført til større fokus på kvinner sine rettar. Borna har fått fleire lovfesta rettar enn tidlegare. (Wyller, 1999, s. 181). Sjølv om meir autonomi kan vere positivt, kan det og føre til at barn vert sjølvoppteke. Nedarva verdiar og tradisjonar kan gå tapt, og med det kulturelle fellesskap.

Wyller meiner vidare det er eit feilspor å velje ein-sidedig mellom autonomi eller meir kollektive og tradisjonelle verdiar. Det kan vere positivt med fridom om ein tek kontroll på sitt eige liv gjennom å ta gode val, men ha motsett effekt om ein mistar denne kontrollen. Wyller meiner det må vere ein balanse i kor mykje autonomi borna bør få i oppsedinga, og i kva samanhengar det er nødvendig med grensesetjing. Moderne verdiar er meir individuelle enn dei kollektive, og er i større grad opp til kvar einskild å definere. I verste fall kan det medføre at tankesettet går i retningar som er sjølvdestruktive og fører til einsemd.

Knytt til autonomi og kjønnspektivet, hevder Martha Nussbaum i «Den feministiske liberalismen fremtid», at feminismen har kritisert liberalismen for ikkje å vere radikal nok til å avdekke kvinner sin underordna posisjon i eit samfunn. Den vil difor heller ikkje skape rettferd mellom kjønna (Nussbaum, 2009, s. 473). Nussbaum poengterer at barn er ekstremt avhengige av sine foreldre. For nokon med funksjonshemmingar og andre spesielle behov, kan det også vere tilfelle gjennom heile livet. Nussbaum meiner at dei som er omsorgspersonar ikkje må utnyttast. Det er slik ho ser det ein viktig del av feminismen at

kvinner skal anerkjennast for denne jobben, sjølv om den ofte ikkje vert betalt (Nussbaum, 2009, s. 475).

Vidare tek Nussbaum føre seg trekk ved familien, som ho hevder er ein arena for «seksuelt hierarki, fornektelse av like muligheter og kjønnsbasert vold og fornedrelse» (Nussbaum, 2009, s. 485). Ho meiner difor at eit samfunn som vil gje innbyggjarane fridom og sjølvrespekt, må setje grenser for familien for å skape rettferd for den einskilde. Det at familien har vore sett på som noko privat, har ifølgje Nussbaum i for stor grad favorisert mannen i eit maktforhold ovanfor kvinna (Nussbaum, 2009, s. 485). Nussbaum sine tilnærmingar går ut på at staten må legge til rette for at kvinner og barn skal oppleve uavhengigheit og andre liberale verdiar. Ho ser på familien som ein ikkje-frivillig institusjon, der staten difor må reagere på uakseptabel åtferd. For at kvinner og barn skal kunne verte meir uavhengige, må staten gripe inn gjennom lovverk og tilrettelegging. Konklusjonen til Nussbaum er at den liberale fridomen bør verne om uavhengigheit, men samstundes forhindre krenking og overgrep (Nussbaum, 2009, s. 495).

### **2.3.2 Perspektiv på skam**

Eit tema eg meiner er sentralt for begge karakterane i denne oppgåva, er skam. Trygve Wyller hevder i innleiinga til boka *Skam: perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*, at skam kan handle om «verdighet, grenser og sanksjonering» (Wyller, 2001, s. 9). Dei som passerte rammene i samfunnet skulle i tidlegare tider skamme seg. Rammene var sette av autoritetar i kyrkje og samfunnsliv. Wyller meiner at dette har endra seg. Det er større toleranse enn før, til dømes i haldningane til homofili. Sekulariseringa av samfunnet har ført til at kyrkja har svekka sin posisjon. Det Wyller omtalar som moderne skam, er meir individorientert. Den einskilde realiserer normer på vegne av seg sjølv som individ, meir enn gjennom ein kollektiv tankegang.

Skårderud tek i artikkelen «Tapte ansikter: introduksjon til en skampsykologi 1. Beskrivelser», føre seg at skamma i det moderne samfunnet har vorte overført frå det kollektive til det individuelle (Skårderud, 2001, s. 37). Han peikar på at skamma dermed ikkje forsvinn, men at språket om den kan forsvinne, fordi det er noko individet må prøve å handtere på eiga hand. Skårderud meiner skam oppstår når individet ikkje vert sett eller møtt. Det oppstår då ei djup skam når individet ser seg sjølv som ein person som ikkje fortener å verte elska. Skam kan både øydeleggje og verne i følgje Skårderud. Skam kan verne om

sosiale band og regulere intimitet. Den kan beskytte mot «den farlige nysgjerrigheten» (Skårderud, 2001, s. 38). Mellom anna kan den vere eit vern mot destruktiv grenseløyse knytt til kriminalitet og rus.

Skårderud deler skam inn i tre kategoriar. Det er for det første det han kallar *skamkjensle*. Denne skamma er etter Skårderud sitt syn nødvendig. Den kan førebyggje uønskte handlingar, og markere grenser for kva som er akseptabelt for andre og ein sjølv. For det andre er det *skamangsten*, som er frykta for å verte avslørt. Endeleg er det *skamreaksjonen*, som er reaksjonen når individet kjenner seg avslørt (Skårderud, 2001, s. 39). I og med at skam fører til tilbaketrekking og tausheit, er det ikkje så lett å behandle. Likevel meiner han at det har vore ei utvikling dei siste tiåra, og at skamma i større grad har fått eit språk. Han meiner at årsaka er større openheit i den vestlege kulturen. Eit nyleg døme på dette, meiner eg kan vere dei opne debattane om sjølv-mord og rusreform dei siste åra.

Elles viser Skårderud til former for åtferd som kan bidra til skam og øydeleggje samhandling. For det første nemner han at grandiositet gjennom å hevde at ein er uavhengig og usårbar, er eit forsvar for å halde skamma borte. For det andre nemner Skårderud skamløyse som ein forsvarsmekanisme, der stoffmisbruk, fornedrande seksualitet og det å lage arr på eigen kropp er ein del av dette (Skårderud, 2001, s. 44). Skårderud hevder at den som sjølv ber på skam, ofte sjølv vil utsetje andre for skam, noko som vert ein negativ sirkel. I rusmiljø kan slik åtferd vere vanleg. Rusmisbruk kan føre til at dei som i utgangspunktet er sårbare, vert enda meir utsette, noko som gjer det krevjande å ta rasjonelle avgjerder. Endeleg tek Skårderud føre seg handlingslamming og flinkheit. Individet kan då ha for stort fokus på å yte, vise høg arbeidskapasitet og overdrive omsorga for andre. Eventuelle manglar vert då skjult ovanfor omgjevnadane, noko som kan føre til eit usunt jag etter det perfekte (Skårderud, 2001, s. 45).

I artikkelen «Det tragiske mennesket: introduksjon til en skampsykologi 2. Teori», omtalar Skårderud det han kallar kvit sorg, med eit døme om ei fråverande mor. Han nemner eit døme der eit barn speglar seg i mora sitt ansikt, og dermed ser mora i seg sjølv og får ei kjensle av å verte sett (Skårderud, 2001, s. 56). Dersom barnet ikkje opplever å verte sett, fører det til skamkjensle. Ein manglande respons kan føre til at barnet trekkjer seg vekk og utviklar skamangst (Skårderud, 2001, s. 57). Skårderud skil avslutningsvis mellom *manglande kjenslemessig inntoning* og *selektiv inntoning*. Ved manglande kjenslemessig inntoning får ikkje barnet stadfesta sin kjensler, noko som kan føre til einsemd og vanskar med å gå inn i relasjonar. Ved selektiv inntoning stadfestar foreldre kjenslene dei ynskjer barnet skal ha,

noko som fører til at barnet tilpassar seg (Skårderud, 2001, s. 64). Undertrykking av fortrenge kjensler kan føre til skam og spalting. I analysen vil eg kome tilbake til at desse kjenslene etter mitt syn er nokre av årsakene til problema Wilfred og Charlotte går gjennom.

### **2.3.3 Betydninga av empati knytt til identitetsproblem og traume**

I samtidslitteraturen møter vi, som eg har vore inne på, personar som av ulike årsaker strevar med liva sine, anten det er på grunn av identitetsproblematikk, omsorgssvikt eller psykiske vanskar. Slike litterære karakterar representerer menneske som av ulike årsaker opplever utanforskap i samfunnet. James Wood er ein av dei som ser på empati og forståinga for andre menneske som ein viktig funksjon ved skjønnlitteratur. Identifikasjon og medkjensle med karakterane avheng slik han ser det av at fiksjonen representerer ei etterlikning av røynda (Wood, 2019, s. 163). Etterlikning av røynda er typiske trekk ved realistisk litteratur, som har som mål å gje ei stemme til dei som ikkje vert inkludert i ein fellesskap. I skjønnlitteratur som tek føre seg vanskelegstilte barn, kan karakterane representere barn som går gjennom omsorgssvikt og traume i det verkelege livet, som kan skape empati og sympati.

Susanna Keen forklarar empati som ein spontan måte å dele affektar eller kjensler på (Keen, 2006, s. 208). Empati kan opplevast gjennom å vere vitne til den andre sin emosjonelle tilstand og leve seg inn i og føle kjenslene deira. Å engste seg for kjenslene til ein person kan føre til stress og negative emosjonar, slik at den som uroar seg, sjølv trekkjer seg tilbake i staden for å vise empati (Keen, 2006, s. 208). Lesing kan vere ein av måtane ein kan oppleve empati gjennom. Dersom ein får ein negativ reaksjon på det ein les i ein roman, fører det ikkje til empati. (Keen, 2006, s. 208). Skilnaden mellom sympati og empati er at ein ved hjelp av sympati kan ha forståing for og vere støttande ovanfor kjenslene til personen. Empati betyr å føle det personen føler, til dømes føle smerten til personen som kjenner på smerte. (Keen, 2006, s. 209).

Ofte vil innlevinga vere i vanskelege kjensler, sjølv om Keen meiner at det også kan vere glede (Keen, 2006, s. 209). Å ha gode empatiske evner kan bety å oppdage at ein person har det vanskeleg utan at personen seier det sjølv. Keen hevder at det å kunne sjå andre perspektiv enn sitt eige, er sentralt i oppøving av empati. Kjensler kan også sette i gang refleksjon hjå lesaren (Keen, 2006, s. 213). På same måte som Nussbaum, hevder Keen at mennesket lettast kan kjenne empati med dei som er like ein sjølv. Ho hevder også at empati kan endre seg over tid knytt til skjønnlitteratur, ved at romanar kan aktivere empati berre for det første

publikummet som les eit verk, for deretter å miste aktualitet. På den andre sida kan konteksten kring leseerfaringa endre seg med tida, slik at seinare generasjonar av lesarar sine kjensler, vert aktivert i møte med ein roman (Keen, 2006, s. 214). Dette kan vere sentralt for mi nylesing av *Lillelord* og karakteren Wilfred, som eg vil kome inn på i analysen. Etter kvart som det har vorte meir fokus på narrativ empati og kjensler knytt til skjønnlitteratur, opnar det for nye innfallsvinklar i arbeid med litteraturhistoriske verk som *Lillelord*.

Keen ser på *identifikasjon* med den litterære karakteren som eit typisk trekk assosiert med empati. Ho ser på ulike sider ved personkarakterisering og grep som vert gjort for å få fram kjenneteikn ved personen. Forteljaren sitt forhold til karakteren har betydning i denne samanhengen, samt om det er internt eller eksternt perspektiv. Den narrative situasjonen har dessutan betydning knytt til empati (2006, s. 216). Vidare ser på Keen på kva som skaper identifikasjon med karakteren. Der meiner ho at noko av det viktigaste er om lesaren kan kjenne seg att og ber på nokre av dei same livserfaringane som karakteren (Keen, 2006, s. 217).

Jakob Lothe tek i boka *Etikk i litteraturen og film* (2016) føre seg etiske dilemma i litteraturen, og korleis det kan styrkje vår empati som lesarar, ved at vi lever oss inn i og reflekterer over vala til karakterane. Han meiner det kan skape identifikasjon og respekt for andre sine kjensler (Lothe, 2016, s. 12). Lothe definerer etikk som «førestellingar om og refleksjon over kva som er rett og gale, akseptabelt, godt og vondt» (Lothe, 2016, s. 13). Lothe ser på den tematiske komponenten som noko som byggjer på vår evne til å reflektere over om personen er truverdig, kva verdiar personen står for, samt korleis personen utviklar seg (Lothe, 2016, s. 14). Dette kan etter mitt syn vere noko av grunnane til at traume og omsorgssvikt er så viktige tema i samtidslitteraturen, ved at det kan skape engasjement for karakterane og gjev ei viktig stemme til dei som ikkje vert sett ofte nok.

Per Thomas Andersen peikar på at karakterar i litteraturen kan ha kjensler som ikkje alltid er lette å forklare og halde frå kvarande. Dei kan kome i det han kallar seriar eller rekkjefølgje, utan ein logisk samanheng. Han meiner nokre av kjenslene kan vere automatiserte og andre skuldast ulike instinkt. Kjenslene kan vere avvikande og ikkje alltid rasjonelle. Dette kallast *script* og han bruker *gjentakingsvang* som døme. Han meiner slike affektar kan framkalle reaksjonar frå lesarar (Andersen, 2019, s. 40–41). Eg meiner karakterar med ambivalens, splitting og ein psykologi som ikkje er lett å karakterisere, ofte har slike script. I romanar med

liten avstand mellom forteljar og karakter, er det denne type indirekte karakterisering spesielt mykje brukt i framstillinga. Eg vil kome tilbake til at særleg Wilfred har slike kjensler.

## 2.4 Traume i skjønnlitteraturen

### 2.4.1 Ulike former for traume og framstilling av traume i litteraturen

Traume er eit sentralt tema i *Kinderwhore*, noko eg skal gå nærare inn på i analysen. Unni Langås definerer i *Traumets betydning for norsk samtidslitteratur* (2016) traume som eit omgrep for «en såret kropp og et såret sinn» (Langås, 2016, s. 19). Langås peikar på at dette kan henge saman, men at det særleg gjeld sinnet, altså det psykologiske. Vidare er synspunktet til Langås at litteratur om traumatiske erfaringar tek for seg røynsler som gjer situasjonen i notida særskilt vanskeleg. Spesielt vanskelege hendingar i fortida kan gjere livssituasjonen destruktiv og smertefull.

Christa Schönfelder har i avhandlinga *Wounds and Words: Childhood and Family Trauma in Romantic and Postmodern Fiction* (2014), teke føre seg barn som går gjennom traume. Schönfelder opererer med barndoms- og familietraume, som er meir individuelle enn historiske og kollektive traume som til dømes Holocaust. Schönfelder hevder at tilstanden er eit fenomen som ikkje berre er knytt til 1900-talet, men som ein og kunne finne i romantikken, trass i at sjølve omgrepet frå psykologien ikkje var oppfunne på den tida. Derimot brukte ein nemninga «wounded mind», altså at ein kunne ha eit mentalt sår i sinnet (Schönfelder, 2014, s. 15).

Knytt til historiske perspektiv på traume, meiner Schönfelder at omgrepet har røter tilbake til 1860 og ryggskeidar knytt til ulykker på jernbaner og andre skader på grunn av industrialiseringa i samfunnet. Omgrepet traumatisk nevrose var derimot ikkje i bruk før med Hermann Oppenheim mot slutten av 1800-talet. Langås nemner elles krigsnevrosar knytt til fyrste verdskrig. Vidare var seksualitetens betydning for psykiske lidingar sentralt for framveksten av psykoanalysen, i følgje Langås. Psykoanalysen var den første epoken i den psykologiske traumeforskinga, i overgangen til 1900-talet. Seksuelle overgrep kunne føre til traumatiske lidingar (Langås, 2016, s. 22). I og med at det var eit så tidleg stadium i forskning på traume, er det grunn til å tru at det tok tid før folk flest fekk kunnskap om lidinga, noko eg skal kome inn på kan ha betydning for karakterane eg studerer i oppgåva.



Den andre epoken i traumeforskinga er knytt til diagnosen *posttraumatisk stresslidning*. Diagnosen er kjenneteikna ved at det er ei angstlidning utløyst hjå menneske som har gått gjennom fryktelege hendingar, anten det er seksuelle overgrep, krigserfaringar eller ulike former for vald (Langås, 2016, s. 22). Den traumatiske hendinga fører ofte i PTSD til gjenoppleving av den traumatiske hendinga seinare i livet, gjennom draumar og flashbacks. Pasienten prøve å unngå hendingar som kan minne om traumet, og kan få angstanfall ved liknande hendingar. Sosial tilbaketrekking og ulike kroppslege reaksjonar er andre symptom.

PTSD har fram mot i dag ført til auka merksemd kring mellom anna incest og barnemishandling (Langås, 2016, s. 22). Utgangspunktet for denne retninga innanfor psykologien, var seinskadane til krigsveteranar frå Vietnamkrigen på 1960 og 1970-talet. Det var først på 1980-talet ein fekk namnet på diagnosen. Det var også først då krigsveteranar kunne få erstatning, samt at ein fekk ein større samfunnsdebatt om mellom anna valdtekt og incest. Tidlegare hadde dette vore tabulagde emne ein hadde snakka lite om i samfunnet (Langås, 2016, s. 22).

PTSD kan elles føre til ein forsinka reaksjon på ei hending, der reaksjonen kjem gradvis, gjennom flashbacks og mareritt. Det kan gå mange år før traumet vert aktivert. I nokre samanhengar kan opplevingane ha vorte viska ut, eller den som har vorte utsett for traumet gløymer det som har skjedd (Langås, 2016, s. 24). Opplevingane er så krevjande å handtere kroppsleg og mentalt, at individet må ty til forsvarsmekanismar som gjer offeret nomen ovanfor røynda. Det vert for mykje å ta innover seg etter kvart som opplevingane søkk inn i medvitet. I tilfelle der dei traumatiske opplevingane er viska ut og gløymde, kan offeret kroppsleg og mentalt kjenne på ein reaksjon. Dette kan vere ei form for fortrenking og ein overlevingsmekanisme. Det gjeld særleg overgrep mot barn, særleg i nære relasjonar, og er kalla «dissosiativ amnesi» (Langås, 2016, s. 24). Traumatiske minne fører også til fragmentariske bilete i medvitet, som produserer aggressive kjensler.

Schönfelder hevder at traume i litteraturen har potensiale til å skape emosjonell identifikasjon på den eine sida og kritisk refleksjon på den andre sida (Schönfelder, 2014, s. 29). Det kan ha som funksjon å skape forståing for fryktelege hendingar, og gje plass til menneske som er marginaliserte, undertrykte og gløymde (Schönfelder, 2014, s. 29). Narrasjon knytt til traume kan ha som funksjon å sette ord på det useielege og gje mening til det meningslause. Eit traumatisk samanbrot fører gjerne til at språket bryt saman. Samstundes er språket for den traumatiserte spesielt viktig for å setje ord på kjenslene.

I boka *Behandling av traumer og traumatisk sorg hos barn og ungdom* (2018), vert det hevda at foreldra sin respons på eit traume hjå barnet, ofte avgjer i kva grad barnet tek varig skade. Barnet kan tole mykje om det får emosjonell støtte, og tilsvarande få problem om det motsette er tilfelle (Cohen et al., 2018, s. 26). Samstundes har personlegdom også stor betydning for traumereaksjonen. Eit overgrep kan mellom anna opplevast ulikt frå person til person. Ulike triggerar kan minne barnet om den traumatiske hendinga, og barnet kan gjenoppleve tid, stad og rom for det som har skjedd. Den som har opplevd eit traume, er gjerne veldig sensitiv i slike situasjonar (Cohen et al., 2018, s. 34). Vanlege konsekvensar av traume er sinne og negativt sjølvbilete, der barnet ofte feilaktig skuldar på seg sjølv.

Barn som har opplevd omsorgssvikt heime, må lære seg «adekvat sosial fungering» (Cohen et al., 2018, s. 35). Det vil seie å lære seg korleis det er å vere eit barn og ikkje ein som har omsorgsansvar for lite fungerande foreldre. Eit barn som går gjennom traume, vil ofte ha problem med å knyte seg til personar, fordi ein tenkjer at ingen menneske er til å stole på. Barnet får dermed ein dårleg relasjon til vaksne tilknytingspersonar, noko som gjer at sjølvbiletet vert enda meir negativt (Cohen et al., 2018, s. 38). Negative relasjonar vert såleis ein sjølvoppfyllande profeti, som forverrar vanskane for den som har opplevd traumet.

#### **2.4.3 Teoriar frå psykoanalyse med overføringsverdi til forma i skjønnlitteratur**

Sigmund Freud hadde med sine teoriar om psykoanalysen stor innverknad på både psykologi og litteratur frå slutten av 1800-talet og framover. I 1920 gav Freud ut verket *Hinsides lystprinsippet*, som eg tek utgangspunkt i her. Freud delar inn i eit *det*, eit *over-eg* og eit *eg*. Det-et er framstilt som psykologiske prosessar som går føre seg utan at ein er kjend med dei. Symbolikk i draumar og umedvitne kjenslemessige reaksjonar kan spegle det indre livet. Andre sider av *det-et* kan vere begjær og irrasjonelle impulsar frå det umedvitne sjeleliv, som Hamsun og fleire andre modernistar har vore opptekne av si dikting. *Over-eg* er på den andre sida normer ein har lært gjennom sosialisering, i fyrste rekkje frå foreldre. *Det-et* prøver å finne ein balanse mellom disse kreftene, noko som for mange kan føre til uro, angst, fortrengeing og skam.

Freuds lystprinsipp går ut på eit ønske om å tilfredsstille ulike behov, knytt til *det-et*. Prosessar i sjelelivet vert gjerne automatisk regulert av lystprinsippet, men det kan og verte utløyst av ei spenning som ikkje er styrt av lyst. Resultatet vert ulyst og nedsett spenning (Freud, 2011, s. 7). Freud hevder at sjela har eit ønskje om å følgje lystprinsippet, men at

andre krefter motset seg dette. Resultatet samsvarer difor ikkje alltid med tendensen til lyst (Freud, 2011, s. 10). Lystprinsippet kan etter Freud sitt syn vere farleg for sjølvforsvaret til organismen, og møtet med den ytre verda. Realitetsprinsippet kjem der inn ved at det utset tilfredsstillinga og skaper omvegar og hindringar på vegen mot lyst. Lystprinsippet kan overvelde realitetsprinsippet, særleg når det kjem til det som er vanskeleg å styre, som seksualiteten. Dette kan verke destruktivt på sjølvvet (Freud, 2011, s. 11). Ei anna kjelde til ulyst er følgjer av konflikhtar og sjeleleg spalting i utviklinga av eg-et. I det ikkje driftsimpulsane slepp til, fører det til fortrenking. Det Freud kallar persepsjonsulust, er ulust som følgje av press frå undertrykte drifter eller ytre omgjevnadar (Freud, 2011, s. 13).

Freud hevder at det medvitne og umedvitne eg-et sin motstand «står i lystprinsippets teneste» (Freud, 2011, s. 25). Det vil unngå ulysta gjennom at det fortrenkte kjem til uttrykk. Med omsyn til gjentakingsvengen, vekker den til live ulust, ved at dei fortrenkte driftsimpulsane kjem fram i lyset. Freud vektlegg også at eit seksualliv prega av avvik, er prega av ynskjer som kjem i konflikt med realiteten. Konsekvensen kan vere skade på sjølvkjensla til barnet. Den mislukka utforskinga av seksuallivet fører til at barnet vert skuffa over seg sjølv og relasjonen til forelderen (Freud, 2011, s. 26). Freud tek også føre seg traumeomgrepet, ved at han kallar spenningane utanfrå, som bryt gjennom skjoldet, for traume. Dette set ut lystprinsippet og set forsvarsmekanismane i rørsle (Freud, 2011, s. 38). I analysen vil eg kome tilbake til at dette etter mitt syn forklarar mykje av Wilfred sin identitetsproblematikk.

I barnet si utvikling tek Freud særleg føre seg gjentakingsvengen. Barnet gjentek ulust for å vere aktiv og ikkje passiv. Freud hevder at det typiske for barnet er at det vil gjenta dei same handlingane i stor grad, anten barnet har glede av det eller ikkje. Eit døme her er at barnet vil gjere om og om igjen ein leik dei likar å halde på med (Freud, 2011, s. 47). Vidare hevder han at dette automatisk tek slutt når barnet veks til, men at det er noko av dei same mekanismene som kjenneteiknar gjentakingsvang hjå ein psykisk sjuk vaksen, noko som set seg ut over lystprinsippet (Freud, 2011, s. 47). Relatert til omsorgssvikt og rusmisbruk, kan det etter mitt syn ofte fungere på same måte. Rusen vert eit substitutt for ein tapt barndom. Det kan føre til avhengigheit, ved at misbruk kan halde dei vonde kjenslene vekke. Ut frå ein slik tankegang kan ein forstå at menneske som opplever fråvær av trygge foreldre, lettare kan ty til rus og kriminalitet, som ein måte å halde trauma i sjakk på.

Freud skil mellom eg-drifter og seksualdrifter. Det første peikar fram mot døden og det andre mot ei forlenging av livet. Freud viser til Schopenhauer sin filosofi, der døden er livets mål

medan seksualdrifta viser til sjølv livsviljen (Freud, 2011, s. 68). Det Freud nemner som den største spenninga, spenninga i den seksuelle akta, tek slutt i lystutløysinga (Freud, 2011, s. 86). Peter Brooks hevder i «Freuds masterplot» at psykoanalysen kan ha overføringsverdi til narrasjon, ved avslutninga vil henge saman med innleiinga i ein forteljande tekst. I det innleiinga vert skriva, vil forfattaren ha ei oppfatning av det som skal komme til slutt: «En begynnelse forutsetter en slutt, siden ideen om en slutt er nødvendig for å finne en begynnelse» (Brooks, 1992, s. 93). I diskursen kan mellom anna retrospeksjon vere ein viktig del av omvegane fram mot slutten, fordi ein då kan finne svar på kva som har skjedd i fortida, noko som er sentralt både i *Lillelord* og *Kinderwhore*.

Brooks meiner at mykje av det som kjem fram i Freuds lystprinsipp kan ha overføringsverdi til skjønnlitteraturen. I «Freuds masterplot» viser Brooks at spenninga kring ei handling er ei drivkraft som framhevar den menneskelege lyst. Lesaren får i møtet med eit spennande plott eit ynskje om å finne ut kva som kjem til slutt. Undervegs er der hindringar, spenningar og omvegar fram mot slutten. I midtpartiet er det kontrastar, metaforar og andre verkemiddel som får fram spenningane i teksten. Det som leiar fram mot avslutninga av ein tekst, altså midtpartiet, er prega av det Brooks kallar omvegar, utsettingar og avvik. Spenningar i teksten som vert skapt innleiingsvis, vert til slutt utløyst og ein tilstand av ro vert oppretta, som ved døden. Ulike verkemiddel leiar fram mot slutten, anten det er metaforar, eller gjentakingar og grep i komposisjonen. Repetisjon og gjentakingar er sentralt i diskursen i ein narrativ tekst. Gjentakingane kan ha som funksjon å vise psykologiske spenning, som mellom anna gjeld i framstillinga av Charlotte og Wilfred.

I litteratur med personar som går gjennom traume, meiner eg det ofte vil vise igjen i forteljarteknikken, fordi trauma stykkjar opp kronologien i handlinga. Særleg kan ein finne igjen dette i modernistiske tekstar, til dømes av Jon Fosse. Knytt til skrivestil, er det vanleg at framstillinga er prega av tankestraum med broten syntaks, der forteljaren er lite synleg. Stadige gjentakingar, kan ha funksjon å framheve korleis karakteren relaterer seg til noko som er invaderande og skaper ulyst og ubehag, ofte på grunn av fortregde hendingar frå fortida som av ulike grunnar vert aktivert.

### 2.4.3 Terapi mot traume

Å skape forteljingar som gjenopprettar den personlege og sosiale identiteten, kan vere terapi for den som har gått gjennom traume. Den som har vorte utsett for overgrep, må lære seg sjølv å kjenne, i eit nytt sosialt fellesskap. Traume fører gjerne til djup einsemd, med erfaringar som er ordause. Ofte gjev det seg til kjenne i mareritt og andre former for frykt. Det er ikkje lett å dele erfaringar som er forferdelege og vanskelege å sette ord på (Langås, 2016, s. 27). For å kome gjennom traume, er vitnesbyrd om tilstanden ein måte å skape eit språk om trauma. Vitnesbyrdet kan vere ein del av terapien, men løyser ikkje i seg sjølv problema (Langås, 2016, s. 28). Tilliten til den som lyttar må vere på plass, samt eit sosialt fellesskap saman med andre som vil det beste for ein.

Lesing og skriving kan hjelpe med omsyn til å byggje opp att sjølvvet, ved at ein bruker ord til å lage eit samanhengande narrativ i det som har vore vanskeleg å finne eit språk om. Det er også viktig for den traumatiserte personen å finne tilbake til sine gode eigenskapar før trauma byrja å invadere sjølvvet. Meiningsfulle og identitetsbyggjande aktivitetar som skulegang og jobb, kan vere med på å skape sosialt fellesskap og samanheng i tilværet. Å dele med andre kva som er problemet, er ein måte å kome ut av skam og dermed gå gjennom ein helingsprosess på. Det å blottlegge seg for andre kan kjennast skamfullt, noko som er ein annan grunn til at tillit er viktig (Skårderud, 2001, s. 51).

Ein av vanskane med å kome seg ut av eit rusproblem, er at det kan føre til ein sorgreaksjon. Den som har gått gjennom traume har ikkje lenger rusen å rømme til. Ein annan sorgreaksjon kan oppstå i det ein gjer eit oppgjer med ei fråverande mor. Sjølv om mora har svikta i oppsedinga, vil det oftast vere eit samband med der barnet har kjensler for mora, sjølv når det har gått opp for barnet at forelderen har svikta på dei fleste område. Andre vanlege reaksjonar er etter Skårderud sitt syn sinne og skuld. Det kan vere sinne over urett andre har gjort mot ein, eller skuld der ein går over til å akseptere at ein har gjort feil som har ført til problem for seg sjølv eller urett for andre menneske (Skårderud, 2001, s. 52). Sinne kan vere ein veg ut av omsorgssvikt og overgrep, medan skuld kan vere ein veg ut av rusproblem og etevegring. Såleis er det ein samanheng mellom traume og skam, noko som kan vere sentralt å ta opp i helingsprosessen.

Langås hevder at tekstar som tek opp traumeskapande hendingar har eit reparerande perspektiv, og med det kan gje innspel til ei «kritisk analyse av sosiale og politiske forhold» (Langås, 2016, s. 12). Ein slik innfallsvinkel til traume i litteraturen kan føre inn mot realistisk

litteratur, der formålet er å endre samfunnet til det betre i framtida, både for samfunnet og det einskilde menneske. Omsorgssvikt og overgrep retta mot barn og ungdom er eit aktuelt samfunnsproblem. Litteraturen kan vere eit felt der ein kan gje sårbare born ei stemme og bidra til å løfte fram debatten kring tematikken.

## **2.5 Metodiske tilnærmingar**

### **2.5.1 Hermeneutikk og metodeval knytt til retningar i litteraturforskning**

Fokuset i dette delkapittelet er at eg skal kome inn på nokre tilnærmingar knytt til metode. Eg har ikkje valt ein einskild metode i arbeidet, men ulike retningar innan litteraturvitskapen, ut frå kva som er relevant for analysen. Oppgåva byggjer på ei hermeneutisk tilnærming, der fortolking er det mest sentrale. Den retninga innanfor litteraturvitskapen som eg nyttar mest, er knytt teori om psykologi og psykoanalytisk teori, og korleis ein kan bruke den til fortolking av litteratur. Så er eg også innoom nokre innfallsvinklar innanfor mellom anna feministisk og lesarorientert litteraturteori. Dette vil eg gå inn på i første del, medan eg andre del av metodekapittelet viser nokre fellestrekk mellom forfatarane og romankarakterane. Til sist i metodedelens vil eg kome med nokre tilnærmingar knytt til komparative analyser av litteratur.

Fortolking av framstillinga av karakterane i verka er sentralt i denne oppgåva. I den samanheng er *hermeneutikk* ein nyttig metodisk tilnærming. Hermeneutikk betyr å utseie eller fortolke (Lægreid & Skorgen, 2006, s. 9). Den hermeneutiske sirkelen vekslar mellom del og heilskap, der ein byggjer på den forforståinga ein tek med seg inn i fortolkinga. Det er nødvendig å studere og forstå ulike delar av ein tekst før ein kan komme fram til ei oppfatning av heilskapen. Innanfor hermeneutikken er det ulike retningar som anten byggjer på kvarandre eller står for motsette syn.

Den tyske teologen og filosofen Friedrich Schleiermacher, fødd i 1767, var blant dei første som hadde fokus på at vekslinga mellom del og heilskap er viktig i forståinga. Språk, tekst og forståing representerer i følgje Schleiermacher noko uendeleg, som gjer at fortolkinga aldri er endeleg eller konstant (Lægreid & Skorgen, 2006, s. 101). For ei nylesing av eit eldre verk som *Lillelord*, meiner eg at dette er ein innfallsvinkel som kan opne for nye tilnærmingar, sidan kulturelle skilnadar og avstand i tid påverkar fortolkinga. Nokre litteraturhistoriske tekstar gjev ny aktualitet gjennom å lese dei på nytt, medan andre ikkje gjer det.

Hans-Georg Gadamer var ein tysk filosof på 1900-talet. For Gadamer er det å opne seg for teksten si sanning sentralt. Fortolkaren treng ikkje prøve å skaffe seg herredøme over teksten, men heller å gå i dialog med den (Lægreid & Skorgen, 2006, s. 230). Gadamer bruker omgrepet revisjonsberedskap, ved at lesaren bør endre meiningane om teksten ut frå ny innsikt under lesinga (Lægreid & Skorgen, 2006, s. 231). I denne samanhengen gjeld det å byggje vidare på tidlegare forskning, samstundes som eg fokuserer på å utvikle kritiske og sjølvstendige perspektiv. I arbeidet med *Lillelord* har eg til dømes endra syn på Wilfred, gjennom å lese teori om barndom, skam og traume, og i samanlikninga med Charlotte.

Sissel Lægreid og Torgeir Skorgen skriv om psykoanalysen som ein hermeneutisk fundert behandlingsteknikk, som er eit sentralt metodeval i denne oppgåva. Freud var i si nevroseforskning oppteken av at det var avvik eller forstyringar i den seksuelle utviklinga hjå eit menneske, relatert til symptom på traume i barndomen (Lægreid & Skorgen, 2006, s. 144). Retninga er mellom anna kjenneteikna av ein skepsis til mennesket sin rasjonalitet, og at moglegheitene til sjølvinnsikt og fridom ofte ikkje er til stades (Lægreid & Skorgen, 2006, s. 148).

Paul Ricoeur var ein fransk filosof, fødd i 1913. Han har gjeve viktige bidrag til det som i hermeneutikken kan vere «forståelsens mulighetsbetingelser» (Lægreid & Skorgen, 2006, s. 287). Fortolking om det umedvitne og urasjonelle vert av Ricoeur kalla mistankens hermeneutikk. Ricoeur viser til Freud sin påstand om at mennesket ikkje er «herre i eige hus», og dermed ikkje kan kontrollere eige medvit (Lægreid & Skorgen, 2006, s. 291). Psykoanalysen kan vere ei form for hermeneutisk tankegang fordi den er eit reiskap til å samtale om det umedvitne og det fortrenge. Fortolking og søking etter erkjenning er sentralt, i møtet mellom teksten og lesaren. Fortolkingsarbeidet kan auke sjølvforståinga og oppheve det fortrenge, noko eg skal komme inn på i analysen gjeld for Charlotte men ikkje Wilfred.

Ei retninga innanfor litteraturvitskapen frå 1970-talet og fram til i dag, er *kvinnelitteratur*. Irene Iversen hevder i boka *Feministisk litteraturteori* (2002), at ein innanfor denne retninga reflekterer over kva som fører til «en nedvurdering og undertrykking av kvinnen i vår kultur» (Iversen & Marstein, 2002, s. 9). Kjønnsskilnader vil ut frå den påstanden prege litterære tekstar og lesarar. Noko av fokuset i forskinga har vore å gjere nye tolkingar knytt til litteraturhistoria og det Iversen omtalar som «den mannsdominerte litteraturforskningens kanon» (Iversen & Marstein, 2002, s. 19). Med to karakterar av forskjellig kjønn vel eg ei

tilnærming der ikkje berre barndom, men også kjønnspektivet kan ha betydning for oppfatninga av karakterane.

Avslutningsvis meiner eg som eg har vore inne på, at kjensler er relevant å trekkje inn i lesing av verk med karakterar som går gjennom ein tøff barndom. Eg vel ei tilnærming i lesinga, der fokus på narrativ empati har betydning for forståinga av korleis karakterane er framstilte og kva betydning empati har for deira utvikling. I den samanheng vil eg også kome inn på kva ein som lesar kan lære av Charlotte og Wilfred, og som kan ha overføringsverdi til det verkelege liv, noko som er ei meir lesarorientert tilnærming.

### **2.5.2 Fellestrekk og ulikskapar mellom forfattarar og hovudpersonar**

Dei to litterære verka har det til felles at det er klare samanhengar mellom forfattarane sine liv og hovudpersonane, noko eg spesielt vil ta føre meg i denne delen. Eit skjønnlitterært verk kan i følgje Erik Bjerck Hagen lesast *heteronomt*. Gjennom ei heteronom lesing ser ein meir på det som er utanfor sjølv verket, som forfattaren si rolle og andre eksterne referansar (Bjerck Hagen, 2003, s. 14). Det er ifølgje kritikarane feil å utelate alt som er kring verket, anten det er det historiske eller det ideologiske knytt til opphavsperson og samfunn (Lægreid & Skorgen, 2006, s. 15). Eg er samd i at det kan vere ei nyttig tilnærming, og eg vil spesielt ta utgangspunkt i barndomserfaringane til Borgen opp mot Wilfred, samt bakgrunnen til Kjos Fonn opp mot Charlotte. I samtidslitteraturen er røyndomslitteratur noko som vert nytta av mange forfattarar, ved at dei legg karakterane veldig tett opp mot eige liv. Då er det ikkje til å kome utanom at det påverkar tolkinga av ein tekst.

Espen Haavardsholm sin sjølvbiografi om Johan Borgen, *Øst for Eden* (2000), og diverse intervju med Maria Kjos Fonn, viser nokre likskapar og skilnadar mellom forfattarane og dei to hovudpersonane. I utgangspunktet meiner eg at det er viktig med eit klart skilje mellom forfattar og forteljar, men nokre av likskapane er så påfallande at eg meiner det er sentralt som ein inngang til analysekapittelet. Haavardsholm sin biografi er elles særskilt omfattande, og den er relevant fordi den kom ut seinare enn det meste av den andre forskinga på *Lillelord*. Sidan Charlotte vert forfattar, meiner eg sambandet mellom forfattar og karakter også har relevans knytt til Charlotte. Sidan det er så store likskapar mellom liva til forfattarane og hovudpersonane, er det sannsynleg at det gjer noko med sympatien Borgen har hatt og Kjos Fonn har ovanfor sine karakterar.



Haavardsholm hevder mellom anna at Borgen hadde ei «drift til selvødeleggelse» (Haavardsholm, 2000, s. 11). Han meiner at Johan var ein ulukkeleg nervebunt og maskespelar (Haavardsholm, 2000, s. 12). Slike tilnærmingar kan knyte Borgen som barn opp mot Wilfred. Haavardsholm peiker på fleire sider hjå Borgen som ein kan finne igjen i Wilfred, som at han hadde ein fantasi han brukte til å fortelje historier som ikkje alltid var like sannferdige (Haavardsholm, 2000, s. 33). Vesle Johan var også flink til å spele piano og mora sin augestein. Han var den gåverike men vare ungguten. Haavardsholm meiner elles at det var ein «taushetskultur» i familien til Borgen (Haavardsholm, 2000, s. 44). Borgen skal også ha hatt eit problemfylt forhold til faren sin, noko som vert grunngeve med at faren hadde tvinga Johan til å lære seg symjing, og at Johan noko spøkefullt hadde ynskja faren død (Haavardsholm, 2000, s. 47). Haavardsholm hevder at Borgen gjekk gjennom si første krise allereie i sjuårsalderen, og at det kom av at han ville unngå å bli gripen i løgn. På same tid sleit han med å leve opp til forventningar og det han opplevde som falsk fasade heime.

I det heile er det påfallande mange fellestrekk mellom Johan og Wilfred, etter slik biografen oppfattar det. Spørsmålet er om Haavardsholm medvite har leita etter fellestrekk mellom den unge Borgen og Wilfred, eller om Borgen langt på veg har skrive sjølvbiografisk. Ut frå slik Haavardsholm ser det, har Borgen teke utgangspunkt i eigne barndomsminne. Det kan vere ein ulempe å knyte forfattaren for tett opp til karakteren fordi det kan redusere mangfaldet til Wilfred og dei ulike litterære grepa som vert gjort i framstillinga av han. Sambandet mellom forfattaren som barn og Wilfred er likevel så nært at det etter mitt syn grensar mot røyndomslitteratur, i alle fall ut frå Haavardsholm si framstilling av Borgen.

På den andre sida var det også ulikskapar. Det fanst fleire menn i livet til Borgen i barndomen. Han hadde både ein far og tre brør, medan Wilfred er einebarn og faren er død. Kanskje er det slik at Borgen tek utgangspunkt i eigne livserfaringar, men at han har eit tankeeksperiment om korleis han hadde utvikla seg om han hadde levd åleine som augesteinen til mor si. Det mest alvorlege brotsverket til Wilfred er elles angrepet på ein jødisk tobakkshandlar. Dette skal ikkje Borgen ha gjort som ungdom, men faren skal ifølgje Haavardsholm ha avslørt spelet og dei «mørke driftene» til den unge Johan Borgen. (Haavardsholm, 2000, s. 205).

I *Kinderwhore* er det også eit klart samband mellom livet til forfattaren og hovudpersonen, mellom anna gjennom at Charlotte vert forfattar. Kjos Fonn er ein samfunnsdebattant som har ytra seg både når det gjeld rus og omsorgssvikt. Ho er fast spaltist i Dagbladet og talsperson i landsforeininga for PTSD. Dette kan forklare at ho har ei realistisk tilnærming i

forfattarskapen, at ho ønskjer å vidareføre tradisjonen om å setje problem under debatt. Eit døme på engasjementet var at ho i Dagbladet uttrykte uro for personar som går gjennom traume på grunn av krigen i Ukraina (Halvorsen, 2022).

Ho har lagt vekt på at ho bruker egne ekstreme erfaringar i skrivinga, mellom anna i eit intervju i Dagbladet. I avisartikkelen kjem det fram at sjølv om ho bruker egne erfaringar, er det også mykje som er ulikt. Kjos Fonn nemner i intervjuet at det var krevjande å skrive *Kinderwhore*, fordi ho levde seg så sterkt inn i Charlotte og den mørke tematikken i boka. Samstundes har ho i motsetnad til Charlotte hatt foreldre som har stått opp for ho. (Korneliussen, 2020). Dette kan tyde på at Kjos Fonn kjenner sympati med Charlotte, og gjerne også medkjensle, sidan oppveksten til Charlotte er tøffare enn Kjos Fonn sin.

### **2.5.3 Det komparative perspektivet og føremålet med dette**

Martha Nussbaum meiner at ein kan nå målet om verdsborgarskap for lesarar av skjønnlitteratur best gjennom å legge til nye tekstar til den litterære kanon, og sjå på dei kanoniserte tekstar med eit kritisk granskande blick (Nussbaum, 2016b, s. 29). Ideen om verdsborgarskap er kanskje ein utopi, men eg trur det er eit ideal ein bør strekke seg etter i arbeid med litteratur. Gjennom å sette litterære karakterar opp mot kvarandre, meiner eg det er lettare å finne nye perspektiv og sette karakterane inn i ein kulturhistorisk samanheng. For unge lesarar trur eg det vil vere lettare å identifisere seg med og kjenne empati med karakterane gjennom ei slik tilnærming. For Ricoeur er det viktig korleis lesaren styrkjer sin identitet og forståinga av seg sjølv. Fortolkinga er prega av den aktive posisjonen lesaren søker gjennom å forstå ei forteljing på ein ny måte. (Læg Reid & Skorgen, 2006, s. 295). Det komparative perspektivet meiner eg kan vere ein måte å oppnå dette på.

Gaasland meiner at komparativ analyse byggjer mest på ein tekstimmanent analyse. Då er det interne trekk ved sjølve teksten som er mest sentralt, og teksten er isolert frå omverda (Gaasland, 1999, s. 17). Trekk ved den tekstimmanente analysen er viktige for å få fram sentrale sider av komparasjonen. Peter Szondi har på den andre sida ei kritisk tilnærming til den verkimmanente skulen sin einsidige fokus på den interne organiseringa i sjølve verket. For Szondi kan ikkje teksten lausrivast frå det historiske kring den. Openheit er viktig i tilnærminga til Szondi. Historia kan ifølgje Szondi gjere at oppfatninga av litteraturen modnast og dermed gjennomgår ei endring (Læg Reid & Skorgen, 2006, s. 263). I mitt metodeval vil eg byggje på ein kombinasjon av tilnærmingane. Eg ser ikkje bort frå historiske

forhold, men har ei kritisk tilnærming til ein del tradisjonelle oppfatningar, spesielt om karakteren Wilfred.

Ein kan elles skilje mellom verk som bruker andre tekstar med førelegg eller ikkje, om det er *vertikale* eller *horisontale* samband (Gaasland, 1999, s. 133). Tekstar med vertikale samband har likskapar som er så konkrete at ein må gå ut frå at det er med førelegg. Forfattaren av verket kan gjerne sjølv vedgå at det er eit samband også. Horisontale samband mellom tekstar kan oppstå med tekstar som liknar kvarandre, men utan å ha så tydelege referansar at dei alluderer kvarandre medvite og gjennom etterlikning (Gaasland, 1999, s. 137). I følgje Gaasland må den som tolkar då sjølv finne likskapar gjennom analyse av tekstane. Då vil det naturleg nok vanlegvis vere større skilje mellom tekstane.

Etter kvart som eg har gått i djupna på *Kinderwhore* og *Lillelord* er det ein del samband mellom tekstane som er påfallande. Det kan tenkjast at Kjos Fonn har lese og fått inspirasjon frå karakteren Wilfred, men eg har ikkje sett ho uttale seg om det. Begge forfattarane kjem frå Oslo og tek for seg unge karakterar, men elles er det meste i utgangspunktet ulikt. Kjos Fonn er oppteken av tematikk som rus, omsorgssvikt og traume, og det er ikkje først og fremst det som har vore fokusert på i *Lillelord*-forskinga. Difor vil eg hevde at det i utgangspunktet først og fremst er horisontale samband mellom tekstane.

I neste del av oppgåva går eg over til den komparative analysen. Sidan det er gjort klart mest forskning på *Lillelord*, vil eg bruke den aktivt som eit metodeval. Eg vekslar mellom teori og analyse for å sette dei ulike funna opp mot teorien eg bruker. Målet er å byggje vidare på tidlegare forskning, men samstundes tenkje sjølvstendig og kritisk. Sidan det er gjort lite forskning på *Kinderwhore*, nyttar eg forskning frå *Lillelord* til den komparative analysen, samt teorien eg har gjort greie for i dette kapitlet.

## Kapittel 3 Analyse av verka med fokus på karakterframstilling

### 3.1 Resepsjon og handlingsreferat frå *Kinderwhore* og *Lillelord*

#### 3.1.1 Resepsjonen av *Lillelord* med kort handlingsreferat

Johan Borgen gav ut *Lillelord* i 1955, som den fyrste av tre romanar i ein trilogi. Dette vert rekna som hovudverket i Borgen sitt forfattarskap. Med *Lillelord* fekk Borgen eit stort publikum og mykje anerkjenning. Han fekk mellom anna Norsk Litteraturkritikerlags pris for i 1955 (Christensen, 1993, s. 17). Det var den mest selde romanen i Noreg det året, og romanen var også populær i nabolanda. Staffan Larsson i *Stockholmstidningen* skreiv at Johan Borgen stod fram som Noregs beste diktar, og Tom Kristensen i *Politiken* at Wilfred Sagen var vital og romanen svært spennande og fint komponert. Staffan Björk i *Dagens Nyheter* kalla boka eit meisterverk som kombinerte fantasi og intelligens (Haavardsholm, 2000, s. 290).

Borgen fekk ros frå meldaren i *Aftenposten* for den skarpe skildringa av familien og det psykologiske blikket knytt til Wilfred sitt kompliserte og tvitydige forhold til mora og omgjevnadane. Borgen sjølv var frå borgarskapet, noko ein i følgje *Norges litteraturhistorie* kan sjå igjen i språket i forfattarskapen, som er kjenneteikna ved ein skrivemåte prega av høgstil. Borgen var ein av få frå foreldregenerasjonen som også var respektert av studentane i Profil (Rottem, 1996, s. 117). Borgen var mangfaldig som menneske og skribent, og var særleg oppteken av å utforske identitet og einskildmennesket. Litteraturen er prega av søking etter ein identitet som heile tida er i endring (Rottem, 1996, s. 121).

Handlinga går føre seg i eit vestkantmiljø i Oslo, frå Wilfred er 14 til 16 år. Tidspunktet for handlinga er åra før fyrste verdskrig. Wilfred er einbarn og bur med mor si, Susanna Sagen. Relasjonen og den sceniske dialogen mellom dei to, er sentralt i romanen. Det kjem etter kvart fram at faren døydde av sjølv mord då Wilfred var 5 år. Dette vert det snakka lite om i familien, til likskap med mykje anna. Det som er ubehageleg og vanskeleg å snakke om, vert konsekvent forteia. Årsaka er at fasade er viktig å oppretthalde i familien. Livet skal nytast og familien fokuserer på solsidene av tilværet. Den fremste representanten for dette synet er mor Susanna. Wilfred er eit barn med gode evner og oppteken av å leve opp til forventningane til dei vaksne. Han er heile vegen redd for å verte avslørt når han gjer noko gale, særleg av mora.

Den forfina onkelen Rene er den elegante musikkleraren til Wilfred. Han kan mykje om kunst, og lærer Wilfred å spele Mozart. Andre viktige karakterar er Wilfred sin formyndar,

onkelen Martin. Han er ein vellukka og rasjonell forretningsmann, men er tydeleg oppteken av fasaden til familien. Martin uttrykkjer rett nok ved fleire høve uro for Wilfred til mora, utan at dei går vidare med det før han vert stum. Wilfred søkjer mot det forbodne, som når han gjer innbrot og utøver vald mot ein tobakkshandlar, og seinare set fyr på ein låve. I den samanhengen slår han ein politimann for å kome seg unna mistanke. Den grenselause åtferda til Wilfred gjev han spenning, men også ein frykt for den endelege avsløringa, noko som heimsøkjjer han vidare i verket.

Utover i romanen går Wilfred frå barn til ungdom, sjølv om han på mange måtar spelar ei rolle som vaksen. Han er ikkje eit vanleg barn, noko som viser seg ved at han er ukomfortabel i leik til dømes. Han har ein ungdomskjæraste i jamaldringen Erna, men det er eit forhold han aldri vert komfortabel i. Han har derimot eit erotisk forhold til tanta Kristine, som var gift med den døde broren til Susanna. Wilfred vert tiltrekt mot denne forbodne erotikken. Kristine sviktar han ved å reise til København etter at forholdet har nådd sitt klimaks under ei seksuell akt. Wilfred strevar meir og meir for å finne sin identitet.

Han føler seg fanga av omgjevnadane og går gjennom psykiske kriser. Først fryr han nesten i hel i det han skal vitje fru Frisaksen, som han finn død i hytta hennar. Etter dette går han gjennom ei psykisk samanbrot der han vert stum. Familien sender han til ein lege i Wien, som får han til å snakke igjen. Onkelen Martin og mora er då nøgde, utan at det eigentleg har skjedd noko stor endring i den kvilelause tilstanden til Wilfred. Familien er ikkje interessert i at han skal halde fram med terapi, sjølv om han ynskjer det sjølv. Avslutningsvis går han gjennom eit nytt samanbrot. Romanen sluttar med at han vert funnen symjande på flukt. Forfølgjarane utbryt «Vi har ham nå», som avslutningsreplikken i romanen.

*Lillelord* var i utgangspunktet tenkt som ein einskildståande roman, men etter pågang frå publikum skreiv Borgen ein trilogi. I bind to og tre møter vi Wilfred som vaksen, men som nemnt går eg ikkje inn på dei andre binda på grunn av avgrensing. Det er likevel verdt å nemne at bind to og tre fekk ikkje dei same gode kritikkane som første bind. I bind tre endar Wilfred til slutt opp som nazist og endar med å ta sjølv mord, slik at ein kan fastslå at prosjektet med å finne sin identitet aldri lukkast for han.

### **3.1.2 Resepsjonen av *Kinderwhore* med kort handlingsreferat**

Romanen *Kinderwhore* (2018) var Maria Kjos Fonn si andre utgjeving etter novellesamlinga *Dette har eg aldri fortalt til noen* (2014), som ho fekk Tarjei Vesaas debutantpris for. Kjos

Fonn fekk gjennomgåande sær s gode kritikkar for debutromanen i dei riksdekkande avisene. Kjos Fonn vart nominert til Brageprisen for verket, og er ein del av den nye bølga med lovande unge kvinnelege forfattarar i Noreg. *Dagbladet* sin meldar meiner at det er ei hjarteskjærande historie, som vert gjort tilgjengeleg gjennom eit godt og nøkternt språk. Elles framhevar ho den svarte humoren til hovudpersonen, som gjer det lettare å lese om ei i utgangspunktet mørk og rå historie. Meldaren meiner romanen gjev auka innsikt og er ei bok alle bør lese (Troberg Djuve, 2018). I VG si melding av romanen vert det hevda at få har skrive så godt om vanskane med å vere ung. Kritikaren trekkjer fram det realistiske og at ein som lesar kan kjenne seg igjen i knytt til born som opplever omsorgssvikt. Ho meiner Kjos Fonn er stilsikker (Saugestad Hatlen, 2019).

Ingunn Økland i *Aftenposten* legg vekt på at Kjos Fonn tek opp arven etter Herbjørg Wassmo. Ho hevdar at Wassmo var den første som skildra offeret frå barnets perspektiv i *Huset med den blinde glassveranda* (1981). Karakteren Tora levde på 1950-talet. Økland hevder at norsk litteratur ikkje hadde språk for overgrep i familien før romanen vart skrive i 1981 (Økland, 2018). Økland meldar vidare at *Kinderwhore* skildrar sjølvforakt og konsekvensar av det veldig presist. Ho poengterer at romanen også kan vere nyttig for lærarar i skulen, ved at den ikkje berre viser overgrep, men at den også viser ein veg ut for dei som har erfaringar med overgrep i røynda.

Kjetil Røed i *Vårt land* er kanskje den som går mest inn i funksjonen til språket i romanen. Han framhevar at romanen sin største styrke er kor langt inn i Charlotte si psyke vi kjem gjennom dei språklege bileta og dei originale formuleringane. Han hevder at språket for Charlotte er reiskapen for at ho skal klare å overleve. Charlotte redigerer ifølgje Røed sine traumatiske opplevingar som ein film, og igjen er språket verktøyet for å klare dette. Røed meiner at form og innhald er sterkt knytt saman i boka (Røed, 2018).

Meldaren i *Dagens næringsliv* karakteriserer *Kinderwhore* som ein tendensroman, der mora vert sett på som ein representant for samtida. Årsaka er i følgje meldaren at ho oppsøker lukke i rus og flyktige kjærleiksforhold, men og konsekvensane ved at ho er fattig. Charlotte er eit typisk offer ifølgje meldaren, noko som kan oppfattast som negativ kritikk. Det som vert løfta fram som positivt, er at hjelpeapparatet vert skildra med nyansar som gjev auka innsikt. Romanen er i følgje meldaren også eit oppgjær med tanken om å dele verda for kategorisk i offer og overgripingar, og at det kan vise risikoen ved at offeret sjølv vert ein overgriping (Gabrielsen, 2018).

I *Kinderwhore* møter vi barnet Charlotte på sju år, som bur åleine med mor si. Ein får ikkje vite så mykje om bakgrunnen til mora. Ho jobbar litt som frisør, men slit med angst og driv utstrekt sjølvmedisinering som pillemissbrukar. Det sentrale innleiingsvis er at mora ikkje klarer å ta vare på Charlotte på ein god måte. Ho vert overlaten til seg sjølv mykje av tida, medan mora er ruspåverka og søv store delar av døgnet. Heimen er ustabil også på andre måtar, ved at mora lever eit utsvevande liv med det Charlotte omtalar som «nye fedrar». Ein av kjærastane til mora, Yassine er eit lyspunkt og fungerer som omsorgspersonen Charlotte har lengta etter i barndomen. Diverre tek også dette forholdet slutt, og mora går inn i ein ny depresjon.

Då Charlotte er tolv år, vert ho utsett for gjentekne overgrep av Jonas, ein av dei mange kjærastane til mora. Mora vel å ikkje gripe inn, noko som forverrar traumet for Charlotte. Konsekvensane av dette er at Charlotte sjølv får rusproblem og utviklar ein stadig meir destruktiv livsførsel i belasta rusmiljø. Dette går utover både ho sjølv og andre som ho trekkjer inn i miljøet. Dei psykiske problema med flashback frå traumet forsterka av rusmisbruk, fører til at ho etter kvart gjer eit sjølvmordsforsøk og kjem i behandling i barnevernet og psykiatrien. Gjennom institusjonar får ho heller ikkje den hjelpa ho treng for å kome på rett kjøl. Rusmisbruket vert verre og ho startar til slutt med heroin.

Charlotte går ikkje til grunne av misbruket, for etter kvart tileignar ho seg mykje kunnskap om sin eigen situasjon og den posttraumatiske stressdiagnosen ho lir av. Det største vendepunktet i romanen er likevel når Charlotte møter Kristine på vidaregåande skule for vaksne. Her opplever ho for første gong i livet ekte kjærleik. Kristine hjelper ho med å ta eit oppgjær og får dømt valdtektsmannen i ei rettssak. Dette er heilt avgjerande for at Charlotte skal betre sjølvbiletet sitt og kome seg vidare i livet.

Kristine let Charlotte få tid til å verte kjend med seg sjølv og sin eigen kropp på ny. Charlotte oppsøker i siste del av romanen mora si og tek eit endeleg oppgjær med omsorgssvikta ho vart utsett for, og at mora ikkje greip inn ovanfor overgrepsmannen. Gradvis utviklar Charlotte meir og meir sjølvrespekt og tek tilbake menneskeverdet sitt. Ein viktig del av denne prosessen, er at Charlotte utviklar skrivekunsten sin, som ho bruker som terapi. Boka sluttar som nemnt innleiingsvis med at det kjem fram at ho har skrive historia si for å verte kvitt den og kome seg vidare. Dette gjev romanen eit metapreg og etablerer den narrative situasjonen og det realistiske ved verket.

### 3.1.3 Skrivestil i *Lillelord* og *Kinderwhore*

*Lillelord* og *Kinderwhore* er romanar som tek føre seg litterære karakterar i overgangen frå barn til vaksne. Skrivestilen er derimot forskjellig, noko som har betydning for korleis ein som lesar opplever karakterane. Wilfred er frå eit privilegert overklasse miljø, i ei tid med større klasseskilje enn i dag. Wilfred opplever verda på eit motsetnadsfylt måte. For å få fram dette er romanen fylt av kontrastar: «Han gikk i lat lykke bortover den lange, melankolske gaten i våreftermiddagen. Han likte disse triste gatene, det gjorde ham glad» (Borgen, 1955, s. 39). Det at triste gater gjer Wilfred glad, er ei formulering som viser at han opplever verda som splitta og tvetydig, særleg i første del av romanen. Kontrastar og oksymoron er verkemiddel i diskursen som får fram dette.

*Lillelord* er prega av ein flytande høgstil innleiingsvis i romanen, med til dels svulstige formuleringar. Wilfred vert dregen mellom det trygge og verna på den eine sida og det farlege og erotiske på den andre sida, og igjen er kontrastar som markerer ambivalens brukt: «Hele sinnet hans var fylt av en fred som med ett ble så enorm at den avfødte ny spenning, en forventning om uoppnåelige sensasjoner» (Borgen, 1955, s. 43). Ei forventning om uoppnåelige sensasjonar er vel ikkje det ein vanlegvis vil rekne som enormt fredfullt, men Wilfred opplever det slik. Skrivestilen er elles prega av mjuke overgangar og formuleringar, som i dømet nedanfor:

Alle andre synder . . . et begjær efter alle ting bruste opp i ham og fikk ham til å løpe i små jamrende sprang av fryd og lengsel. En hel verden full av forbudte ting og ting som kanskje var forbudt og ting som nesten var lovlige – en hel verden av muligheter lå og ventet; full av synd, full av synder. Og han gledet seg til dem alle. (Borgen, 1955, s. 49)

Wilfred vert på eit vis rusa på ein dionysisk måte, måtehald er ikkje noko som appellerer til han. Tvert om lengtar han etter å bryte normer og leve på kanten av det som er sosialt akseptert innanfor dei tronge rammene i den borgarlege familien. Ordvala og høgstilen dekkjer til dels over nokon av vanskane Wilfred går gjennom. Det er såleis ikkje eit tydeleg samsvar mellom form og innhald, på den måten at skrivestilen er flytande og ofte ikkje representerer det indre sjelelivet til karakteren, særleg ikkje i første del av romanen. Skrivestilen er ein del av tildekkinga av Wilfred som karakter, som gjer han til ein individualisert person. Forteljaren syner seg ikkje direkte gjennom å karakterisere Wilfred, men går rett inn i psyken. Likevel vil eg hevde at det tidleg i romanen er ein ironisk distanse som gjer at ein ikkje tek *Lillelord* sine kjensler heilt på alvor. Spørsmålet er om han verkeleg



kjenner på fryd og lengsel etter å synde, eller om er det ein måte å framstille Wilfred sin identitetsproblematikk og vanskaner han har med å realitetsorientere seg på. Det er ei form for overdriving i sitatet ovanfor som peikar mot det siste etter mitt syn. Wilfred gleder seg så mykje til å synde at han nesten vert framstilt som djevelen sjølv. Særleg innleiingsvis i romanen meiner eg det ei ironisering frå forteljaren i korleis Lillelord er framstilt.

Likevel ser eg ein klar tendens til at skrivestilen endrar seg utover i romanen. Den endrar mot ein meir modernistisk stil, og speglar i større grad tematikken i romanen. Ein kjem nærare inn på Wilfred og den psykologiske krisa han går gjennom. I sitatet nedanfor har Wilfred reist til hytta til madam Frisaksen, og funne ho død. For å overleve i den kalde hytta viklar han seg inn i eit garn og prøver å få fyr på vedomnen. Her er det brått eit eksistensielt alvor over framstillinga:

Garnet hindret ham, han fikk ikke hendene fri, men måtte gripe pinne for pinne med hendene inni det, og føre dem den lange veien mellom vedstabeln og ovnsdøren. [...] Han visste litt om mange ting, og mer for hver gang han sov under billedrekker som bruste gjennom ham i hete tokter. (Borgen, 1955, s. 219–220)

Her er det tydeleg at Wilfred er i mental ubalanse. Det er fråver av den ironiske framstillinga i første del av verket. Psyken vert framstilt på Wilfred sitt premiss, han vert i større grad teken på alvor av forteljaren. Symbolikken med garnet han er fanga i, får fram ei klaustrofobisk stemning. Det å verte fanga i eit garn er det Wilfred fryktar mest av alt, at han skal verte avslørt og innhenta. Glasegget er eit anna motiv som stadig vert gjenteke og får fram kjensla av at han konstant kjenner seg innstengt og prøver å bryte ut frå dette utan å lukkast.

Stilen er elles prega av mykje dialog, som får fram spelet og identitetsproblema til Wilfred på ein effektiv måte. Den sceniske stilen skaper spenning, og det er særleg dialogen mellom mor og son som er sentral. Mora representerer det trygge for Lillelord, men også familiefasaden og det han prøver å bryte ut frå. Mora har noko av dei same utfordringane med å handtere livets realitetar som Wilfred. Av den grunn manipulerer han ho og får ho til å gjere det han ynskjer, samstundes som han heile vegen fryktar at ho skal avsløre spelet han driv. Mykje av spenninga i plottet til romanen er om dette vil skje og korleis det eventuelt vil påverke relasjonen. Den sceniske dialogen vert som eit drama der dei spelar roller. Haavardsholm hevdar at dei to spelar dronning og prins, og at der er erotiske undertonar i relasjonen

(Haavardsholm, 2000, s. 287). Såleis speglar dei kvarandre i eit spel som vert destruktivt for begge. Sanninga er for ubehageleg, så då vert strategien deira å unngå den.

*Kinderwhore* har ein annan type skrivestil, sjølv om det også er nokre likskapar. Trass i at Charlotte skriv ned forteljinga si som vaksen, kan ein tydelegare sjå at det er eit barn som legg fram sine opplevingar i starten av romanen. Det er korte sider med eit dagbokspreg, med formuleringar som er naive. Framstillinga er prega av at verda vert sett gjennom perspektivet til eit barn. Ho har heilt i starten problem med å skjønne at ho er utsett for omsorgssvikt, og lagar i staden nokre språklege bilete ut frå eit barn sin måte å oppleve verda på. Allereie her kjem det fram at Charlotte bruker skrivninga for å uttrykkje kjensler. På den andre sida er det ikkje heilt realistisk at eit lite barn er i stand til å sette ord på fortrenking av vanskelege barndomsopplevingar på denne måten, så det er ei fortolking frå forteljaren si side:

Jeg fant fram Nattboka, den lå i nattbordsskuffen min og hadde lås, som om mamma ville være interessert i å snoke i sakene mine. Der skrev jeg: ‘Det var en jente som hadde to uvenner som het Redd og Lei seg, og hun la dem i en boks under senga og skulle aldri tenke på dem igjen. Men om nettene krafset Redd og Lei seg i boksen sin, så mye at senga ristet, og jenta fikk ikke sove, og når hun sovnet, ristet senga og ga henne mareritt’. (Kjos Fonn, 2018, s. 12)

Sitatet er typisk for skrivestilen i *Kinderwhore*. Språket er rikt på språklege bilete, og særleg gjennom symbolbruken har den nokre likskapar med *Lillelord*. Til likskap med *Lillelord* kan symbolbruken knytast til psykisk uro. Noko som har stor betydning for skrivestilen, er som eg har vore inne på at Charlotte skriv historia si etter at ho har teke oppgjeret med mora og overgrepsmannen. Ho har også starta forfattarkarrieren og teke opp igjen skulegangen. Endeleg har ho møtt kjærleiken i Kristine. Før det kjem fram at heile romanen er basert på minner frå den vaksne Charlotte, verkar det som om forteljaren er upåliteleg, noko som er typisk i møte med barnekaraktarar. Dette endrar seg i det ein får vite at det er den vaksne Charlotte som har skrive historia si. Romanen inneheld elles ikkje skrivemåtar som framhevar kaos og psykologisk krise, som uredigert indre monolog. Det kan vere fordi Charlotte langt på veg er rehabilitert frå dei verste barndomstrauma i det ho skriv historia si.

*Kinderwhore* er ein roman som i si framtoning er meir eksplisitt realistisk enn *Lillelord* slik eg ser det. Skildringane og dei språklege bileta er rå og røyndomsnære. Sjølv om det også er rom for tolking av karakterutviklinga og personlegdomen til Charlotte, er ho i mindre grad tildekt enn Wilfred. Det er lettare å forstå ho og vala ho gjer enn vala til Wilfred, fordi ho er

sjølvmedviten og etter kvart får ein god kompetanse på kva ho har gått gjennom. Ho tolkar dei ulike situasjonane ho har opplevd. Bruk av ironi får fram Charlotte sin relasjon til mora: «Av mamma hadde jeg lært masse nyttig. Legge følelsene mine i en boks og tårene i et syltetøysglass» (Kjos Fonn, 2018, s. 30). Ironien kombinert med biletbuiken som vert brukt for å framstille mora si omsorgssvikt og Charlotte si fortrenning av dei vanskelege opplevingane, er typisk for skrivestilen i romanen.

## **3.2 Narratologi og forteljar i *Lillelord* og *Kinderwhore***

### **3.2.1 Liten avstand mellom forteljar og karakter i *Lillelord***

I denne delen av oppgåva vil eg gå inn på forteljarfunksjonen i verka. Her er det store skilje i framstillinga, noko som får betydning for tolkingsrommet og forståinga av dei to hovudpersonane. Forteljarfunksjonen er ulikt plassert i *Lillelord* og *Kinderwhore*. I *Lillelord* er den eksternt hjå ein tredjepersonsforteljar. Samstundes er det Wilfred historia hovudsakleg er fokusert gjennom, med enkelte innslag frå tankane til mellom anna mor Susanna Sagen og onkel Martin. I *Lillelord* høyrer ikkje forteljaren direkte til i verda av karakterar, men forteljaren er så tett knytt saman med Wilfred at det for det meste er Wilfred sitt perspektiv vi møter, med språket han bruker til å framstille verda på.

Rene Brunsvik er i si mastergradavhandling *En kamp mellom to verdener* (2009), einig med Bente Christiansen at psykeattgjeving er den mest sentrale forteljarmåten i *Lillelord*, med innslag av fri indirekte diskurs. Brunsvik problematiserer derimot Christiansen sine grunngevingar ved at han hevder det ikkje stemmer at forteljaren er Wilfred overlegen (Brunsvik, 2009, s. 39). Tvert om poengterer Brunsvik at Wilfred også i dialogane står fram som velartikulert og overmoden, noko eg kan vere samd i. Ut frå grunngevingane til Brunsvik, er det slik eg ser det paradoksalt at han likevel meiner det gjennomgåande vert brukt psykeattgjeving og ikkje fortalt monolog, sidan det i psykeattgjeving vert brukt eit språk som overgår det kognitive nivået til karakteren. Det er nettopp gjennom Wilfreds bruk av språkleg list han kjem seg ut av vanskelege situasjonar. Sjølv om dette ikkje er til det beste for han, viser han at han er meir moden enn det alderen skulle tilseie. Wilfred viser seg ikkje som eit barn gjennom replikkane med mora og andre vaksne.

Christensen hevder at det at Wilfred er overmoden, alltid veit best, og aldri møter sin overmann, er eit prov på at det vert nytta psykeattgjeving. (Christensen, 1993, s. 73).

Eg er berre delvis samd i at forteljaren organiserer Wilfred sine tankar meir enn det er realistisk at han kan klare sjølv. Wilfred finn ikkje ut av sin indre konflikt, så såleis kan det stemme at forteljaren at forteljaren organiserer tankane på ein måte Wilfred ikkje er i stand til sjølv. Dersom Wilfred hadde evna å ordne tankane sine på ein rasjonell måte, hadde han truleg unngått mange av problema han møter på. Sjølv vil eg hevde at fortald monolog er mykje nytta i framstillinga, som i einskilde passasjar går i retning av tankestraum. Ein ser i følge Christensen det indre livet frå karakteren sitt perspektiv og ikkje forteljaren i fortalt monolog. I og med at forteljarstemma smeltar saman med karakteren i *Lillelord* vil eg hevde at det gjennomgåande er liten avstand mellom forteljar og karakter utover i romanen, enda mindre enn om psykeattgjeving er det som vert brukt.

Her er det nyanseforskjellar, men skal ein sjå etter mønster, meiner eg at psykeattgjeving vert meir brukt i første del av romanen. Då er Wilfred eit barn, men han er ikkje noko typisk barn i måten å agere eller tenkje på. Ein kan sjå at forteljaren organiserer psyken til Wilfred i større grad enn seinare i verket. I starten har han også ein slags kontroll over omgjevnadane. Den fyrste ekspedisjonen Wilfred er på, er når han oppsøker ein gutegjeng og får dei med på å rane ein jødisk tobakkshandlar. Wilfred kjenner her på ei spenning og ordvala og kjenslene er organiserte slik at vi ser han gjennom forteljaren sitt perspektiv:

Han var på vippepunktet ennå, mellom skrekken som satt lykkelig i alle lemmer, og lengselen efter eget, efter den forborgne trygghet som han ikke kunne glede seg ved å ha uten å ha noe å balansere den mot. Allerede gikk han og forestilte seg det lune, lyse hjemmet på Drammensveien med alle den innestengte hyggen, som han elsket; forestilte seg selve det å ha en hemmelighet, en hemmelighet på ny – onde gjerninger som bare han visste om.

(Borgen, 1955, s. 26)

Ord som «forbogne trygghet» og «innestengt hygge» er ordval som er forteljaren sine meir enn karakteren. Tilsynelatande kjenner Wilfred her på ei spenning som kan vere typisk for eit barn som bryt reglar, men som er framstilt frå ein vaksen forteljar sitt perspektiv. Utover i romanen, etter kvart som Wilfred vert eldre, vil eg hevde at fortalt monolog tek meir over. I nokre passasjar går det over mot tankestraum. Det gjeld særleg når han er på flukt og den eksistensielle krise når sitt klimaks. Rett nok er det ikkje så stor grad av broten syntaks, men derimot stor grad av til dels irrasjonelle tankesprang og ei sterk stemning som framhevar modernistiske tema som angst og framandkjensle. Dette gjeld særleg i dei partia der Wilfred

er redd for avsløringa og er på flukt, som då han rømmer etter å ha laga eit bål som potensielt kunne sett fyr på ein låve:

Fri for sorger. Fri for sorg. En drøm. Et håp. Eller var det kanskje mange mennesker fri for sorger? Fri for sorg? *En* sorg hadde han villet skifte seg, men han klattet dem bort i påfunn, hva visste han? Og i isnende angst spurte han seg i gaten der, hva det var han hadde villet med det bålet. Han så dyr styrte brennende ut, hørte ku-skriket fra båsene hvor de var bundet. Var det det han hadde villet? Han sto og knuget det kalde sykkelstyret. Månen var gått lavt, det var nesten mørkt i gatene, men med lurende lys av morgnen. (Borgen, 1955, s. 87)

Her er det sterk mimetisk nærleik mellom forteljar og karakter, stemninga er nesten som i eit Obstfelder-dikt. Forteljaren grip ikkje inn, og det er til dels usamanhengande tankar frå medvitnet til Wilfred. Han klarer ikkje å sortere sanseintrykk og kjensler, og forteljaren organiserer i liten grad tankane. Wilfred kjenner ikkje lenger på glede og spenning, slik som i førre sitat. Sjølv om syntaksen er relativt samanhengande, går det etter mitt syn i retning av tankestraum. På same måte som i fortalt monolog ser ein det frå Wilfred sitt perspektiv, men enda meir uredigert. Han kjenner på ein angst som ikkje er mogleg for han å handtere. Generelt meiner eg at dette viser at det er enda større nærleik mellom forteljar og karakter enn det tidlegare forskning har peikt på, noko som spesielt viser seg i siste del av romanen.

Mi tilnærming fører ein slik eg ser det nærare inn på karakteren, og den psykologiske krisa han går gjennom. Ved at karakteren fører ordet framfor forteljaren, vert det mindre av den ironiske distansen som pregar første del av romanen, sjølv om den ikkje forsvinn heilt. Tidleg i verket er alt i livet til Wilfred kjenneteikna av jakt på glede og spenning, på ein lite truverdige måte. Utover i romanen vert det eit større alvor i situasjonen til Wilfred, og det går gradvis opp for ein kor ulukkeleg han eigentleg er. Wilfred går gjennom valdsame skifte i sinnstemningar, frå eit augneblink til det neste. Lengsla etter dei ulovlege ekspedisjonane, går over til skuldkjensle over brotsverka han har gjort tidlegare. Der Wilfred i startfasen vert framstilt som ein bortskjemd manipulator, går det etter kvart over i ei psykologisk krise han ikkje kjem seg ut av. Han føler seg fanga, og finn ikkje vegen ut av garnet på eiga hand. Eg vil hevde at om ein tek karakteren si psyke fullt ut på alvor, er Wilfred i siste del av romanen ein forvirra gut som bør respekterast for det, og forteljaren er ikkje han overlegen.

Tendensen med at den mimetiske modaliteten gradvis vert nærare og nærare gjennom romanen, bryt på siste side. I det avsluttande fluktforsøket ser vi brått Wilfred utanfrå.

Christensen meiner at ein går over frå å sjå han innanfrå i fluktsena der han sym og dukkar under i vatnet til plutselig å sjå han utanfrå når han dukkar opp igjen. Christensen tolkar det som at dette representer ein måte å ta farvel med hovudpersonen på (Christensen, 1993, s. 75). Christensen hevdar at det skiftar frå «showing» til «telling».

Det er eg ikkje nødvendigvis samd i. Det er eit ope spørsmål kven som til slutt innhentar han. Eg vil heller påstå at den opne avslutninga markerer eit tomt rom, ved at Wilfred gjennom tankane ikkje røper kven som har fanga han, slik at det vert opp til lesaren å tolke dette. Ein anna funksjon ved avslutninga kan vere å etablere den narrative situasjonen. Sidan det er bruk av etterstilt narrasjon i *Lillelord*, er det nærliggande å tenkje at avslutninga markerer den narrative situasjonen, på ein måte som opnar for mange tolkingsmoglegheiter. Derimot er det på ingen måte like tydeleg markert som i *Kinderwhore*, der eg-personen skiftar til presensform i avslutninga og gjer greie for føremålet sitt.

Haldningsdistanse er relevant å trekkje inn i *Lillelord*. Det er ikkje lett å sjå i kva grad det er haldningsdistanse mellom forteljar og karakter, sidan forteljaren *viser* heller enn å *fortelje*, for å nytte skilje skiljet frå narratologien. Difor er det heller ikkje så lett å vurdere verdiane til karakteren og kva standpunkt forteljaren har ovanfor karakteren. Spørsmålet er om ekspedisjonane han søker etter er eit resultat av eigne ynskje eller mental ubalanse. Det er meir komplekst enn at Wilfred har behov og ynskjer han vil få oppfylt. Wilfred er ikkje så euforisk og begeistra som han ofte kan verke som, men slit tvert om med angst på grunn av alle dei irrasjonelle innfalla.

I distanse i haldning er det ikkje eintydig om det er stor eller liten avstand i *Lillelord*. Knytt til biografien til Haavardsholm, er det som eg har vore inne på, påfallande mange likskapstrekk mellom Borgen som barn og Wilfred, noko eg meiner kan teikne eit bilete av at forfattaren viser sympati for sin karakter og dei vanskelege opplevingane han går gjennom i barndomen. Wilfred er ikkje nødvendigvis ein småkriminell manipulator, men tvert om eit offer for krevjande barndomsrøynsler som set preg på han og gjer at ein kan få sympati for han. Ei slik lesing byggjer opp under at avstanden i haldning mellom forfattaren og karakteren ikkje er så stor.

Der det på dei fleste plan er større nærleik mellom forteljar og karakter i *Lillelord* enn i *Kinderwhore*, vil eg påstå at det ikkje nødvendigvis gjeld den distansen knytt til haldning. Det er til dels ein ironisk distanse mellom forteljaren og karakterane når det gjeld haldning, særleg

ovanfor mor Susanna og onkel Martin. Forteljaren framstiller mor Susanna som i overkant naiv. Det er tydeleg at innsiktsnivået til forteljaren er større enn hjå Susanna. Ho let seg overtale og lure veldig lett av Wilfred, og forteljaren harselerer til dels med dette og kor idyllisk tilnærming ho har til livet generelt og Wilfred spesielt. Ein kan ane at ho eigentleg ikkje har det så uproblematisk som det vert framstilt, noko som aukar den haldningsdistansen. Ein får eit inntrykk av at ho lurer seg sjølv, men at ho ikkje er villig til å innrømme dette. Dei få stadane ein får tilgang til psyken hennar, kan tankane minne ein del om Wilfred sine, ved at ho vegrar seg for å ta stilling til livets realitetar:

To vidt forskjellige tankerekker kom og gikk i henne. Uroen over å bli minnet for sterkt om denne verden, om livet overhodet – lot hun det ikke gli fra seg alt sammen, dag efter dag, år efter år; på den ene siden bare et unyttig vesen, og derfor overflødig, på den annen side uten mot – eller en gang tilstrekkelig appetitt – til å ta del i dette liv, knapt nok dets fornøyer. (Borgen, 1955, s. 57)

Noko av det same gjeld onkel Martin. Onkel Martin er ein statisk typekarakter som tilsynelatande alltid veit best. Han står i kontrast til den individualiserte framstillinga av Wilfred. Onkel Martin passar på at familien har ein plettfri vandel til ei kvar tid. Samstundes er det også ein ironisk distanse i måten han vert framstilt på av forteljaren. Martin anar tidleg at det er noko som feilar Wilfred. Samstundes vender han tilbake til å vere oppteken av fasaden til familien, utan noko ynskje i å verkeleg ta tak i det som problema til Wilfred. Den ironiske framstillinga av Susanna og Martin, og det at dei er lite omsorgsfulle, vil eg hevde kan auke sympatien for Wilfred.

For *Lillelord* har det betydning at romanen ikkje er skriven i tida fram mot første verdskrig, då handlinga finn stad, men over 40 år seinare, i 1955. Det har betydning for både miljøet og korleis ein oppfattar karakterane. Ein var ikkje komne så langt i forskinga på barndom, psykoanalyse og traume, som eg har vore inne på i teoridelen. Eit sentralt spørsmål er kva åra mellom verket kom ut til i dag har gjort med den haldningsdistansen. Der vil eg hevde at haldningsdistansen mellom forteljar og karakter på eit vis har auka. Eit større fokus på barns rettar, incest, skam og traume, gjer at ein stolar enda mindre på den idylliske framstillinga Wilfred har i sitt verdsbilete. Tvert om har åra som har gått bidrege til at den ironiske avstanden har vorte større. Eg oppfattar Wilfred som ein gut som går gjennom store psykososiale vanskar i barndomen. Dette må ein tolke seg fram til, sidan forteljaren ikkje kommenterer det direkte. Wilfred er som Charlotte ein sterkt sansande person. Det er kanskje

nettopp det å ikkje vere i stand til å reflektere over og fortolke det han sansar og opplever, som er problemet for han.

Det konsonante forholdet mellom forteljar og karakter i *Lillelord*, har betydning for korleis ein oppfattar Wilfred. Dersom forteljaren og karakteren nærast smeltar saman, vil det vere opp til lesaren å fortolke forvirringa karakteren går gjennom. I og med at lesaren står ovanfor mange valmoglegheiter i tolkinga av karakteren, vil historisk kontekst ha stor betydning. I samtida då *Lillelord* vart skrive på 1950-talet, var det ikkje så mykje fokus på ungdomstid eller barn som gjekk gjennom vanskelege hendingar, og i alle fall ikkje då Wilfred levde, før første verdskrig. I denne nylesinga meiner eg det er nokre nye perspektiv eg trur det hadde vore vanskeleg å finne utan det auka fokuset på barndom, både i samfunnet og skjønnlitteraturen.

### 3.2.2 Stor avstand mellom forteljar og karakter i *Kinderwhore*

*Kinderwhore* har eit *dissonant* forhold mellom forteljar og karakter, for å bruke omgrepet til Cohn. Den store avstanden mellom forteljar og karakter viser seg mellom anna i miljøskildringane av tid og stad, som i denne poetiske skildringa av heimstaden til Charlotte tidleg i romanen:

Jeg likte lukta av nylagt asfalt. Å gå barbeint på den solvarme bakken og prøve å unngå glasskår, grus, sigarettneiper. Blokkene på Veitvedt sov alltid, rusa på et eller annet, mens jeg var i en slags drøm som prøvde å flykte ut. (Kjos Fonn, 2018, s. 14)

Her er det tydeleg at det er ein avstand i miljø, då Charlotte lagar eit språkleg bilete der blokkene i oppvekstmiljøet vert besjelt som noko ho drøymmer å kome bort frå. Det lyriske språket er førstepersonsforteljaren si framstilling av Charlotte som vaksen sitt. Skildringa kan også indirekte personkarakterisere både mor og dotter, og er eit frampeik på kva som skjer seinare i romanen. Den etterstilte narrasjonen og det poetiske språket får betydning for forholdet mellom forteljar og karakter. Charlotte hugsar veldig konkret sanseopplevingar ho har hatt tidlegare i livet, og fortolkar desse på ein abstrakt poetisk måte, meir detaljert enn det som er realistisk reint kognitivt. Karakteren har gått frå ei barne og ungdomstid med kriser knytt til manglande empati og overgrep frå nære tilknytingspersonar, til å vere ein psykolog og ekspert. Sjølv om karakteren er ei intelligent jente som tidleg utmerker seg på skulen, og



terapeutar set ord på trauma ho har gått gjennom, er det gjennomgåande ein distanse og ei fortolking av det som har skjedd frå forteljaren.

Ironi er eit viktig verkemiddel for å belyse dei retrospektive hendingane og minna. Såleis er det eigentleg mindre rom for tolking hjå lesaren i *Kinderwhore*, då forteljaren set premissa for kva Charlotte går gjennom og fortolkinga av dette. Knytt til form, viser ikkje Charlotte sine traume igjen i kronologien og forteljar teknikken, ved at det er ei klar rekkjefølgje på mange av minna, også dei mest traumatiske. Det vil normalt ikkje vere realistisk å hugse at ein ikkje hugsar, slik Charlotte gjer. Dette viser ein karakter som vert presentert som særskild sjølvmedviten på sin eigen situasjon. I tillegg gjer det at Charlotte vert skjønnlitterær forfattar at tolkinga hennar er det sentrale, ikkje nødvendigvis at ho hugsar absolutt alt slik det faktisk var. Framstillinga er litterær, både gjennom bruk av språklege verkemiddel og grep i diskursen.

Diskursen i *Kinderwhore* er kjenneteikna av at forteljinga er fortalt i preteritumsform, med unntak av utdrag frå journalar frå barnevernet og behandling i psykiatrien, som står i presensform. Journalane er med på å gje framstillinga eit realistisk og dokumentarisk preg. I *Kinderwhore* er det ei blanding mellom intern og ekstern forteljarposisjon. Eg-personen er med i handlinga og høyrer til i verda av karakterar. Samstundes er forteljaren også ekstern på den måten at Charlotte fortel historia si i ettertid, noko som dermed skaper ein narratologisk avstand til hendingane og personane ho møter tidleg i livet. Ho fortel på ein måte historia si gjennom minner som vert fortolka av den vaksne og kreative forfattaren Charlotte.

Det indre perspektivet gjer at ein som lesar får medkjensle, og føler at ein reiser med ho. Mora sitt indre perspektiv får vi på den andre side ikkje tilgang til. Ein får dermed som lesar ikkje like stor medkjensle med ho, sjølv om ho også går gjennom liknande psykiske vanskar. I passasjar av romanen kan ein kan få inntrykk av at forteljaren styrer ordet, ut frå kva som vert fortalt i teksten. Eit døme på ironien til Charlotte, er når ho skal omtale omsorgssvikta til mora, første gang Charlotte har ei rusoppleving som barn: «Hun lå ved siden av meg og strøk meg over kinnet til jeg sovnet, da jeg våknet, lå hun ved siden av, jeg var kvalm og hadde vondt i hodet, men var ikke lenger foreldreløs» (Kjos Fonn, 2018, s. 34). Dette skaper ein distanse som tydeleggjer omsorgssvikta ho er utsett for. Tidleg i romanen kjenner Charlotte i større grad enn seinare på eit håp om at alt skal ordne seg, men skildringane og ironien peikar mot at det ikkje vil gjere det.

Førstepersonsforteljaren i *Kinderwhore* er som nemnt fortolkande i si framstilling, noko som også er tydeleg i den narratologiske framstillinga. Karakteren har større kunnskap enn det som er realistisk for ein traumatisert person som ser tilbake på livshistoria si. Det er ein forteljar som veit meir om karakteren enn det ho gjer sjølv. Ein finn ikkje indre monolog med broten syntaks som samsvarer med det ordlause og angstfylte som kjenneteiknar traumatiserte personar. Tankane til Charlotte er tvert om redigerte og ordna, der forteljaren på ein måte vender seg til lesaren med ein viktig bodskap. Samstundes er heile historia til Charlotte basert på minner, og såleis ikkje hendingar i seg sjølv, då ein ikkje kan vere sikker på om det er eit fullstendig samsvar mellom minna og det som verkeleg har skjedd.

Det at Charlotte sjølv hevder at det er mykje ho ikkje hugsar, er i seg sjølv eit prov på at minna hennar om trauma ikkje er kronologiske. Eit døme på dette er ein situasjon der Charlotte minnst at ho sit i ein time på skulen, og har gløymt det læraren akkurat har skrive på tavla: «Læreren strøk av tavla med svampen, og jeg visste ikke hva som hadde stått der, minnet mitt var støvete som utgnidd kritt» (Kjos Fonn, 2018, s. 145). Så lenge trauma er så sentrale, vil det vere umogleg å få ei framstilling som fullt ut har ein narrativ samanheng, i det mykje er fortrent og gløymt. Snarare vert det beskriving av ein tilstand i ettertid, ein tilstand som er omarbeida.

Framstillinga av Charlotte kan etter mitt syn vere det Cohn med mi omsetjing kallar *sjølvbiografiske monologar*. Forteljarmåten er basert på kva minner Charlotte har, og rekkjefølgja på minna er langt på veg framstilt kronologisk. Det meiner eg er det Cohn kallar skriftemål. Charlotte har eit klart mål ved å fortelje historia, at andre skal lære av det ho har gått gjennom. Cohn meiner framstillinga då vil vere psykologisk truverdig, sjølv om det i utgangspunktet ikkje er realistisk å hugse si eiga historie så detaljert. Sjølv om trauma i seg sjølv er ikkje-språklege, er paradokset at romanen er prega av eit lyrisk og flytande språk. Tomromma i minnet vert fylt med språklege bilete i etterkant.

Anna Viste har i si mastergradsavhandling skrive om mellom anna *Kinderwhore*. Ho peikar også på at forteljaren i verket er distansert, og nemner at ironien som vert brukt kan vere ein forsvarsmekanisme, noko eg er samd i. Derimot meiner ho at distansen viser at Charlotte ikkje tek sin eigen situasjon på alvor og at forteljaren er sarkastisk (Viste, 2021, s. 28–29). Dette er eg usamd i. Dei forteljaren er sarkastisk mot, meiner eg er mora og valdtektsmannen. Charlotte lurar i barndomen seg sjølv til å tru at mora vil ho det beste:

Escada. Parfymekongen sto på badet og var gul med blomster på. Den luktet søtt, den luktet sol, den luktet mamma som satte på vannsprederen i bakgården og så meg løpe gjennom den fra balkongen. Den luktet glad, den luktet middag i dag, den luktet snart en ny far. (Kjos Fonn, 2018, s. 16)

Dette er også eit døme på at forteljaren har eit større innsiktsnivå enn karakteren, i alle fall enn Charlotte på sju år. Charlotte ser på det som eit godt teikn og vert håpefull av at mora vaknar til liv og byrjar å fungere betre, i det ho finn ein ny av sine mange kjærastar. Likevel er ironien som vert brukt eit frampeik på at dette forholdet heller ikkje vert varig og stabilt, verken for mora eller Charlotte. Det er sentralt at Charlotte ser tilbake til ei tid der ho ikkje hadde kunnskap og godt nok utvikla kognitive evner til å skjøne heilt kva som skjedde i barndomen. Forteljaren som fortolkande instans årsaksforklarer reaksjonane Charlotte har på trauma.

Så sjølv om forteljaren kan verke påtrengande og ikkje gjev frå seg kognitive fordelar, betyr det etter mitt syn ikkje at avstanden og ironien tek vekk truverdet og alvoret i situasjonen til Charlotte, trass i at traumet vert forklart av forteljaren i større grad enn det vert vist. Den haldningsmessige distansen som pregar første del av verket vert det også mindre av mot slutten, etter kvart som Charlotte får tilbake sjølvrespekten. Etter kvart som romanen nærmar seg utgangspunktet for den narrative situasjonen, kjem det tydelegast fram gjennom mindre bruk av ironi.

### **3.2.3 Manglande samsvar mellom den indre og ytre verda for Wilfred og Charlotte**

Framstillinga av *Lillelord* er i stor grad prega av Wilfred sine tankar, korleis han opplever og forstår verda og sin plass i den. Samstundes er det også ein forteljar som nokre stader går inn i tankane til fleire av dei andre sentrale karakterane, som mor Susanna og onkel Martin. Kåre Folkedal hevder i si avhandling *Veier til verket: Om Lillelord* (1993), at Wilfred lever i eit spenn mellom to verder, der han skjuler sine hemmelege sider frå familien. Han meiner det spesielle med Wilfred er at han sjølv vel å spele eit dobbeltspel der han på ein måte er fleire personar. (Folkedal, 1997, s. 30). Eg er samd i at han har fleire personlegdomar, men at han i mange situasjonar føler seg tvinga til å vere ulike versjonar av seg sjølv meir enn at det er noko han vel medvite.

Rene Brunsvik meiner også at det er eit manglande samsvar mellom den ytre og den indre verda til Wilfred, noko eg er samd i. I den ytre verda er han eit velkledd vedunderbarn som

lukkast med det meste, alt frå skularbeidet til konversasjonar og den klassiske musikken. Han er familiens midtpunkt, og det er få som oppfattar at noko er gale. Den indre verda er det stort sett berre lesaren som får tilgang til. Det er i den indre verda det kjem fram at han er ein utagerande ungdom som lengtar etter å gjere ulovlege handlingar, anten det er å rane ein tobakkshandlar eller den erotiske tiltrekkinga mot tanta Kristine. Brunsvik sitt funn er at Wilfred ser på den indre verda si som løynd, og at omgjevnadane ikkje får innsyn i denne verda. Wilfred vert såleis isolert i sine eigne tankar og impulsar, der han i følgje Brunsvik har eit grandios bilete på seg sjølv (Brunsvik, 2009, s. 25).

Brunsvik meiner vidare at den indre verda gjev Wilfred ei kjensle av å ha makt og sjølvtilitt ovanfor omgjevnadane (Brunsvik, 2009, s. 28). Eg vil tvert i mot hevde at han er eit barn som aldri har sjølvtilitt. Den stadige frykta for at løyndomane skal verte oppdaga, fører han frå skanse til skanse, sjølv om han for så vidt også opplever det som spennande. Åtferda til Wilfred er eit resultat av forsvarsmekanismar og eit skjold som gjer at han slepp å ta stilling til kva som eigentleg er kjernen i identiteten hans. Ein må forstå spelet til Wilfred ut frå at han prøver ut grenser og bryt normer han veit han bør respektere. Oppsedinga Wilfred får heime, med manglande grenser og manglande openheit kring vanskelege tema, fører til at han aldri klarer å tilpasse seg ein fellesskap.

Han er ein kombinasjon av ein person med narsissistiske trekk og ein som ikkje vil verte sett og anerkjend, noko som aukar splittinga. Dette vert på mange måtar undergangen til Wilfred. Han finn aldri eit samsvar mellom den indre og den ytre verda, slik at heile livet vert spel og fasade, med redsel for at fasaden skal breste. Han evnar ikkje å reflektere over konsekvensane av vala han tek. Den intense spenninga han opplever i gjerningsaugneblinken vert avløyst av angst i det han byrjar å tenkje over det han har gjort. Det kjem i liten grad fram i dialogane at han ber på så mykje ambivalente kjensler, og det er ofte ein motsetnad mellom tankane og det han uttrykkjer i dialogane. I dialogane med mora ynskjer han å stå fram som krøllete og yndige Lillelord, medan det ikkje harmonerer med tankesettet.

I relasjonen til kvinner vert Wilfred fleire gongar framstilt på ein måte som skil seg frå det som ein kan rekne som normalt for ein 14-åring. Driftene kjem mellom anna fram då han fantaserer om tante Kristine i det ho skiftar i badehuset på Skovly:

Men å stå bakom knausen når hun var inne der, og vite at hun var der. Reise seg frimodig opp og går dit bort, rive døren opp og se henne stå der, hvit, myk og naken, og kunne innby til: et smil, de åpne armer, to bryster og et skjød, (Borgen, 1955, s. 118)

Knut Folkedal meiner elles at mora har skapt eit drøymebilete av Wilfred, og at ho lukkar auga frå alt som er ubehageleg. Det er noko eg kan vere samd i, og dei feminine trekka til hennar Lillelord, kan slik eg ser det vere teikn på at ho ynskjer å forme Wilfred som seg sjølv. Folkedal bruker det at Susanna fornektar forliset til Titanic, og trusselen om krig som dømme på fornekinga til Susanna. Han meiner mora vil verne Wilfred mot verda utanfor og utviklinga frå barn til vaksen (Folkedal, 1997, s. 82). Dette høver ikkje med det indre opprøret i psyken til Wilfred. Den ytre verda som Susanna fornektar og Wilfred sitt ynskje om å gjere opprør vert knytt saman slik Folkedal ser det (Folkedal, 1997, s. 83). Dette gjer at ho nektar å innsjå at Wilfred kan ha skjulte negative sider, på same måte som ho fornektar at situasjonen i verda er prega av uro. Dette er eg samd i, og er ein framstillingsmåte som karakteriserer psyken til både Susanna og Wilfred.

I det vi møter Wilfred på sjukehuset etter at han nesten har mista livet i huset til fru Frisaksen, nektar han for at han er gal. Han meiner dei vaksne spør han om for mykje. Wilfred vil igjen ikkje gje dei vaksne i familien tilgang til den indre verda hans. Wilfred nikkar på hovudet. Han går inn i rolla som «Lykkelige Lillelord» (Borgen, 1955, s. 230). Wilfred har fått vite av kameraten Andreas at planen er å ta han med til ein lege i Wien. Han nemner ikkje for mora og onkelen at Andreas har sagt dette, så dei er letta for av at han kjem med forslaget sjølv. Han nikkar intenst, medan han omtalar seg sjølv som «idioten», noko som uttrykkjer kva for sjølvbilete han har utvikla (Borgen, 1955, s. 232). For Wilfred fører det til angst at han heile vegen analyserer både sine eigne handlingar og intensjonar, men også at han er så oppteken av korleis han står fram for andre i den ytre verda. Han er ekstremt sensitiv og sjølvmedviten. Mellom anna reflekterer han mykje over kva som er ekte og kva som er spel. Konklusjonen han kjem til, er at det meste han og dei næraste kring han driv med er spel, noko som er grunnen til at han skjuler si indre verd.

Det at han aldri snakkar om nære og vanskelege ting med familien, gjer at han i staden gissar. Han vil vere stum fordi han tenkjer at då er det ingen som ventar noko av han. Dette er ein slags prestasjonsangst, der å spele stum er den mellombelse redninga som vernar den indre verda hans. Så lenge Wilfred er stum treng han ikkje prestere. Noko av problemet til Wilfred, er at han i si indre verd trur han veit kva andre tenkjer, noko som skaper angst. I og med at

Wilfred ikkje vil gje dei vaksne tilgang til den indre verda, aukar angsten. Samstundes påverkar omgjevnadane Wilfred sterkt, og miljøet personkarakteriserer han. Symbolikken der han viklar seg inn i fiskegarnet på Frisaksen si hytte fører den ytre og den indre verda saman, gjennom at den ytre verda symboliserer den indre uroa og kaoset i psyken til Wilfred.

På same måte er det stor skilnad mellom den ytre og indre verda til Charlotte. Skilnaden er berre at ho står fram som tøff i den ytre verda, medan det er heilt motsett i den indre verda. Tidleg i barndomen gjer den vanskelege situasjonen heime at ho let frustrasjonen gå ut over andre barn og vert ein mobbar. Ho gjer seg tøff og vil ikkje vise for nokon korleis ho egentleg har det. I ein situasjon på skulen skitnar Charlotte til håret til ei jente i klassa med ein skiten hanske. Ho spør deretter jenta kor det vart av krøllane hennar, ho som var så fin. Jenta har nettopp fått nye krøllar i håret og reagerer med fortviling: «Hun så på meg, løp inn på do. Mer skulle det ikke til. Jeg er sterk. Jeg er sterk. Jeg er sterk» (Kjos Fonn, 2018, s. 18). Charlotte lurar seg sjølv til å tru at ho er sterk gjennom å gjenta det fleire gonger, men det motsette er tilfellet. Lenge er ikkje Charlotte i stand til å vise medkjensle og sette seg inn i andre sitt perspektiv, fordi ho sjølv aldri har opplevd aksept.

Mora til Charlotte oppfører seg som ein rotlaus ungdom. Ho rusar seg, byter stadig partner, og kler seg utfordrande. Med ein slik rollemodell er det ikkje lett for Charlotte å danne seg ein trygg og stabil identitet. Tidleg i romanen kjem det ei forklaring på tittelen på romanen. Charlotte fortel at mora har rockeartisten Courtney Love som idol. Mora høyrer på musikken til Love sitt band *Hole*, eit amerikansk rockeband frå 1990-talet. Romanen inneheld intertekstualitet frå songen «Doll parts» (1991), som tematiserer ei kvinne som tek kontroll gjennom eit kompromisslaus ytre ovanfor ein mann har svikta ho. Mora tek etter stilen til Love sin kombinasjon av det feminine og maskuline, noko som vert ein viktig del av den ytre verda:

Hun poserte på bildet med munnsår og maskara som edderkoppbein, hun kledde seg i små, rosa kjoler, noen ganger utringet, noen ganger med store krager, som på en dukkekjole, hun hadde bustete hår, rød lepestift og røde rusede øyne. Når mamma gikk ut om kveldene kledde hun seg som henne, i korte, rosa Kinderwhore-kjoler, sko med ankelreim, kraftig eyeliner. Hun lignet på en katt som stolt bærer en død mus i kjeften. (Kjos Fonn, 2018, s. 12)

I og med at relasjonen elles er prega av at mora sitt fråvær og rusmisbruk, er det gjennom utsjånaden Charlotte fyrst og fremst assosierer seg med ho. Charlotte let seg inspirere av

denne stilen sjølv. Mellom anna kallar Charlotte seg Kinderwhore. Mora er såleis ein rollemodell og ein Charlotte identifiserer seg med, men ikkje på ein positiv måte. Etter kvart vert Charlotte gradvis meir oppteken av å halde fast ved sin ytre fasade som eit skjold mot alt det vanskelege ho opplever.

Charlotte tek tilsynelatande styring i den ytre verda ovanfor dei ho møter. Ho vil ikkje sleppe nokon inn på seg, og lagar seg difor eit skal som ho ikkje let nokon trenge gjennom. Tung sminke vert ein form for forsvarsmekanisme eg måte å halde fasaden på. På same måte som med Wilfred lurer ho seg sjølv til å tru at ho har makt og kontroll, medan det motsette eigentleg er tilfelle. Eit typisk døme på at Charlotte prøver å ta kontroll, er ei samtale ho har med læraren Lars. Han uttrykkjer i samtala av han er uroa over at ho ikkje klarer å følgje med i timane, og at det går rykte om at ho har seksuell omgang med gutar, og at ho vert brukt. Charlotte svarer då at det er ho som bruker dei (Kjos Fonn, 2021, s. 75). Samstundes føler ho at ho ikkje har menneskeverd, og tenkjer difor at ingen er interessert i å få tilgang til den indre verda hennar.

Charlotte legg lok på dei vanskelege erfaringane frå barndomen. Ho skjuler lenge den indre verda for dei som prøver å hjelpe ho under behandlinga. Årsaka kan vere at ho alltid har vorte skuffa dei gongane ho har hatt tillit til nokon. Det er få som får vite korleis Charlotte eigentleg har det, heilt til ho opnar seg for Kristine. Igjen ser vi skiljet frå Wilfred. Charlotte får i siste delen eit større samsvar mellom den ytre og den indre verda. Ho finn gradvis ut kven ho er, og tek av maska ved at ho sluttar med den tunge sminka og Kinderwhore-stilen. I tillegg startar ho med meningsfulle aktivitetar, til dømes å ta opp igjen skulegangen. Endringa ho går gjennom vert vegen ut av det destruktive livet og tankesettet. Det er ein utveg der ho i motsetnad til Wilfred finn eit samsvar mellom den ytre og den indre verda.

### **3.3 Identitetsutviklinga til Charlotte og Wilfred**

#### **3.3.1 Identitetskrise for Wilfred og positiv identitetsutvikling for Charlotte**

Leitinga etter ein heilskapleg identitet er sentral for både Charlotte og Wilfred. Wilfred har eit sterkt ynskje om autonomi. Dette gjer at han på ein måte er forut for si tid, med omsyn til at samfunnet var meir regelstyrt tidleg på 1900-talet. Wilfred si sterke vegring mot å konfirmere seg, viser trongen etter å frigjere seg frå samfunnets normer. I dag hadde ikkje det vore oppsiktsvekkjande, men på starten av 1900-talet stod kyrkja sterkt. Institusjonane i samfunnet

var i større grad enn i dag styrt av menn og autoritetar. Wilfred har eit ynskje om å lausrive seg, men vegrar seg for å gjere det på grunn av forventningane han møter.

Det manglande samsvaret mellom den indre og ytre verda for Wilfred har også betydning for identitetsutviklinga til Wilfred. Etter angrepet på den jødiske tobakkshandlaren finn han ly på ein kyrkjegard, medan han høyrer rop: «Ropene fjernet seg. Det var som han var en annen nå. Han leste på gravsteinen. Rakel Jensen . . . Han la seg på kne foran graven og sa: Takk, kjære Herre Gud» (Borgen, 1955, s. 25). Wilfred er takksam for å unnsleppe, men samstundes er det ironisk at han takkar gud for at han har klart å rømme, han som ikkje ein gong vil confirmere seg. Wilfred trekkjer seg tilbake frå barneaktivitetar som bading, noko som er eit teikn på at han ikkje vil leve ein barndom etter fastsette reglar. Han ekskluderer seg sjølv frå leik med prøving og feiling.

Charlotte lever under ein form for autonomi som er særst destruktiv, gjennom at mora ikkje er i stand til å ta vare på ho og gje emosjonell støtte. Charlotte vert overlaten til seg sjølv, heilt utan grensesetting og kontroll. Dette utviklar seg i enda meir negativ retning i det overgrepa startar utan at mora vedgår at det skjer. Fokuset på barns rettar er større enn tidlegare i historia, noko som viser seg i romanen ved at Charlotte vert fanga opp av barnevernet og psykiatrien. Diverre skjer det så seint at Charlotte allereie har teke stor skade av opplevingane ho har gått gjennom. Det er først i det ho får eit samanbrotet og gjer forsøk på sjølv-mord ho får tilbod om hjelp. Charlotte er framstilt som ein grenselaus person. Ho respekterer verken andre eller sine eigne grenser, anten det gjeld rus eller seksualitet. Likevel er det tydeleg at det er problematisk for ho at ho går inn i denne rolla. Dette er ei forsvarsmekanisme for å sleppe å ta stilling til dei fortrengde kjensler.

Charlotte må frå tidleg alder lære å ta ansvar for seg sjølv. Ho vert nøydd til å ta seg av mora og hjelpe til med husarbeid heime, særleg i dei dårlege periodane til mora: «Jeg vasket over kjøkkenbenken, kjøkkenskapene, kjøleskapet, de var flekkete av noe jeg ikke visste hva var. Akkurat som mamma, tenkte jeg, hun hadde flekker jeg ikke forstod» (Kjos Fonn, 2018, s. 21). Dette viser at ho må gjere oppgåver som vanlegvis er hovudansvaret til mora. Den fortolkande instansen hjå forteljaren kjem fram i det språklege biletet av med mora og flekkane på kjøkenet. Den vaksne Charlotte skjønar noko Charlotte som barn ikkje var klar over. Der Wilfred vel bort leik, får Charlotte sjeldan moglegheit til å halde på med aktivitetar som er viktige for barn. Ho har ei god venninne i Fatima, men elles er ho mykje einsam. Overgrepa er det endeleg brotet knytt til håpet ho har om å oppleve ein lukkeleg barndom.



Tendensen i samtidslitteraturen er at barnet og spesielt jenter vert teke meir på alvor enn tidlegare i litteraturhistoria, og Charlotte er slik eg ser det ein typisk representant for dette. Viss barnet eller ungdommen gjer destruktive handlingar i samtidslitteraturen, vert det i større grad sett i samanheng med vanskelege barndomsrøynsler. Det som tidlegare i historia vart sett på som tabulagd, har elles ikkje så stor betydning for Charlotte si utvikling. Mellom anna har ho ingen problem med å få seg kvinneleg kjærast. Dette viser noko av endringa i samfunnet i Noreg som har skjedd sidan *Lillelord* vart skriven. Homofili er akseptert frå dei fleste i samfunnet. Feminisme og likestilling står gjennomgåande sterkt, ein er i alle fall komne langt lenger enn på 1950-talet. Såleis er det ut frå eit kjønnspektiv ikkje tilfeldig at det nett er ei kvinne som hjelper Charlotte ut av problema.

Det er ei splitting mellom den aktive og passive i identiteten til både Charlotte og Wilfred. Hjø Wilfred ser vi det gjennom det hemmelege livet han lever, med dei ulike ekspedisjonane han er ute på. Ovanfor mora spesielt er han passiv på den måten at han vegrar seg for å vere seg sjølv, og heller speler rolla som yndige Lillelord. Den passive hjø Wilfred er på ein måte som ei dokke, ved at han heile tida prøver å føye seg etter forventningane til omgjevnadane. Wilfred er direkte personkarakterisert med kallenamnet Lillelord, ein gut med lange krøllar, blanke negler og fløyelsdress (Borgen, 1955, s. 10).

Dødsdrifta og begjæret til Wilfred når sitt klimaks under flyturen med piloten Pegoud. Han har ei form for kraft utanfor seg sjølv som kontrollerer han. Tante Kristine er til stades, og før han går om bord kjenner han «Kristines blikk brennende i sitt» og «en iling av virkelig lyst, ikke bare skrekk og håp om å slippe» (Borgen, 1955, s. 183). Wilfred kjenner seg beæra av advokaten og flygaren som har snakka til han «som en voksen». Wilfred kjem deretter til at han må spørre mor si om løyve, men stoggar advokaten som skal til å spørje ho for han. Dette viser ambivalensen og splittinga som er særmerkt for identiteten til Wilfred. Wilfred har problem med å ta avgjerder og stå for det han bestemmer seg for.

Gjennom flyturen er Wilfred sine nervar i høgspenn, og han kjenner «en fremmed følelse av sanselød fryd» (Borgen, 1955, s. 184). Brått høyrer han ei stemme tre gonger, i ein tilstand av eufori. Oppe i lufta veks begjæret til Wilfred. Han kjenner på ein form for fridom i at han slepp å ta omsyn til det verkelege livet på jorda. Han svevar i si framandkjensle, dyrkar einsemda og føler seg som ein herskar. Før flyet landar koplår dødsdrifta inn, og han ser «det uunngåelige. Døden» (Borgen, 1955, s. 186). I det han går ut av maskina møter mora han stolt, men han kjenner også igjen på eit ubehag ved alle som ser på han som ein helt. Wilfred

vegrar seg i det han og mora vert invitert til eit selskap med flygaren. Han ynskjer å trekkje seg tilbake, medan mora si indre verd brått kjem inn. Ho vil sole seg i glansen av den heltemodige sonen, og vert skuffa over at han ikkje vil vere med på det. Ho spør om noko er i vegen, og for å sleppe unna mora innrømmer han at han har hatt eit uhell oppe i lufta.

Det neste som skjer, er at Wilfred gjennom nok ein gong å skjule sanninga, klarer å rømme. Han filosoferer over kvifor det er så lett å føre mora bak lyset, over kunsten han har til ikkje å røpe seg og seie sanninga. I det han har kome heim sit lysta frå flyturen framleis i han, og «lengselen i seg etter å sveve» (Borgen, 1955, s. 189). Han tek seg eit glas sherry, for at han skal halde fram i denne tilstanden. Tante Kristine ringer deretter på. Begjæret og erotikken mellom dei to når sitt klimaks. Likevel meiner eg at det ikkje er påliteleg at Wilfred er så overdriven entusiastisk når det gjeld forholdet til Kristine. Denne gløden meiner eg kan oppfattast som ironisk frå forteljaren, noko eg meiner skaper ein haldningsdistanse i måten han vert framstilt på, særleg med tanke han på den unge alderen til Wilfred.

Maskina og Dokka er to identitetar som Charlotte konstruerer som ein forsvarsmekanisme. Det er på ein måte to ulike roller ho går inn, som fører til ei spalting i personlegdomen. På same måte som Wilfred er det noko utanfor ho sjølv: «Jeg utviklet to strategier som ikke kunne slå feil. Jeg kalte dem Dukken og Maskinen. De var avhengige av rus for at de skulle virke – sovetabletter, alkohol, weed» (Kjos Fonn, 2018, s. 64). Charlotte beskriv Dokka som «passiv, føyelig, hodet hennes forsvant bare ut av situasjonen, mens kroppen var villig og klar» (Kjos Fonn, 2018, s. 64). Maskina har motsett verknad på Charlotte: «Maskinen hadde kontroll, og jeg kunne bare la den holde på, den angikk ikke meg» (Kjos Fonn, 2021, s. 64). I tillegg til at det symboliserer rusproblema til Charlotte, kontrasterer det også splittinga hennar.

Maskina er den aktive i identiteten til Charlotte. I det Maskina slår seg på, rusar ho seg og har eit utagerande sexliv der ho koplår seg sjølv ut. Dette går ut over ho sjølv, men ho er også omsynslaus ovanfor andre. Charlotte sin aggresjon er eit uttrykk for sinnet ho kjenner på ovanfor dei som har svikta ho, og som ikkje har sett ho gjennom barndomen. Dei gongane ho har kjent på håp og stabilitet, som då mora vart saman med Yassine, har det ikkje vore varig. Ho har tvert om vorte skuffa gang på gang. Denne aggresjonen går ut over dei som prøver å hjelpe ho også, noko som forverrar situasjonen hennar. Ho katalyserer aggresjonen sin mot samfunnet og dei som har svikta ho gjennom Maskina, og døyver smerta gjennom Dokka. Rusen vert framstilt som noko som gjev ho trøyst, men her er det ein haldningsdistanse

mellom forteljar og karakter. Dei lyse dokkene som symboliserer pillerus er ikkje positivt for identitetsutviklinga til Charlotte. Ho oppfattar det nok slik i det ho rusar seg, men den tidsmessige avstanden mellom forteljar og karakter gjer til at det tydeleg er ironisk meint.

### 3.3.2 Skamerfaringar for Wilfred og Charlotte

I denne delen av oppgåva vil eg gå inn på teoriane om skam frå teoridelen, som eg vil hevde er relevante for begge karakterane, men på ulike måtar. Det er ikkje så langt eg har sett nokon som har fokusert inngåande på at Wilfred ber på skamerfaringar. Skarðhamar nemner rett nok at det kan ha vore traumatisk for Wilfred å finne Fru Frisaksen død, og at han også kan ha følt på skam (Skarðhamar, 2011, s. 187). Samstundes går ho ikkje så mykje vidare med grunngevinga av det, og kva betydning det har for Wilfred. Folkedal utdjupar derimot at skam har betydning for Wilfred si identitetsutvikling. Han viser til den franske filosofen Jean Paul Sartre sin definisjon av skam og Wilfred si redsle for å verte «utlevert til de andres blick» (Folkedal, 1997, s. 108).

Sjølve skamtematikken utdjupar Folkedal derimot ikkje vidare i stor grad. Sidan eg meiner det er så sentralt for begge karakterane, vil eg knyte karakterutviklinga deira opp mot teoriane til mellom anna Skårderud. Relasjonane til dei vaksne fører til skamerfaringar for begge etter mitt syn. Det er ikkje berre Wilfred si redsle for avsløring som kan knytast til skam. Charlotte sitt negative sjølvbilete kan også etter mitt syn knytast til skamma ho ber på. Lenge føler ho at ho ikkje har menneskeverd, noko seg meiner er ei viktig årsak til at ho ikkje klarer å knyte band til andre menneske.

Tematikken i *Lillelord* har vorte sett på som konflikten mellom individet sine ynskjer opp mot krav og forventningar frå omgjevnadane (Christensen, 1993, s. 22). Ingen av dei vaksne er eigentleg opptekne av å kome til kjernen av identitetsproblema til Wilfred. Wilfred er oppteken av å leve opp til ideala som er forventa frå familien. Han vert dermed trekt mellom ønsket om autonomi og skamma for ikkje å leve opp til normene til familien. Ein kontrast på personplanet er at familien er meir opptekne av det regelstyrte. Dei reagerer mellom anna sterkt dei få gongene Wilfred aktivt går ut og gjer motstand, som når han ikkje vil konfirmere seg. Samstundes set ikkje mora eller dei andre kring han grenser for han, noko som kan vere ei årsak til mangelen på sjølvkontroll.

Det kan også forverre skamma til Wilfred at han ikkje vil skuffe omgjevnadane. Det at han ikkje klarer å respektere autoritetar som til dømes politimannen han angrip, fyller han med

spenning, men samstundes også skuld og skam i ettertid. Skulevesenet og kyrkja er andre institusjonar med autoritetar han ikkje tykkjer noko om. Årsaka til aggresjonen kan vere tapet av faren. Kanskje er sinnet mot kyrkje, politi og skulevesen eit uttrykk for fortvilninga over at ingen hadde klart å redde faren, verken frå familien eller samfunnet. Det er også sannsynleg at det kjennast skamfullt for Wilfred at faren valde ein slik utgang, trass i at han hadde ein son på 5 år. Det var i også ei tid då sjølv mord var tabu, noko som kan ha forverra skamma og ført til dei aggressive kjenslene han i nokon samanhengar viser.

Haavardsholm omtalar i *Øst for Eden* Susanna som ein «idylliker» (Haavardsholm, 2000, s. 287). Ødipus-komplekset til Freud kan ha betydning når det gjeld relasjonen mellom Wilfred og mora. Haavardsholm peikar på at det er erotiske undertonar i relasjonen mellom Wilfred og Susanna (Haavardsholm, 2000, s. 287). Det kan knytast til Freud, som hevder at barnet er styrt av lyster og drifter, og at det er foreldra si realitetsorientering som kan regulere dette. Dette står fram som sentralt i relasjonen mellom Wilfred og Susanna. Susanna si manglande realitetsorientering påverkar Wilfred. Han ynskjer å oppføre seg slik ho forventar, og det vert skamfullt for han i det han ikkje klarer å styre driftene.

Årsaka til at Susanna er naiv og helst ikkje vil ta omsyn til krevjande sider ved livet, meiner eg kan ha med ektemannens død å gjere. Haavardsholm hevder at Wilfred oppfattar at Susanna inst inne er særslukkeleg, og at det er grunnen til at han heile vegen vil imponere ho med gode prestasjonar på skulen og i livet elles (Haavardsholm, 2000, s. 287). Gjennom ei slik tilnærming er ikkje Wilfred sine intensjonar å manipulere og utnytte mora. Han prøver derimot å gjere seg til for at ho skal verte lukkelegare. Kanskje vel han å føye seg etter og imponere mora for å gardere seg mot at ho lid same lagnad som faren.

Dette er ei lesing som kan skape forståing for vala til Wilfred. Han er ikkje lenger ein manipulator og løgnar ovanfor sin næraste omsorgsperson, men vil tvert om ein som vil verne ho. Denne innfallsvinkelen kan byggje opp under den sårbare posisjonen mora har som åleineforsørgjar tidleg på 1900-talet, i ei tid der identiteten for dei fleste kvinner var å knytt til å lukkast som ektefelle og husmor. Det er elles verdt å merkje seg at Susanna er oppteken av å framstille ektemannen i eit best mogleg lys, til trass i at ho antydar at han har vore utru med fleire. Kanskje kjenner ho på skuld, skam og eit behov for å fortrenge kjensler ho har problem med å handtere, som ofte vil vere vanleg når ein ektefelle tek sjølv mord. Dette kjem ikkje fram eksplisitt, men er snarare eit tomt rom i den konsonante framstillinga.

Skamkjensla er som nemnt i teoridelen markert gjennom at den kan førebyggje uønskte avsløringar, og at den set grenser og byggjer respekt for andre og seg sjølv. Både Charlotte og Wilfred manglar slike grenser. Eit døme på det for Charlotte, er at ho trekkjer fleire med seg inn i ein livsstil som ikkje er livgjevande. Ho er ekstrem i vala ho tek, som kan ha å gjere med at ho ikkje har hatt rammer i oppveksten der ho har lært kva som rett og gale. Til likskap med andre barn treng ho eit korrektiv som etablerer ei skamkjensle, eller i alle fall ei grense for kva som er moralsk riktig. Wilfred manglar også ei tydeleg skamkjensle, noko som viser seg i at han søker spenning på måtar som for dei fleste gutar på hans alder med skamkjensle ville halde seg unna.

Splittinga til Wilfred kjem derimot fram gjennom at han heile vegen gjer grep for å hindre at han vert avslørt. Sjølv om han manglar ei skamkjensle som set grenser for han sjølv, klarer han ikkje stå for vala han gjer. Mellom anna gøymer han ein sykkel han har brukt på ein av sine «ekspedisjonar», og får kameraten Andreas til å hente den. Wilfred har ein sterk skamangst. Han spør seg sjølv kor lenge han klarer å halde på løyndomane sine. Mykje av spenninga i romanen er krinsa kring Wilfred si frykt for at familien skal finne ut av spelet han driv med og kva han har gjort seg skuldig i, særleg i relasjonen til mor Susanna, som kjem fram i dette utdraget:

Han ble stående og se på henne, full av forundret mistro. Kunne denne voksne kvinnen han var så glad i, være så lett å føre bak lyset? Var det mulig at alle mennesker alltid lot seg innbille det de helst ville? Ja, det var mulig. Han hadde opplevd det alltid. Det var hans bedragerske triumf som barn at han hadde oppdagat tidsnok til aldri å si et helt sant ord, aldri røpe seg. (Borgen, 1955, s. 188)

Det han er mest redd for, er at mora skal finne ut av forholdet han har til tante Kristine. Fleire gonger er det nære på, noko som fyller Wilfred med frykt og skam. Wilfred er styrt av erotiske lengsler. Det kjem fleire stadar i teksten fram at han kjenner på frykt for den endelege avsløringa: «Og hun sa tanten på nettopp den måten som... Men kunne det være mulig at han hadde røpet seg slik?» (Borgen, 1955, s. 115). Wilfred kjenner her igjen på ei skam. Han skjønner at det er ei avvikande åtferd å ha eit seksuelt forhold til tanta si, men han reflekterer ikkje over det før i ettertid. Skamreaksjonen etter klimakset i akta med Kristine kjem i det mora spør kvifor ikkje Kristine var på mottakinga mora deltok på. Då går Wilfred tilbake i forsvarsposisjon: «Han gransket henne med et streif av blick. Var det atter dette forbannede instinkt som var ute og gikk?» (Borgen, 1955, s. 195).

Skamreaksjonen for Wilfred går på korleis han handlar i det han kjenner seg innhenta. Den mest synlege skamreaksjonen er at han vert stum. Folkedal meiner at Wilfred går i stumheit for å ikkje verte fanga, spesielt frå mora (Folkedal, 1997, s. 85). Det markerer at han trekkjer seg tilbake frå familien og samfunnet. Det er ein slags retrett etter det endelege nederlaget, då han vert funnen sterkt medteken, naken i fiskegarnet ved sidan av liket til fru Frisaksen. Det er første gongen det vert tydeleg for alle i familien at Wilfred har ei anna side enn vedunderbarnet Lillelord. Fram til dette skjer har ikkje Wilfred vore nøydd til å forklare seg, fordi ingen i familien har funne ut av utfluktene han har vore på. Då denne situasjonen oppstår får han eit forklaringsproblem, og opplever ei skam han løysar ved ikkje å snakke om det.

For Charlotte gjer skamangsten seg gjeldande på ein litt annan måte. Det tek lang tid før ho vågar å setje ord på dei vanskelege kjenslene ovanfor personar som kjem inn i livet hennar. Ho kjenner på ein mangel på sjølvaksept, noko som gjer at ho ikkje tenkjer nokon er interessert i det ho har å seie. For Charlotte kjem det fram at ho har skamangst i ei samtale med venninna Fatima, medan overgrepa framleis held på. Charlotte startar samtalen med at ho spør Fatima om dei kan snakke saman. Charlotte klarer ikkje fortelje kva som eigentleg har skjedd. Ho kallar overgrepsmannen for «typen sin», og når Fatima byrjar å spørje kva som er problemet seier ho: «Det er best at vi lar dette ligge, kan vi bestemme oss for å aldri snakke om det igjen?» (Kjos Fonn, 2018, s. 66). Her held Charlotte overgrepet skjult, og ho lurar seg sjølv til å sympatisere med overgrepsmannen og legitimere det som har skjedd med ho ovanfor Fatima. Det ytre med Kinderwhore-stilen vert også ein måte å distansere seg og halde skamma borte på. Gjennom å stå fram som tøffast mogleg i sitt ytre, unngår ho vanskelege og audmjukande spørsmål om fortida si.

Wilfred er prega av at han har vorte møtt og sett med det Skårderud kallar selektiv kjenslemessig inntoning. I teoridelen var eg inne på at det berre er visse sider av individet som då vert sett. Relasjonen mellom familien og Wilfred er prega av at dei vel kva dei ynskjer å sjå han som, kva som passar inn i biletet av han som vedunderbarn. I det han ikkje klarer å leve opp til standarden, oppstår skam. Særleg mora Susanna er heilt blind for sider av Wilfred som ikkje passar inn i dette biletet, i så stor grad at det grensar mot omsorgssvikt. Ho held han igjen i barndommen og vil ikkje at han skal verte vaksen. Det gjer at han tilpassar åtferda for å leve opp til forventningane når han er saman med familien. Redselen for at spelet vert avslørt fører til skam.

Charlotte ber i motsett fall på ei skam som er mest individorientert og styrt av at ho ikkje vert sett eller møtt av mora. Overgrepa og at mora ikkje grip inn, forsterkar desse kjenslene ytterlegare. Mangelen på emosjonell aksept gjer at ho ikkje føler seg verdig til å verte elska, og lenge heller ikkje er i stand til å elske andre. Konsekvensen av den manglande kjenslemessige inntoninga, er at Charlotte lenge ikkje er i stand til å gå inn i relasjonar som inneber at ho må ta ansvar for seg sjølv og stole på andre menneske. Røynda er for krevjande å handtere, så ho finn ulike måtar å rømme på, sjølv om konsekvensen er at situasjonen hennar stadig vert verre.

### **3.3.3 Funksjonen til kunsten i karakterframstillinga**

Kunsten og dei som utøver kunsten har hatt ein sentral plass i diktinga til Borgen. Wilfred er ein form for kunstnar i følgje Borgen sjølv, eller det han omtalar som «kreativ kraft» (Christensen, 1993, s. 229). Knut Folkedal meiner at det ikkje er vanleg at ein 14-åring har så mykje kunnskap om kunstformer som Wilfred har (Folkedal, 1997, s. 63). Eg er samd i det, og at det er eit av mange døme på at Wilfred ikkje vert framstilt som eit barn i romanen. Samstundes vil det alltid vere nokre som er geniale i ung alder, som til dømes Wilfred sitt førebilete Mozart.

Wilfred kjenner på ei splitting i oppfatninga og opplevinga av kunst. Det viser seg kanskje klarast i møtet med den klassiske musikken og spesielt Mozart. Onkel Rene introduserer han for klassisk musikk og verdslitteratur. Wilfred verdset eigentleg møta med onkel Rene og alt han underviser i om musikk og litteratur. På mange måtar er kunsten ein fristad for Wilfred, og onkel Rene er heilt klart ein person han ser opp til. Anne-Kari Skarðhamar løftar fram at Wilfred eigentleg har ei stor oppleving første gang han er med i eit orkester og ein sjeldan gong føler seg som ein del av ein fellesskap (Skarðhamar, 2011, s. 180). Problemet med dette er at spelninga vert knytt til prestasjonen det å spele så kompliserte komposisjonar som verk av Mozart er. Paradoksalt nok er Wilfred likevel meir komfortabel med at han må prestere enn i det at han vert overvelda av kjenslene i musikken til Mozart og tek til tårene. Då føler Wilfred at han mistar kontrollen han gradvis har bygd opp kring seg i si hemmelege verd, og han vil ikkje spele Mozart lenger (Christensen, 1993, s. 238–239).

Bente Christensen meiner at kunsten er eit slags tilfluktsrom Wilfred trekkjer seg tilbake til, slik at ingen skal få moglegheit til å kome inn på han. Kunsten gjev han slik Christensen ser det eit vern som gjer at han slepp å leike med og elles relatere seg til andre barn, noko eg er

samd i. Kunsten er også ein del av dannelsesprosessen i borgarskapet familien er ein del av. Dette gjev han ein status som familien med Susanna i spissen dyrkar (Christensen, 1993, s. 237). Etter mitt syn fører det til ein form for prestasjonsangst for Wilfred, fordi han oppfattar at det viktigaste er korleis han yt i ulike situasjonar, ikkje eigenverdien han har som barn. Knut Folkedal meiner Wilfred sluttar å spele Mozart fordi han øydelegg det ekte ved Mozart ved å spele for den falske familien. Han meiner at familien såleis øydelegg kunstoplevinga til Wilfred (Folkedal, 1997, s. 64).

Christensen peikar på at musikken speglar sinnstilstanden til Wilfred. I det han er på flukt etter at Kristine og sjelevennen Miriam har svikta han, er det døve Beethovens skjebnesymfoni som forfølgjer han i flukta til Fru Frisaksen si hytte (Christensen, 1993, s. 239). Christensen legg vekt på at onkel Martin sit på Cafe Mozart i Wien og ventar på Wilfred som har vore hos legen, og at det er eit frampeik på kva som skjer vidare når Wilfred ikkje får meir behandling for dei psykiske vanskanene. Christensen meiner at Wilfred assosierer seg med Mozart ved at også Mozart er oppteken av å tekkast og er ulukkeleg forelska (Christensen, 1993, s. 240). Synet Wilfred har på Mozart kan slik eg ser det minne litt om synet Charlotte har på Courtney Love. De er ein del av forsvarsmekanismene karakterane har for å halde den indre verda skjult, men også kunstnarar som Charlotte og Wilfred identifiserer seg med og byggjer opp eigen identitet kring.

I siste del av *Lillelord* overspelar Wilfred si rolle i eit familieselskap. Han drikk seg full og har etter Christensen sitt syn gjeve opp kampen mot forventningane familien stiller til han (Christensen, 1993, s. 241). Familien med Susanna i spissen tek avstand til det folkelege, medan det er noko som appellerer til Wilfred, kanskje fordi han då gjer det motsette av å prestere det som er forventa av han. Eit av få døme på at han verkeleg prøver på å bryte ut av mønsteret som vedunderbarn er når han framfører ei grov og lite passande vise på ei skuleavslutning. Dette sjokkerer mora og er dermed frigjerande for Wilfred. Problemet er at han aldri klarer å stå for det som verkar frigjerande for han. Han går alltid tilbake til rolla han har skapt, eller kanskje heller vorte påført av familien.

Lesing og skriving er gjennom heile verket så viktig for Charlotte. Ho er eit evnerikt barn som mellom anna er flink til å skrive, noko læraren hennar påpeikar og ho er klar over sjølv: «Du er flink til å skrive, sa Mette [...] Jeg nikket også. Det var helt riktig. Jeg hadde talent.» (Kjos Fonn, 2018, s. 22). Charlotte er rett nok på det tidspunktet berre sju år, så det markerer at forteljaren har meir innsikt enn karakteren. Spesielt tidleg i romanen er kunsten såleis det



einaste som held ho oppe. Ho gjer det lenge bra på skulen, til trass for dei vanskelege oppvekstforholda. Skulen er frå tidleg i livet ein fristad der ho kan utmerke seg positivt og sleppe å relatere seg til alt det tøffe i livet hennar elles: «Viskelær. Papir. Blyanter. Jeg fikk aldri nok. Jeg kunne skrive noe, bestemme helt selv hva jeg skulle skrive, og hvis jeg ikke likte det, kunne jeg viske det vekk. På skolen var det jeg som bestemte» (Kjos Fonn, 2018, s. 27). Gjennom lesing og skriving kan ho drøyme seg vekk til ein plass der ho har det betre enn i det verkelege livet. Mellom anna viser det seg når ho set ord på kva syn ho har på biblioteket:

Etter skolen gikk jeg til Lykkerommet. Jeg måtte gå fort og kikke bak meg flere ganger, men jeg var alene, ingen så meg. Jeg så på skiltet, skiltet som sa de tre fineste ordene et menneske kan høre. BIBLIOTEKET ER ÅPENT [...] Her, og av og til på skolen, kunne tankene mine danse – her fantes verdener som ikke var min egen (Kjos Fonn, 2018, s. 23).

Då alt anna er stengt for Charlotte, er biblioteket eit tilfluktsrom, men på ein positiv måte i motsetnad til Wilfred. Ho kan utvikle si imaginasjonsevne og drøyme seg vekk gjennom kunsten, litt på same måte som Wilfred. Skilnaden er at ho ikkje føler ho treng å prestere gjennom kunsten. Det kjem ikkje eksplisitt fram i romanen at lesing har ein like viktig funksjon som skriving for Charlotte, men sitatet tyder på at lesinga også har stor betydning, sidan ho likar seg så godt på biblioteket. Biblioteket som institusjon gjev ho tilgang til skjønnlitteratur, kanskje om andre vanskelegstilte barn som ho kan identifisere seg med og søkje trøyst eller håp gjennom. Det å utvikle denne sida av seg sjølv vert for Charlotte ein positiv overlevingsstrategi, medan dei andre strategiane hennar stort sett har negativ effekt.

Charlotte utmerkar seg elles på same måte som Wilfred, ved at ho vinn ein novellekonkurranse. Det vert starten på forfattarkarrieren og noko ho bruker positivt i identitetsutviklinga. Charlotte forklarar kvifor ho meiner historia hennar har relevans og korleis ho kan ta kontroll og definere sin eigen lagnad og si eiga framtid gjennom skrivekunsten. «En knyttneve sa kanskje mer enn tusen ord, men tusen ord om en knyttneve sa mest av alt» (Kjos Fonn, 2018, s. 197). Skrivinga er for Charlotte måten å uttrykkje alt som er for vanskeleg å snakke om. Metaperspektivet her uttrykkjer også noko om formålet med skjønnlitteratur, om korleis ord kan skape samanheng, samhald og skape mening, sjølv om alt i livet verkar mørkt og meiningslaust. Dette viser at ho endeleg finn ein positiv måte å ta kontroll på.

Charlotte bruker ulike språklege bilete til å setje ord på kjenslene ovanfor mora og overgrepsmannen Jonas. Intertekstualiteten med utdrag frå tekstar av Courtney Love følgjer ho også som eit slags vern som herdar ho frå alt det vanskelege ho opplever. Maska med Kinderwhore-stilen er viktig for at Charlotte skal klare seg, men det er også noko ho til slutt må ta eit oppgjær med for å kome seg vidare: «Over senga mi hang plakaten av Courtney Love. *When i grow up, I wanna be a Kinderwhore*. Jeg tok den ned» (Kjos Fonn, 2021, s. 176). Dette vert eit endeleg brot med Kinderwhore-stilen og identiteten Charlotte har levd med gjennom mange år. Skrivninga vert ein del av den nye identiteten hennar. Med hennar bakgrunn er det ikkje så gode odds for at ho skal lukkast med noko så krevjande som å skrive skjønnlitterære tekstar. Dei kunstnarlege evnene hennar verkar å vere medfødde, men kanskje gjev også dei vanskelege barndomsrøynslene ho kunstnarisk inspirasjon. Medan kunsten er ein del av Wilfred sitt maskespel, er den identitetsbyggjande for Charlotte.

### **3.4 Charlotte og Wilfred sine opplevingar av traume**

#### **3.4.1 Framstillinga av karakterane når det gjeld traume**

Hovudfokuset i dette delkapittelet er korleis trauma frå barndomen påverkar Charlotte og Wilfred, og framstillinga av dei som litterære karakterar. For Charlotte kjem det veldig tydeleg fram kva ho går gjennom, men eg meiner Wilfred også viser teikn på at han er traumatisert, sjølv om det ikkje kjem like eksplisitt fram. Gjennomgåande opparbeider Charlotte seg kunnskap om traume og sin eigen situasjon gjennom behandlinga ho går gjennom i institusjonane, ein kunnskap Wilfred ikkje får. Wilfred er ikkje eit typisk offer for denne type liding, men personar kan oppleve traume på ulike måtar, noko Charlotte og Wilfred er døme på. Charlotte lir av posttraumatisk stress-syndrom, og ho har stadig flashbacks frå overgrepa. Flashbacka har ulik form, mellom anna har ho gjentekne mareritt om overgrepa som tek ho tilbake til då det skjedde:

En natt syntes jeg det banket på døra, jeg kunne ikke røre meg, det banket to ganger, og så bare *var* jeg der, jeg kjente et grep om nakken og noe i halsen som gjorde at jeg ikke fikk puste. Etterpå kjente jeg det hele tida. (Kjos Fonn, 2018, s. 72)

Ho får også aktivert trauma når det skjer noko som minnar ho om trauma, mellom anna i det ho tek på seg ein hjelm som strammar kring haka (Kjos Fonn, 2018, s. 116). Charlotte klarer ikkje å handtere symptoma på posttraumatisk stress. Ho er ikkje i stand til å slappe av, og er heile tida i beredskap. Det er grunnen til at ho tek piller, som roar ho ned med «myke milde

stemmer» (Kjos Fonn, 2018, s. 63). Besjelinga med pillene står i sterk kontrast til framstillinga av mareritta og trauma. Pillene vert eit middel for å kome seg gjennom dagane og nettene med flashbacks og mareritt.

I staden for å opne opp om vanskane Charlotte går gjennom, dekkjer ho lenge over det ved å gå inn i ei rolle som ein person som ikkje lenger har noko å tape. Ulike forsvarsmekanismar vert iverksett meir eller mindre medvite av Charlotte, som ein overlevingsstrategi i kvardagen. Sitatet nedanfor viser dette, og ironien viser igjen ein forteljar som har avstand og haldningsdistanse til hendingane:

Jeg ble fjorten år, og var visstnok veldig pen. Det var som å være en unge og ha en dukke. En jeg slang på bordet og viste fram til alle. La oss kle av den. La oss dra den i håret. La oss stikke nåler inn mellom beina på den. Livet mitt var en lek, og jeg var leketøy. (Kjos Fonn, 2021, s. 74)

Mangelen på sjølvrespekt fører også til at ho sjølv påverkar andre som kjem inn i livet hennar negativt. Eit døme på det er fostersystema Anna, som Charlotte introduserer til eit rusmiljø, og som i dette miljøet også vert offer for eit overgrep. Det sentrale i romanen er altså ikkje berre kvifor rus og omsorgssvikt skjer, men også faren for at den som er utsett for det eksponerer andre for overgrep. Charlotte manglar grenser har problem med å vise empati. I det Anna vert utsett for overgrep grip ikkje Charlotte inn, på same måte som mora ikkje grip inn i det Charlotte går gjennom det same. Dette viser risikoen for at den som sjølv opplever traume, direkte eller indirekte også påfører andre traume.

Eit hovudproblem for Charlotte er at mora ikkje er i stand til å vise empati for ho. Mora engstar seg for Charlotte og har ei viss innsikt i korleis Charlotte har det, sidan ho har gått gjennom mykje av det same sjølv. Mora slit med angst, rusmisbruk, og har også vorte misbrukt som barn. Det gjer at ho i staden for å vise empati vert lei seg på eigne vegne. Ho lir på ein måte med Charlotte, men reagerer ved å trekkje seg unna. Ho løyser dette ved å gje piller til Charlotte. Det kan hende det ikkje er vondt meint, men at ho gjev det til Charlotte fordi det er medisinen som hjelper for ho, og lettar på angsten. I det ho møter Charlotte for første gang etter sjølvmondsforsøket prøver ho å gje Charlotte eit råd som ho har brukt, at Charlotte skal kvele tinga som er vanskeleg i eit laken, ikkje tenkje på dei og gå vidare (Kjos Fonn, 2018, s. 100). Mora nyttar eit språkleg bilete der funksjonen av det er eit råd om å fortrenge, som er det motsette av det Charlotte treng.

Mora er ikkje i stand til å leve seg inn i emosjonane til Charlotte, å ta perspektivet til hennar. Truleg er det fordi dei psykiske vanskanane og stoffmisbruken gjer at ho ikkje kjenner seg sterk nok eller er i stand til det. Det einaste ho ser, er at Charlotte etterliknar klesstilen og livsstilen hennar. Etter sjølv-mordsforsøket seier mora at det ikkje kler Charlotte å vere trist. Charlotte svarer at det ikkje er det som er problemet. Ho vil i staden snakke med mora om årsaka til sjølv-mordsforsøket, altså overgrepet frå Jonas, noko mora ikkje er interessert i (Kjos Fonn, 2018, s. 99). I staden seier mora at ho også har hatt det vanskeleg. Ho tykkjer synd på seg sjølv i så stor grad at ho ikkje kan vere omsorgsperson. Ho er framstilt som eit barn som sjølv treng trøyst, og søker også det frå Charlotte. Det er nok det som gjer at ho ikkje klarer å gripe inn ovanfor Jonas. Mangelen på empati og at mora ikkje står opp mot overgrepsmannen, forsterkar trauma for Charlotte.

Det er ingen ny tanke i *Lillelord*-forskinga at Wilfred går gjennom eit psykisk samanbrot og er på flukt. Kåre Folkedal peikar på at Wilfred har vakse opp utan far og at han har ein komplisert relasjon til mor si (Folkedal, 1997, s. 73). Folkedal meiner at Wilfred har svært uklare minner om faren, sidan han gjekk bort då Wilfred var fem år gammal. Han meiner Wilfred har laga ein identifikasjonsperson som høver til sitt eige sjølvbilete. (Folkedal, 1997, s. 78). Folkedal peikar på at Wilfred lenge er letta over ikkje å ha ein streng far. Det gjer at han er fri til å gjere oppdagingar og leve utan faste normer. Eg meiner at det også kan ha vore ein måte å halde traumet om farens død på avstand, at han overtyder seg sjølv om at han ikkje treng nokon farsfigur. Mot slutten av romanen innser han kanskje at det nettopp er denne mangelen som gjer at han ikkje har ein heilskapleg identitet, i det han ser portrettet av faren på veggen i siste del av romanen. Han innser at det likevel kunne vore greitt å ha ein far:

Portrettet av faren på veggen – hvor det forandret seg. Den strenghet han hadde lagt i det en gang, hvor var den? Han hadde vel selv lagt den inn – i sin naive frykt for fedre. Så var det vel en feil i en familie at der ikke var noen far. Man trengte et korrektiv. Man burde vel han *en* man ikke likte i en slik familie. En far kunne være grei til det. (Borgen, 1955, s. 233)

Wilfred bruker fantasien til å tolke portrettet, samstundes som han diktar inn seg sjølv. Fordi han ikkje hugsar faren, og har fått lite informasjon om han frå familien, levandegjer han faren gjennom måleriet. Dette er eit teikn på at det har gått opp for han at han saknar faren. I og med at han har så lite kunnskap om faren, konstruerer han eit fiktivt forhold. Han ser sjølv at ein farsfigur kunne gjeve han meir balanse i tilværet. Wilfred skaper seg igjen eit eige bilete basert på gissingar. Litt seinare kjærteiknar Wilfred skjegget til faren som om han ser føre seg

at faren er i live og fysisk til stades. Dette kan vere ein måte å søkje den omsorga og nærleiken han sjølv har mangla i oppveksten.

Det at Wilfred i romanen stadig vender tilbake til måleriet, diktar og gjev faren liv, kan vere eit nytt teikn på eit traume. Ei tolking kan vere at Wilfred eigentleg har minner om faren, men at desse er fortrenge. Wilfred klarer då ikkje å komme seg vidare i livet, sidan portrettet invaderer han, nesten på same måte som i flashbacks. Gjennom portrettet vert han på ein måte kjend med faren, men på ein måte som er krevjande å handtere psykologisk, sidan det ikkje er basert på erfaringar frå røynda. Hadde det vore større openheit om sjølvmordet i familien, kunne Wilfred hatt betre moglegheit til å kome seg vidare i livet etter mitt syn. I staden vender han heile vegen tilbake til portrettet, som om det er der han kan skrifte og kome med sine løyndomar. Wilfred hugsar faren vagt, men korleis han reagerte då det skjedde, er eit tomt rom. Det er tydeleg at Wilfred ikkje har kome over tapet av faren, men har fortrengt det.

Han føler at han kjenner faren, men at han kjenner han gjennom å gisse. Ein kan spørje seg om Wilfred klandrar seg sjølv for faren sin død, og om det er ein del av traumet. I alle fall er han heimsøkt av faren, som stadig vekk vender tilbake i medvitet. Skarðhamar meiner at han utviklar eit forhold til den han trur faren må ha vore. Mellom anna trur Wilfred at faren også har kjent seg fanga, og at han hadde hatt noko av dei same problema med å leve opp til familien sine forventingar. (Skarðhamar, 2011, s. 171). Folkedal har fokus på at Wilfred tenkjer han og faren har ein felles lagnad. Faren vert elles skildra som ein mann med mange evner og som var godt likt av alle. (Folkedal, 1997, s. 75). Eg vil hevde at dette kan ha forsterka skuldkjensla til Wilfred, sidan valet faren gjorde er vanskeleg forstå, då han var ein person som tilsynelatande lukkast med det meste i livet.

Forskinga på *Lillelord* har ikkje lagt mykje vekt på om relasjonen til tante Kristine er skadeleg for Wilfred. Haavardsholm er kanskje den som har teke det lengst, ved å karakterisere det som «incest» (Haavardsholm, 2000, s. 98). Folkedal reagerer derimot meir på at faren til Wilfred har hatt eit forhold med Kristine, enn på forholdet mellom Wilfred og Kristine. Kristine er enke etter bror til Susanna, og Folkedal ser på det som incestuøst og noko som i «sine tider ville blitt straffet med dødsdom» (Folkedal, 1997, s. 88). Folkedal ser derimot ikkje at relasjonen til Kristine er eit problem for Wilfred, sjølv om han karakteriserer det som eit «håpløst forhold» (Folkedal, 1997, s. 90). Han meiner i det heile at Wilfred sin barndom ikkje er spesielt traumatisk. Dette meiner eg det er grunn til å nyansere.

Aldersforskjellen kan tyde på at det er ein assymetrisk relasjon, noko som vert forsterka ved at Kristine tydeleg viser at det er eit spel og noko skamfullt. Etter akta innrømmer ho ovanfor Wilfred at det var gale av ho, men at Wilfred har gjort at ho ikkje føler det slik (Borgen, 1955, s. 191). Ho respekterer ikkje Wilfred som ein likeverdig partner, men som ein ho spelar med, noko som i seg sjølv kan tyde på at det er eit overgrep. Dersom det hadde det vore ein eldre onkel som hadde hatt eit erotisk forhold til ein 14 år gammal jente, trur eg i alle fall hadde vore karakterisert som eit overgrep, noko eg meiner det er viktig å trekkje fram i eit kjønnspektiv. Rett nok vert det ikkje frå Wilfred si indre verd framstilt slik, men det han omtalar som «Den fremmede» meiner eg har stor betydning:

Det var i ham en fremmed vilje til å være fullkommen i akten, uten begynnerens hast og ødeleggende usikkerhet. Han var med ett ikke lenger en pubertetsreden gramser i uvant kvinnelig deilighet. Den fremmede var i ham og hvasket han visse råd om beherskelse og langsomhet, om å gi og ikke bare ta. (Borgen, 1955, s. 191)

Det sentrale i sitatet er kva Wilfred omtalar som «den fremmede» i han. Wilfred står rett etter akta naken framfor portrettet av faren og let farens «syndefulle blick granske ham erfarent» (Borgen, 1955, s. 193). Wilfred og Kristine kyssar deretter framfor biletet av faren. Kristine har hatt eit forhold til faren til Wilfred. Ei tradisjonell tolking ut frå eit modernistisk perspektiv, er å kople det til framandkjensle. Likevel meiner eg ei alternativ lesing er at Wilfred tenkjer det er faren eller ei stemme som representerer faren som gjev han råd. Sjølv om Wilfred fantaserer om at han kjenner faren, var Wilfred så liten ved dødsfallet at faren er ein framand for han. Det er heller ikkje tilfeldig at det er Kristine og Fru Frisaksen Wilfred vender seg til. Begge har hatt eit forhold til faren, kanskje eit nærare forhold enn Susanna.

Wilfred verdset tilsynelatande dei erotiske erfaringane med Kristine. Han seier at ho ikkje skal angre og at ho har gjeve han noko vakkert som for andre unge menn kan vere skamfullt og skremmande. Kristine svarer at han er det kjæraste mennesket ho har møtt, men at han ikkje elsker ho. Ho avsluttar med å seie at han er det vaksnaste barnet og den barnslegaste vaksne, samt at Wilfred minnar ho om «han» (Borgen, 1955, s. 192). Wilfred skjønar kven ho meiner, for blikket røyver seg mot portrettet av faren. Han gjev andletet liv og det er som det «steg ut av rammen» (Borgen, 1955, s. 193). Han føler for første gang at han kjenner faren, han er ikkje framand lenger. Eg meiner det er tydeleg at Wilfred ikkje er i balanse, noko som forverrar seg i det Kristine sviktar han og flyttar til København. Sitata ovanfor viser at

erotikken mellom Wilfred og Kristine neppe er til hjelp i Wilfred si identitetsutvikling, men heller forverrar splittinga og aktiverer traumet med den døde faren.

Eit teikn på at traumet med faren sitt sjølv mord kan ha vorte aktivert, er at det har gått om lag ti år sidan han døydde. Det er typisk for eit traume at det tek tid før reaksjonen kjem. Den konsonante forteljarstilen gjer at det ikkje kjem like eksplisitt fram som hjå Charlotte, men eg meiner karakteriseringa av Wilfred kan tyde på at det er eit traume. Med eit moderne syn på barndom, vil eg også hevde at barndomen vert teken frå Wilfred av Kristine. Han er for ung til å måtte ta valet om å ha eit slikt forhold. Sjølv om Wilfred står fram som vaksen på fleire område i livet, evnar han ikkje å reflektere over konsekvensane av vala han tek, noko som gjerne er det som skil barn frå vaksne.

Wilfred oppfattar det rett nok ikkje som eit overgrep sjølv då det skjer, snarare tvert i mot, men dei klare teikna på at han opplever det som skamfullt i ettertid, kan også byggje opp under at det påverkar Wilfred negativt på eit psykologisk plan. Reaksjonane på traumet med den døde faren vert ikkje forklart, men eg vil hevde at det vert vist indirekte gjennom korleis psyken til Wilfred vert vist av forteljaren. Etter akta vert han enda meir oppteken av å vite meir om faren og han vert stadig meir invadert av portretta av han i huset. Wilfred føler han kjenner seg igjen i faren sin lagnad i det han har vorte stum. Til likskap med faren er han fylt av angst på grunn av at han ikkje kontrollerer psyken som gjer han så uroleg og driv han på flukt, medan han eigentleg ynskjer å slå seg til ro med familien:

«Han kjente ham nå! En mann som hadde sett veier dele seg og ikke visst sin arme råd for muligheter, en mann som ikke så utvei, som hadde lukket øynene, slik han selv hadde gjort oppe i luften med Pegoud, fordi et menneske ble svimmelt av å se mer enn det man burde se ad gangen: en fremtid for seg og sine... (Borgen, 1955, s. 234)

Wilfred klarer ikkje å sjå framover eller ha ein plan for kva han skal bruke livet sitt til. Han skjønner at faren har hatt det på same måte, og han tenkjer nok at det kan vere ei årsak til sjølv mordet. I følge Bente Christensen er den avdøde faren den som står nærast Lillelord (Christensen, 1993, s. 98). Eg kan vere samd i det, men eg meiner det er overraskande at Wilfred i så liten grad har vorte framstilt som eit offer i forskinga. Dersom ein speglar Wilfred opp mot barne og ungdomskaraktarar i samtidslitteraturen, er det påfallande at han er framstilt på ein måte som gjer han ansvarleg for eigen lagnad. Det har ikkje vorte fokusert så mykje på at han har mista faren på ein så traumatisk måte i forskinga. Eg meiner at sjølv mordet er ein

viktig del av livet til Wilfred, sjølv om han helst ikkje vil vedgå det, og den konsonante forteljaren ikkje forklarar det.

Det mest eksplisitte dømet på ein traumereaksjon, får Wilfred i perioden etter at han har funne fru Frisaksen død og nesten mistar livet sjølv i fiskegarnet i den kalde hytta. Då har han ein draum der han opplever flashbacks i eit mareritt om opplevinga på hytta til Fru Frisaksen: «Det hindret også at bildene kom. Det var den komfyren. Garnet. Det hadde omgitt ham, det hadde fortsatt å omgi ham i alle de kjededrømmene som utgjorde søvnen» (Borgen, 1955, s. 228). Den traumatiske opplevinga med Fru Frisaksen kjem på toppen av faren sin død og sviket frå tante Kristine. Det er ikkje rart at Wilfred då mistar grepet. Det at Wilfred vert stum etter denne opplevinga, kan også i seg sjølv vere ein traumereaksjon.

Noko av problemet for Wilfred kan vere at det var lite kunnskap om psykiske vanskar på byrjinga av 1900-talet, så han må heilt til Wien for å få behandling. Onkel Martin er glad for at det er få heime som kjenner til legen (Borgen, 1955, s. 230). Det er sikkert fordi onkel Martin helst vil halde problemet til Wilfred skjult. Kanskje ynskjer han heller ikkje å gå inn i det tabulagde som kan trekkje ned familien si ære. I det Wilfred kjem til legen i Wien, opnar han seg opp og snakkar ut på ein måte han kanskje aldri har gjort før. Legen forstår Wilfred og lyttar til det han har å seie på ein måte som familien i liten eller ingen grad gjer. Legen, som Kåre Folkedal trur er Sigmund Freud, ynskjer å halde fram behandlinga av Wilfred, men det er ikkje onkel Martin og familien interessert i. Martin er mest oppteken av det ytre, nemleg at Wilfred har byrja å snakke igjen:

Riktignok kunne Martin fortelle at wienerlegen hadde foreslått å beholde gutten til nærmere behandling. Han hadde brukt ord som traumer, han hadde sagt neurose. Men onkel Martin hadde meget treffende feid av ham med at nå hadde gutten fått talens bukt og roser hadde de hjemme i Norge også. (Borgen, 1955, s. 247)

Familien med onkel Martin i spissen ynskjer ikkje å kome til kjernen av dei psykiske vanskanene til Wilfred. Dei er nøgde med at han snakkar igjen og fasaden er reparert. Framstillinga her er prega av ein stor haldningsdistanse mellom forteljar og karakter. Forteljaren veit meir enn onkel Martin. Det er ironisk og på grensa til sarkastisk at onkel Martin avfeiar dei psykiske problema til Wilfred på denne måten. Han vil ikkje høyre snakk om at Wilfred har nevrose, og det vert sarkastisk presentert av onkel Martin at dei har roser i



Noreg også. Onkel Martin er den i familien som uttrykkjer uro for Wilfred, men dømet ovanfor viser at ikkje han heller er interessert i å finne ut av kva problemet er.

Kjernen i Wilfred sitt problem finn ein i det Wilfred har fått ein telefon frå rektor på skulen. Tidleg i romanen har han forfalska eit brev frå skulen og no vel Wilfred igjen å lyge for å sleppe å verte konfrontert med sanninga. Dette provar at han har dei same identitetsproblema som før samtala med legen i Wien. Wilfred reflekterer over at han hadde ønskt å halde fram med behandlinga:

All glede var gått ut av ham. Han var ikke lykkelige Lillelord lenger. Det hadde vært rektor i telefonen, han ville snakke med moren. Han hadde sagt at hun ikke var hjemme [...] De små tingene. De snurrer seg rundt en. Det var noe sånt han hadde villet fortelle den legen nede i Wien – om alle de ting som kom igjen og igjen og bandt seg sammen om en, som et garn.  
(Borgen, 1955, s. 257–258)

Wilfred erkjenner her at han har problem han har fortrengt over tid, og dette vert katalysatoren til det avsluttande samanbrotet. Han er lei av å vere på rømmen. Den stadige frykta han ber på er som eit garn for han. Dette ville han fortelje til legen, men familien med onkel Martin i spissen let han ikkje få lov til det. Han ser ikkje lenger spenninga i det han har gjort, men kjenner heller på ei form for skuld. Rett i forkant av den siste flukta treff Wilfred på ein gjeng han sit seg ned og drikk med. Samtala er prega av at han fortel hendingar om faren som han neppe har gjort i det verkelege liv. Han diktar på nytt opp faren. Wilfred fortel også at han har vorten utsett for vald i barndomen. Det kjem ikkje klart fram om det er sant eller ikkje. Han spør gruppa om dei har høyrd om far til Wilfred, der dei svarer at Wilfred har sagt at faren har slått han (Borgen, 1955, s. 262). Dersom det er slik at faren i tillegg til å ha teke sjølv mord har slått Wilfred, forsterkar det ei lesing som byggjer opp under at Wilfred er traumatisert.

Likevel står det mest fram som fantasiar, sidan det andre han seier om faren verkar sær sars lite realistisk. Han fantaserer om ting som faren skal ha gjort, som at han hadde seksten hestar og ti koner, så det er nok heller diktaren Wilfred som presenterer seg. Han finn også på at faren var «Muhammedanar» med ei yndlingshustru som heitte «Annasus» (Borgen, 1955, s. 262). Her er det kunstnaren Wilfred som viser fram historieforteljinga si. Det kan også vere samanbrotet som gjer at han slit med å skilje mellom fantasi og røynd, der alkoholrusen forsterkar tilstanden. Folkedal hevder Wilfred sin tilstand er «på grensen til psykose» mot

slutten av romanen (Folkedal, 1997, s. 66). Eg er samd i at han er i ein tilstand som minnar om psykose, noko framstillinga med sterk mimetisk modalitet i forteljarfunksjonen byggjer opp under. Wilfred kjenner elles på skuld. Han vert fortalt at den jødiske tobakkshandlaren er død. Wilfred gjentek for seg sjølv fleire gongar kva gjengen har fortalt til han, og det er tydeleg at det er traumatisk for han om det er han som er årsaka til dødsfallet. Beskjeden gjer at Wilfred får enda større problem med å skilje røynd frå fantasi, og forteljar og karakter smeltar saman, med broten syntaks:

I hjel? Slått i hjel?

Slått i hjel. En stakkars gammal jødefan som hadde tobakksbutikk. Han var ikke død da. Ikke med det samme. Siden.

Slått i hjel? I hjel? (Borgen, 1955, s. 263)

I siste del av romanen er dei modernistiske trekka i framstillinga tydelege, som det siste dømet viser. Wilfred går inn og ut av det medvitne og det umedvitne i sjelelivet. Dei ubehagelege tankane frå psyken vert gjenteke, som er eit typisk teikn på traumeframstilling med nærleik mellom forteljar og karakter.

### **3.4.2 Gjentakingsvang knytt til form og innhald i romanane**

I *Freuds masterplot* av Peter Brooks er repetisjon sett på som ein måte å kome seg gjennom noko fram mot ein slutt, gjennom tvang til repetisjon. Slutten kan vere det endelege gjennom døden men også noko som liknar, som samanbrotet til Wilfred. For Wilfred meiner eg at eit hovudproblem for han er at lystprinsippet overveldar realitetsprinsippet, som døma ovanfor viser. I det spenninga vert utløyst, som i akta med Kristine, koplpar realitetsprinsippet seg inn, og han vert redd for konsekvensane av det han har gjort. Eg har forklart at eg meiner dei fortrenge kjenslene som då kjem til uttrykk kan ha med farens sjølv mord å gjere.

Kjenslene til Wilfred og Charlotte kan minne om det Per Thomas Andersen kallar script. Kjenslene kjem i rekkjefølgje og er til dels usamanhengande. For Wilfred meiner eg scripta etablerer han som ein rund figur. Sjølv om eg vil hevde at det er relativt klare grunnar til at Wilfred reagerer som han gjer i ulike situasjonar, er mykje av det han gjer og tenkjer lite rasjonelt. Wilfred er ambivalent og kompleks, som kan vere typiske kjenneteikn for ein rund figur. Iveren for den eldre tanta si og Fru Frisaksen er det til dømes vanskeleg å finne ei klar rasjonell årsak til. Årsakssamanhengane er psykologiske, frå det undermedvitne hjå Wilfred, noko som viser at han ikkje er «herre i eige hus», for å bruke nemninga frå methodedelen.

Brått kjem det fortregnde frå medvitet til overflata, noko som er årsaka til at Wilfred plutseleg byrjar å vere veldig interessert i faren. Der er som om han brått treng korreksjon frå faren, og at realitetsprinsippet koplur inn. Lystprinsippet slår inn knytt til seksualitet og i andre situasjonar der han søker spenning. I sluttfasen av romanen vil eg hevde at Wilfred skammar seg over at han ikkje har klart å kontrollere lystprinsippet. Saman med det fortregnde traume kring faren sin død er det skuld og skam over at han vert overvelda av lystprinsippet som fører til Wilfred sitt samanbrot. Han forverrar det han har gjort, som at han har teke livet av tobakkshandlar, ikkje berre slått han. Dette forverrar skuldkjensla og fører han inn i samanbrotet. Eg vil også hevde at dette kan vere ei viktig årsak til den sjelelege spaltinga og dermed identitetsproblema til Wilfred.

Wilfred har ein motstand mot å knyte seg til eitt kjærleiksobjekt. Wilfred vil ikkje knyte seg til den jamgamle jenta Erna, sjølv om det hadde vore mest naturleg og kanskje det beste for identitetsutviklinga. I staden vender han seg til tante Kristine og til slutt Fru Frisaksen. Fru Frisaksen er ein han ikkje treng å skjule seg for, og det kan ha ein samanheng med at faren også trudde seg til ho. Eternamnet hennar har vore knytt til at det er ho som slepp han fri frå saksa (Folkedal, 1997, s. 96). Årsaka kan vere at ho ikkje eksponerer han for ukontrollert lyst. Folkedal meiner ho representere noko autentisk for Wilfred (Folkedal, 1997, s. 110). Sidan Frisaksen ikkje ser ut til å ha vener, vil meiner eg også Wilfred vender seg til ho fordi ho ikkje røper løyndomar til nokon. I tillegg til at ho har hatt eit forhold til faren, får Wilfred også vite at dei fekk ein son saman, Birger. Dette gjer sambandet mellom dei to enda tettare. Sidan han manglar ein far, er ho den vaksne han vender seg til og torer å vere ærleg med.

Wilfred er dregen mot det som representerer farar og spenning. I desse omvegane er eros sentralt, sett opp mot skam og redsle for avsløring. Han har ei form for gjentakingsvang anten det gjeld farefull erotikk og ulovlege ekspedisjonar. Det at han er så opphengt i glasegget og garnet, er også ein gjentakingsvang som invaderer sjølvvet til Wilfred. Wilfred slit med å finne ein balanse mellom sine impulsar og lyster, og omverda sine krav. Glasegget er eit konkret objekt gjennom at Wilfred får det frå Fru Frisaksen. Han får også vite av mora at faren heldt det i handa då han døydde (Christensen, 1993, s. 108). Christensen meiner glasegget markerer ambivalensen med «det trygge, gode «innenfor», og det kalde, harde «utenfor» (Christensen, 1993, s. 110). Christensen meiner også at glasegget etablerer han som ein statisk figur, fordi glasegget representerer ei verd der ikkje noko skjer, og der kjenslene er gravne ned (Christensen, 1993, s. 112).

Gjentakingstvangen for Wilfred viser seg gjennom at han gong på gong vert heimsøkt av farens død, særleg eskalerer dette etter akta med Kristine. Han vender seg gang på gang til prova for at faren har levd, portretta av han. Han spør ut mora om faren, men veit nok at han neppe får eit påliteleg svar. Ein annan form for gjentakingstvang hjå Wilfred, er brotsverka og normoverskridinga han til stadigheit vert trekt mot. Dette er handlingar han veit han ikkje burde gjere, og han er heile vegen redd for at avsløringa skal kome. Han har dårleg samvit og føler skuld.

Bente Christensen kallar bileta i *Lillelord* for «billedkretser», fordi dei sjeldan står åleine i verket. Ho meiner at bileta kan settast opp mot forklaringar i tematikken (Christensen, 1993, s. 86). Christensen kallar kretsane jaktkretsen og sirkuskretsen, og knyter dei høvesvis opp mot Wilfred sin evige flukt og det ho kallar eit systematisk spel i alle situasjonar i livet (Christensen, 1993, s. 90). Den evige flukta vert etter mitt syn også ein gjentakingstvang. Christensen nemner ikkje berre garn, men også andre fangstreiskap, som pistolar. Christensen meiner at Wilfred er fanga på eit psykologisk plan, noko eg er samd i. Det at Wilfred søker tilflukt i ei hule ved fleire høve, meiner Christensen er ei tilbaketrekking til eit fosterstadium. Wilfred ynskjer vern, men det motsette skjer gang på gang (Christensen, 1993, s. 94). Eg meiner at den stadige flukta til Wilfred også byggjer opp under at han er eit traumatisert barn.

Det at motivet med glasegget og garnet går så mykje igjen i *Lillelord*, kan også knytast til gjentaking av ubehagelege opplevingar i litteraturen, som i Freuds masterplot. Verkemidla i *Lillelord* er som i Freuds masterplot omvegar som skapar spenning, men også får fram uhygge og ulyst. Det er ei spenning i om Wilfred vil verte avslørt og fanga i nettet, eller om han vert frigjort frå det klaustrofobiske glasegget. Konsekvensen av frigjeringa frå glasegget skaper også uhygge, sidan han er avhengig av det trygge som glasegget også kan symbolisere. Det fører også til ein samanheng som knyter saman form og innhald, som i «Freuds masterplot» av Brooks. Wilfred prøver å halde desse bileta i psyken borte, men dei invaderer han gjentekne fleire gongar i romanen.

Charlotte har også reaksjonar som kan minne om script. Det er typiske symptom på traume som kjem som tankerekkjer ho ikkje kontrollerer. Scripta er typiske for barn som går gjennom posttraumatisk stress-syndrom. Charlotte er ein meir flat figur enn Wilfred, der ho til dels er framstilt som eit typisk offer med tydelege traumesymptom. Desse mønstra går igjen som ein gjentakingstvang, der ho ikkje klarer å styre tankesettet, noko som gjer at ho ikkje meistrar livet og tyr til aktivitetar som er øydeleggande for den psykiske helsa. Charlotte er lenge styrt

av sjølvdestruktive handlingar og pessimisme på grunn av at ho ikkje klarer å snu tankesettet i ei meir positiv retning. Identiteten ho skaper seg gjennom Maskina og Dukka viser dermed også ein gjentakingsvang for Charlotte, ved at det er eit tankemønster ho ikkje klarer å bryte ut frå. Rusen er ein gjentakingsvang som ho bruker for å verne seg sjølv mot dei verste tankane. Det gjev ho lite og fyller ho med ulyst, men det er ein måte å overleve på for Charlotte.

### **3.4.3 Det reparerande perspektivet hjå Charlotte og fråværet av det hjå Wilfred**

Den siste delen av analysen viser at Charlotte og Wilfred sine vanskar vert handtert på ulike måtar. Charlotte går gjennom noko mange barn opplever, å ha foreldre med rusproblem. Det er også realistisk framstilt at dette er noko ho slit med å handtere, og at ho tyr til ulike forsvarsmekanismar for å kome seg vidare i livet. Lenge er det noko deterministisk ved romanen, og det ser ut til at Charlotte skal gå i fotspora til mora, med rusproblem og destruktive forhold til menn. Mot slutten av romanen kjem vendepunktet, i det kjærasten Kristine hjelper Charlotte med å ta eit oppgjær mot mora og overgrepsmannen. Gradvis kjem Charlotte på rett kjøl. På same måte som det er viktig for identitetsutviklinga, er skrivinga som terapi sentralt for Charlotte. I staden for å gå til grunne, bruker ho erfaringane sine til å verte forfattar. Ho lærer seg sosial adekvat fungering, for å bruke omgrepet frå teoridelen. Ho klarer å bryte mønsteret ho har vore i og slutte med risikoåtferd som prostitusjon og rus.

Holemaskina er eit symbol som vert brukt for å skildre traumereaksjonane til Charlotte, men også korleis ho har kome gjennom vanskanane. Igjen er det Charlotte som har gått gjennom terapi og som bruker språklege bilete for å karakterisere og gje trauma eit språk. Knytt til forteljaren vert det ein avstand i tid som markerer ein distanse, samt ein tydeleg fortolkande instans. Det er delar av minner som er borte, og Charlotte kjenner traumereaksjonane kroppsleg:

Helt siden jeg var tolv, har jeg fra tid til annen fått besøk av Hullemaskinen. Hullemaskinen klipper biter av tida ut av minnet, og jeg sitter igjen med en kalender hvor ting er borte. Andre ganger klipper den hull i kroppen min, gjør at jeg ikke kan kjenne armen, eller venstre side av ansiktet, eller foten. Noen ganger klipper den hull i «jeg». Og det blåser kald vind inn gjennom hullene. (Kjos Fonn, 2021, s. 93–94)

Det er ikkje så realistisk å hugse fortregnde traume og traumereaksjonar, men det er forfattaren Charlotte som set ord på og tolkar røynslene. Likevel vil eg hevde at forteljaren

veit meir enn karakteren, då det vil vere vanskeleg å ha så klare minner om traumereaksjonar. Noko som på den andre sida kan ha vore til hjelp for Charlotte, er at ho har fått tilgang til journalen som vert skrive om ho av behandlingsapparatet. Den står i presens og er med på å gje romanen det realistiske preget. Her vert det også skildra traumereaksjonar gjennom mareritt. Dette ville vore umogleg å hugse for Charlotte, men gjennom journalen kan det gje ho kunnskap om sin eigen situasjon:

*Våkner om nettene av mareritt, men vil ikke si hva disse marerittene dreier seg om (...) Mor virker ruset på medikamenter når hun kommer for å besøke pas. Under familieterapien blir det klart at mor fremstår som for ruset og deprimert til å gi datteren den nødvendige støtte.*  
(Kjos Fonn, 2018, s. 99)

Kanskje er det gjennom å lese journalen at det går opp for Charlotte kva ho har vore utsett for. Her står det både om mareritta Charlotte går gjennom og dei psykiske problema og rusproblema til mora. Det står det forklart at mora ikkje er i stand til å gje Charlotte emosjonell støtte. Seinare i romanen kjem det fram at Charlotte bruker det som står i journalen som ei førebuing når ho skal skrive om det ho har gått gjennom, noko som framhevar metaperspektivet i romanen:

På skrivebordet kunne jeg, de gangene jeg kom meg ut av senga, skrive setninger som var annerledes enn de i journalen, jeg skjønnte at det fantes et språk for det jeg hadde opplevd, som ikke kunne gi meg medisiner eller behandling, men gjøre historien min til en fortid, og med den fortida kunne jeg finne fram nye ord som lagde en ny historie. (Kjos Fonn, 2018, s. 167)

Dette sitatet viser igjen korleis forfattaren Charlotte har funne eit språk på noko som eigentleg er språklaus, og at ho har brukt journalen for å fortolke kva det er ho eigentleg har gått gjennom, det minnet har fortrent. Dette vert Charlotte si nye sjølvmedisinering, eller meir presist sjølvterapi. Der journalen er objektiv og nøytral attgjeving av røynda markerer dei språklege bileta i skrivinga til Charlotte ein kontrast gjennom at dei er levande, og fylt med språklege verkemiddel som symbol, metaforarar og kontrastar. I det at ho omarbeider det ho har opplevd til noko som ligg framfor ho, kvittar ho seg gradvis med traumereaksjonane. Dette er noko som tek tid, og ho fortolkar opplevingane ved å bruke metaforar.

Anna Viste meiner at Charlotte sitt møte med behandlingsinstansane på mange måtar har vore mislukka (Viste, 2021, s. 81). Eg er ikkje heilt samd med det, for det er det mellom anna gjennom behandlinga at Charlotte har utvikla eit språk om trauma. Det er mellom anna der ho

har lært om diagnosen PTSD. Samstundes er det gjennom institusjonar ho har teke utdanning og ho har møtt personane som har betydning for ho. Gjennom skulegang og behandlingstusjonane møter også Charlotte emosjonell støtte frå ulike personar. Det er fleire som forstår og set seg inn i hennar situasjon. Mellom anna har ho ein lærar som heiter Lars som uttrykkjer uro for ho. Ho har terapeutar som prøver å hjelpe og forstå ho. Problemet er at dei ikkje når gjennom hjå henne. Ho reflekterer over at det er ein jobb for dei. Ein tilsett på institusjonen som heiter Bjørn, tek med ei bok fordi han får med seg at lesing er viktig for Charlotte. Han er empatisk, men når likevel ikkje gjennom hjå Charlotte: «Han lot som om vi var likeverdige, selv om det var han som hadde nøklene til der jeg bodde. At han var interessert i drømmene mine, ikkje bare marerittene» (Kjos Fonn, 2018, s. 106). For tilsette i ein institusjon som barnevernet vil empatien nødvendigvis vere meir profesjonell enn i ein nær relasjon med ein kjæraste eller ei biologisk mor, i alle fall er det ikkje unaturleg at mange barn innanfor barnevernet kan føle det slik.

Fram til vitnesbyrdet ovanfor Kristine er Charlotte oppteken av å fortrenge og verne seg sjølv, både ovanfor behandlingsapparatet og dei andre menneska ho møter. Konsekvensen av vitnesbyrdet er at ho kjem på rett kjøl. Kristine hjelper Charlotte med helingsprosessen, ved at ho er emosjonelt støttande og oppfordrar Charlotte til å sette ord på det vanskelege ho har gått gjennom: «Skriv dem ned, sa hun. Du har jo fortalt meg om den boksen og Glassperlejenta og Plastdukken. En historie om å forstå sin egen historie, er også en historie» (Kjos Fonn, 2021, s. 197). For Charlotte gjev det å stå på utsida av seg sjølv gjennom å skrive ein avstand til trauma, og ei auka forståing for sin eigen situasjon. Ho skjønner at aggresjonen og rusmisbruken er naturlege symptom på trauma og at skrivinga kan hjelpe ho i prosessen med å verte betre.

Charlotte har stått på utsida av seg sjølv som Dokka og Maskina, og har ikkje hatt definisjonsmakta på sin eigen lagnad. Gjennom skrivinga og den identitetsskapande hjelpa frå Kristine, tek ho kontroll på si eiga historie og sin eigen kropp. Dette viser noko av funksjonen skriving og skjønnlitteratur kan ha for identiteten til eit menneske. Holroma trauma har skapt i historia til Charlotte, fyller ho med helande språklege bilete som også skapar ein nødvendig distanse til hendingane. I og med at traumatisk minner heimsøkkjer den traumatistiserte personen, er det nok nett ein slik distanse nødvendig for å kome seg gjennom dei psykiske vanskane.

Ein annan grunn til at møtet med Kristine er så avgjerande, er at Kristine klarer å leve seg inn i kjenslene til Charlotte, samstundes som ho har mykje av den same bakgrunnen med rus. Ho klarer dermed å vise sympati og empati. Første gongen dei møtest i eit friminutt, gjev Kristine skryt til Charlotte fordi ho har gjort det bra i ei diktanalyse. Kristine er open om sin bakgrunn med rus og sine planer om å verte sjukepleiar (Kjos Fonn, 2018, s. 81). Vidare snakkar dei opent om delar av fortida si. Charlotte fortel at ho var ein mobbar, medan Kristine vart mobba på grunn av legninga si. Kristine fortel at ho er stolt over å gå på skule, noko som viser at ho har kome seg vidare i livet. Charlotte seier at ho er glad for at ho har vorte kjent med Kristine, men ho er først ikkje interessert i å fortelje frå livet sitt, sidan ho meiner at ho ikkje har noko historie.

Charlotte seier at ho aldri har vore lei seg (Kjos Fonn, 2018, s. 182). Kristine skjønar derimot at dette ikkje stemmer, og evnar å sette seg inn i Charlotte sitt perspektiv. Ho fortel at ho sjølv grin kvar kveld, og at ho truleg er friskare enn Charlotte (Kjos Fonn, 2018, s. 183). Her klarer Kristine å kome inn i kjenslene til Charlotte, samstundes som ho held ein distanse til det sjølv. Ho viser empati gjennom at ho forstår at Charlotte fortreng det som er vanskeleg, sjølv om Charlotte sjølv ikkje innrømmer det. Den kjenslemessige reaksjonen til Charlotte er delt då dette skjer. Ho vil eigentleg opne seg for Kristine, men det er kontrastert med ei sterk frykt for å gje slepp på fortreningsmekanismane:

Hånda hennes knuget over bordet. Hun strøk oppover armen min, og eg kjente en svak sitring mellom beina, jeg så for meg å kysse henne, bli holdt av de sterke armene, kysse den tatoverte nakken.

Jeg var kvalm. Ikke føle. Ikke føle.

[...]

Jeg så på speilbildet mitt. Jeg likte ikke det jeg så. Kroppen min hadde vært glad. Den hadde smilt. Jeg knyttet nevene og klorte neglene inn i håndflata. Den skulle få angre. (Kjos Fonn, 2018, s. 183)

Etter dette tek dei taxi heim, og Maskina koplår inn for Charlotte. Kristine skjønar igjen kjenslene til Charlotte. Ho stoppar Charlotte og seier ho er fjern i blikket og at det ser ut som ho er på krigsoppdrag (Kjos Fonn, 2018, s. 184). I staden for å avvise Charlotte og kaste ho ut, som Charlotte fryktar, seier Kristine at dei heller bør snakke saman. Det at Charlotte ikkje vert avvist, er avgjerande for helingsprosessen hennar. Tryggleiken ho får då, gjer at ho klarer å snu om på tankesettet. Ho byrjar å fortelje om fortida si og det ho har gått gjennom.



Samstundes er det så mykje Charlotte fryktar, at det er avgjerande at Kristine let ho få tid. Charlotte trekkjer seg først tilbake, men Kristine forstår ho og ventar på ho. I staden for å lide saman med Charlotte, som mora gjer, er Kristine konstruktiv og løysingsorientert, samstundes som ho viser varme og nærleik. Ho viser ein kunnskap om det å vere menneske som er sterk nok til å løfte Charlotte ut av trauma.

Der dialogane i Lillelord i stor grad består av at Wilfred tek på seg masker, tek Charlotte av seg maska i dialogane med kjærasten Kristine. Charlotte opnar seg meir opp i dialogane med Kristine, der ho tidlegare har halde det meste løynd i si indre verd. Gjennom at ho endeleg opplever empati, vender tematikken seg frå fortviling og sjølvforakt til kjærleik og menneskeverd. Dette viser ein veg ut av den type problem Charlotte går gjennom, noko som kan skape identifikasjon og vere ei trøyst for lesarar i liknande situasjonar. Såleis er Kristine ein skjønnlitterær karakter det er mogleg for ein lesar å lære mykje av på eit kjenslemessig plan, i måten ho viser empati og sympati på.

Charlotte ser seinare ei lita jente på tolv år stele ein lepestift. Ho kjenner igjen seg sjølv i henne både når det gjeld utsjånad og veremåte: «Hun hadde tung øyesminke og trange jeans. Hun hadde en lett svai i korsryggen, skjøt liksom brystet framover. Jeg så det på henne. Med en gang» (Kjos Fonn, 2018, s. 203). Denne hendinga får Charlotte til å melde overgrepa til politiet. Anna Viste meiner det er eit av vendepunkta i romanen, noko eg kan vere samd i (Viste, 2021, s. 62). Eg meiner elles at det er eit klart døme på det realistiske ved verket. Charlotte melder ikkje Jonas berre for sin eigen del, men også på vegne av jenta ho såg og andre offer for overgrep og omsorgssvikt. Noko anna som er verd å merke seg ved sitatet, er at det er mindre grad av fortolking frå forteljaren si side enn i store delar av verket elles. Det er gjennom personkarakteriseringa av jenta ein kan tolke seg fram til kva det er Charlotte ser, sjølv om personkarakteriseringa av den vesle gjer at ho er framstilt som ein stereotyp versjon av Charlotte på same alder.

Ein stor skilnad på Charlotte og Wilfred, er måten dei hanskast med problema på. Rett nok verkar terapien lenge dårleg for Charlotte, ved at ho føler seg umenneskeleggjort av behandlarar og journalar, som vanskeleg kan forstå korleis akkurat *ho* har det. På den andre sida får ho gjennom terapien kunnskap om diagnosen sin, posttraumatisk stress-syndrom, og ho utviklar eit språk for dei vanskelege hendingane ho har gått gjennom. Ho er nøydd til å omdefinere seg sjølv og byggje seg opp på ny, noko Kristine let ho få tid til. Etter kvart gjev Kristine ho sjølvrespekten tilbake og Charlotte vert gradvis rehabilitert.

Ein samfunnskritikk er retta mot den manglande oppfølginga den ressursssvake mora hennar får. Det er hovudårsak til dei fleste problema Charlotte opplever. Der verkar det som dei fleste hjelpeinstansane har svikta. Årsaka til at Charlotte etter kvart klarer seg betre, er at ho vert i stand til å sette ord på trauma. I tillegg er det avgjerande at ho er heldig med nokon av tilknytingspersonane ho møter. Mora lever i djup einsemd i det Charlotte møter ho for å konfrontere ho. Ironisk seier ho at det er så mange tallerkenar på benken at «det ser ut som det har vært selskap» (Kjos Fonn, 2018, s. 222). Dette beskriv eit liv som ikkje er verdig. Den djupe einsemda til mora kan vere ei forklaring på at ho ikkje konfronterer overgrepsmannen, sjølv om det ikkje frikjenner mora på nokon måte. Mora er framstilt ein statisk person som ikkje ser ut til å kome seg ut av dei psykiske problema.

Det er lett å dømme mor til Charlotte. Charlotte sjølv ser at mora har vore sjuk, utan at ho klarer å forsone seg med ho. Allereie før Charlotte har byrja helingsprosessen for alvor, tenkjer ho på kva som kan ha ført til at mora ikkje har klart å ta vare på ho: «Det var mamma som hadde gjort meg sånn, men hvem gjorde henne sånn? Mora hennes? Og hennes mor igjen» (Kjos Fonn, 2018, s. 143). Her ser vi fortolkande framstillinga av eg-personen frå forteljaren. Charlotte er kompromisslaus i si fordømming av mora, men her nærmar ho seg ei forklaring på omsorgssvikta.

Vitnesbyrdet til Wilfred er når han snakkar ut ovanfor legen i Wien, som får han til å snakke igjen. Ein får ikkje så mykje innsikt i kva det vert snakka om, men det er tydeleg at det gjer godt for Wilfred. Wilfred prøver i starten av møtet å imponere med kunnskapane sine, men legen skjønner at det er eit spel. Wilfred får ein tillit til legen som han ikkje har hatt til andre legar, noko som er grunnlaget for at Wilfred og opnar opp om kjenslene sine:

De par gangene legen snakket i telefonen var nesten de aller største stundene under dette samværet, for da kunne han studere ham, da kunne han la sitt vesen få helt fri. For denne mannen bandt en ikke, sånn som doktor Danielsen på sykehuset, eller Monsen hjemme; han frigjorde, han var uten denne masken av påtrengende interesse som til syvende og sist virket så forpliktet, så han selv var blitt forpliktet. (Borgen, 1955, s. 242–243)

Hjå legen kjenner Wilfred seg altså frigjort, og han byrjar å snakke igjen. Kanskje er årsaka at det er stor geografisk avstand frå alt som bind han i miljøet heime. Han er langt heimanfrå og får moglegheit til å snakke eit anna språk. Likevel er det tydeleg at terapeuten forstår vanskane til Wilfred. Han trekkjer fram eventyret *Nattergalen* av H.C. Andersen. Wilfred

kjenner seg som den kunstige nattergalen, som alle har store forventningar til, men som er uekte og etter kvart går sund. Legen prøver å byggje opp sjølvbiletet til Wilfred med å svare at han like godt kunne vere den ekte nattergalen. Han viser her sympati gjennom å vere støttande ovanfor kjenslene til Wilfred. Wilfred ropar ut at dei næraste har gjort han stum og legen antydar at spelet og evna til å gjere seg til er noko Wilfred «etablerte i selvforsvar» (Borgen, 1955, s. 243). Samtala med legen er kanskje det næraste Wilfred kommer med tanke på å finne ut av sin identitetsproblematikk.

Derimot er som nemnt ikkje familien og onkel Martin interessert i at Wilfred skal halde fram med behandlinga etter at han byrjar å snakke igjen. Det gjer også til at det ikkje skjer noko stor endring i utviklinga til Wilfred. Sjølv om han er ein rund figur, er det eit paradoks at han eigentleg ikkje endrar seg i så stor grad i løpet av romanen. Han er ein statisk karakter på den måten at han held fram med spelet, og ikkje får hjelp. Samstundes går det opp for han at det ikkje er bra for verken han eller omgjevningane. Forfallet gjennom skuldkjensle og psykisk samanbrot er meir dynamiske trekk. Onkel Martin meiner han veit best kva som er bra for Wilfred, og tenkjer han vil ta Wilfred ut frå «klørne» til den «skumle» doktoren. Onkel Martin meiner at det ikkje er nødvendig å snakke om det som er forbi (Borgen, 1955, s. 247). På same måte som mora til Charlotte, meiner han det er eit betre alternativ å fortrenge og gå vidare som ingenting har skjedd.

Tilbake i Noreg går Wilfred rett tilbake i rolla han har hatt før, med flittig arbeid med skulegang og klassisk musikk. Han vel derimot å skulke ei øving, og heller møte vennen frå konservatoriet, jødiske Miriam. Han seier til Miriam at Mozart gjer alt for å tekkast, noko som gjerne er til likskap med han sjølv. Miriam er ein av dei få Wilfred torer å vende seg til, og ho konfronterer han med at han tykkjer synd på seg sjølv. Dette er ein konfrontasjon og korreksjon som han responderer med å uttrykkje at han elsker Miriam (Borgen, 1955, s. 249). Det viser at Wilfred treng nokon som konfronterer han og er ærleg mot han, sjølv om reaksjonen er noko overdrive framstilt.

Det siste samanbrotet til Wilfred skjer etter at skulen har ringt. Det fører han igjen ut på flukt, og forteljarstilen er prega av nærleik mellom forteljar og karakter. Wilfred er her verkeleg ikkje «herre i eige hus», men i staden styrt av umedvitne innfall frå eit sjeleliv i kaos, basert på frykt og angst. Omgjevningane kring han spelar ei stor rolle her, Wilfred har problem med å sortere dei sterke sanseintrykka:

En hånd famlet rundt oppe ved øynene. Det var som en annens øyne, eller en annens hånd. Små mørkeblå blaff av endring skjøt frem under stønn og efterlot øyer av åpen ild. *Det* måtte ikke være sant. Og ikke det . . . Hukommelsen krøllet seg i iltre kast, som sint sjø. Så vek alt ubarmhjertig unna – til noe dukket opp igjen, og han haket seg fast i et erindringsbilde av blidere art. (Borgen, 1955, s. 259)

Frå forteljaren sin side er det her etter mitt syn ei form for beskriving av sinnstilstanden til Wilfred, med personifikasjonen «Hukommelsen krøllet seg i iltre kast, som sint sjø». Ein kjem her tett inn på Wilfred. Det vert framstilt på ein måte som viser den intense uroa Wilfred kjenner på i sinnsstemningane. Ei jente som heiter Lispet vert deretter presentert. Ho har «sår i munnviken og kattene gl» (Borgen, 1955, s. 262). Han har ei slags affære med Lispet, men den er prega av ulyst og den psykologiske krisa Wilfred er i. Etter møtet med gjengen og Lispet kulminerer den psykiske krisa med ei avsluttande flukt som skildrar ein desperat Wilfred. Bileta frå sinnet til Wilfred er prega av at han ikkje søker ly og ikkje er i stand til å sortere sanseintrykka sine, kva som er røynda og kva som er fantasi:

Det verket i kroppen. Han var naken. Han lå på en rot. Han hørte barnelatter, snudde seg lidende. Der var de mellom trærne – en småpike i blåtøys forkle og tre gutter. Den ene hadde en sprettert. Han traff. Så lo de. Han traff igjen. Wilfred prøvde å reise seg, men sank ned igjen. Et hyl.

Splitter naken

Naken! Polti! (Borgen, 1955, s. 265).

Her er det ei framstilling av medvitet der ein kjem veldig tett innpå psyken med hendingar som er veldig dramatisk for Wilfred, ved at det er umogleg for han å skjule seg. Setningane er korte og oppstykkka, utan den setningsflyten og mjuke overgangane som kjenneteiknar første del av verket. Forma framhevar uroa og angsten Wilfred går gjennom. Han er på flukt og i indre oppløysing. Wilfred har her ein sterk paranoia som går gjennom sinnet hans. Dårleg samvit over brotsverket med den jødiske tobakkshandlaren heimsøkjjer Wilfred. Spenninga han tidlegare har kjent ved å gjere ulovlege handlingar, har blitt omforma til angst. Dei siste sidene er fylt med denne stilen. Då Wilfred avslutningsviser søker dekning i hola, vert det eit slags klimaks i kjensleutbrotet:

Grønnlige syner steg og sank i ham. Han hadde ligget i en hule en gang. Han husket det. Han hadde vært i et glassegg. Glassegget var sprengt! Det snedde ikke lenger inne i et egg. Det snedde solskinn over alt fra, han var den syngende stjerne i rom uten grenser; den susende og

syngende stjerne i rommet. Ingen stemmer omkring han nå. Bare sang av luftløse rom mot hans hud som forblødde mot blått. (Borgen, 1955, s. 267)

Det å verte frigjort frå glassegget kan ein tenkje er positivt for Wilfred, men problemet er berre at det vert erstatta av ein tilstand der han mistar all bakkekontakt med den verkelege verda. Han møter fru Frisaksen i eit syne i neste augneblink. Han ser ho føre seg i båten sin, medan ho får ein kviting som blinkar i sølv. På ein surrealistisk måte står fru Frisaksen fram som noko gudommeleg eller ein helgen, noko som viser den ustabile tilstanden til Wilfred. Det kjem klart i måten han beskriv handa hennar på i denne situasjonen: «Det var en overjordisk ynde over hånden som holdt fisken» (Borgen, 1955, s. 267). Her kjem den ironiske forteljaren fram igjen, som elles er mindre synleg i siste del av romanen.

Sluttsekvensen av romanen er i det heile fragmentarisk og minnar om eit mareritt. Kronologien vert broten av at han får glimt i medvitnet frå fortida, med sentrale personar som Erna, Miriam og onkel Martin. Ein edderkopp i nøstar saman eit nett som er enda meir skremmande enn garna Wilfred har kjent at han har vore fanga i tidlegare. Han hadde vore i et glasegg, som no har sprukke. Den intense splittinga og ambivalensen vert ytterlegare forsterka gjennom oksymoronet det «snedde mørkt solskinn i han» (Borgen, 1955, s. 268).

Det er tydeleg at skuldkjensle er ein av katalysatorane til Wilfred sitt samanbrot, men spørsmålet om kven som til slutt innhentar Wilfred er eit tomt rom. Etter mitt syn kan det vere at han har vorte innhenta av seg sjølv, med tanke på kor lite røyndomsfylt slutten av romanen er. Opplevingane han går gjennom på slutten verkar meir som mareritt enn som verkelege hendingar. Han tenkjer at han er forfølgd, og han er gjennom dette allereie fanga i tankane sine. Eit anna alternativ er at det kanskje er politiet som finn han, eller nokre tilfeldige som vil redde han frå drukningsdøden. Ein annan moglegheit er at nokon har funne ut at han er den skuldige i overfallet på tobakkshandlaren.

Uansett er årsaka til samanbrotet at Wilfred ikkje har fått behandling for lidinga si. Dei siste sidene av *Lillelord* viser tydeleg at Wilfred har mista fotfestet, og for meg har det har vore eit viktig formål med oppgåva å gå i djupna på årsakene til dette. Charlotte kjem seg gjennom trauma på grunn av skrivinga og at ho møter empati. Eg har i analysekapittelet fokusert på å leve meg inn i kjenslene til karakterane i tolkinga av framstillinga, barndomsrøynslene og relasjonane dei har til dei vaksne. Dette har gradvis auka mi innleving i lagnadane til Charlotte og Wilfred, og er ein måte å lese på eg vil ta med meg vidare i arbeid med skjønnlitteratur.

## Kapittel 4 Hovudfunn og avsluttande refleksjonar

Avslutningsvis vil eg trekkje fram kva som er mine hovudfunn i oppgåva, og kome med nokre refleksjonar knytt til framstillinga og karakterutviklinga til Wilfred og Charlotte. Mitt syn på den litterære karakteren Wilfred har endra seg betydeleg sidan første gong eg leste verket. Ved starten av prosjektet tenkte eg at Wilfred og Charlotte var så ulike at eg var i tvil om det var grunnlag til å samanlikne framstillinga av dei og karakterutviklinga deira. Eg fekk ei sterk medkjensle med Charlotte som litterær karakter, medan Wilfred etter mitt syn vart framstilt som ein lite sympatisk manipulator. Etter at eg i større grad byrja å rekne Wilfred som eit barn, og gjekk nærare inn i den narrative framstillinga og relasjonane til dei vaksne omsorgspersonane, har eg oppdaga at Charlotte og Wilfred har fleire likskapar enn ved første gjennomlesing.

Det første funnet eg vil eg trekkje fram frå oppgåva, er at synet på barndom og barn i skjønnlitteraturen har endra seg i stor grad, særleg dei siste 100 åra. Hovudtendensen er at barnet gradvis har vorte teke meir på alvor, både i samfunnet og i skjønnlitteraturen. Lovverket kring barn og institusjonane som skal ivareta dei har vorte betre utbygd. Samstundes veks mange barn i dag opp i familiar med rusproblem og andre vanskar, slik Charlotte gjer. Så sjølv om hjelpeinstansane er betre enn tidlegare, er det framleis mange barn som opplever traume og omsorgssvikt. Eg meiner eit hovudtrekk ved samtidslitteraturen er å sette fokus på dette, noko *Kinderwhore* og karakteren Charlotte er eit godt døme på. Tematik som tek føre seg barn som opplever traume, overgrep og omsorgssvikt, har i dag ein sær viktig plass i samtidslitteraturen.

Forteljarfunksjonen i *Kinderwhore* er prega av at avstanden mellom forteljar og forteljar gjennomgåande er stor. Hovudpersonen Charlotte ser tilbake på ei fortid prega av ein barndom med omsorgssvikt og overgrep, der forteljaren fortolkar hendingane. Romanen er realistisk ved at Charlotte er ein representant for jenter som går gjennom traumatiske opplevingar. Faren med å framstille traume med stor avstand mellom forteljar og karakter, er at den litterære karakteren vert eit stereotypisk offer. Det kan gå ut over truverdet og framstillinga av dei individuelle særtrekka til karakteren. Forteljaren vert så dominant og påtrengande at det står i vegen for det unike psykologiske innblikket ein kan få til personens si indre verd. Det gjeld etter mitt syn ikkje i framstillinga av Charlotte. Metapreget ved at ho skriv si eiga historie, får fram det unike ved karakteren. Ho vert framstilt som ein kunstnar med ord, som kan formulere vakre formuleringar på forferdelege opplevingar.

Skrivesituasjonen gjer at forteljaren gjennom verkemidla i diskursen gjev innsyn i helingsprosessen til ein person som går gjennom traume, noko eg meiner vil vere vanskeleg å få fram utan at det er avstand mellom forteljar og karakter.

Forteljarfunksjonen i *Lillelord* på den andre sida prega av liten avstand mellom forteljar og karakter. Forteljaren er ikkje fortolkande, og dei fleste nye funna kjem ut av ei lesing der forteljaren viser meir enn å forklare. Det står til dømes ikkje eksplisitt at Wilfred er traumatisert, men eg meiner ein kan fortolke det ut frå innsynet i psyken og måten han handlar på. Den narratologiske framstillinga er etter mitt syn meir på Wilfred sitt premiss enn det som har vore den vanlege oppfatninga i forskinga til no. Eg vil hevde at det er større innslag av fortalt monolog som nokon stader glir over tankestraum, enn det tidlegare forsking har vist. Denne nærleiken mellom forteljar og karakter, gjer etter mitt syn at ein kjem enda tettare inn i psyken til Wilfred, særleg i siste del av romanen. Den nye kunnskapen som har kome dei seinare åra på felt som barndom, traume, empati og skam, har etter mitt syn endra konteksten kring verket og aktualisert det. Eg meiner difor at framstillinga er meir på Wilfred sitt perspektiv enn det tidlegare forsking har vist.

Dersom framstillinga av ein litterær karakter er prega av liten avstand, kan framstillinga i mange samanhengar vise det autentiske og fleirdimensjonale ved ein karakter. Difor trur eg at ei framstilling med liten avstand i mange samanhengar kan skape størst empati, ved at karakteren står fram som autentisk og samansett, og ikkje eit flat figur som er representant for eit samfunnsproblem. Problemet for mange traumatiserte personar, er nettopp at dei ikkje klarer å setje ord på trauma. Sjølv om eg meiner det er teikn som tyder på at Wilfred er traumatisert, gjer den konsonante forteljaren at det kan vere vanskelegare å tolke kjenslene. Eg meiner det kan vere ei medverkande årsak til at det har vore fokusert lite at Wilfred er traumatisert tidlegare, og det kan etter mitt syn vere ulempa ved å framstille traume med liten avstand mellom forteljaren og karakteren.

Knytt til den tematiske komponenten og mi nylesing av *Lillelord*, meiner eg ei tilnærming til Wilfred der ein i større grad reknar han som barn, kan aktualisere han som litterær karakter. Eg meiner det er viktig å respektere tradisjonen og dei modernistiske trekka ved karakteren, og den tidlegare forskinga har også hatt mykje fokus på at *Lillelord* er ein psykologisk roman. Han er ein typisk karakter frå modernismen på den måten at han er ein spalta med eit samansett sjeleliv, noko som kjem fram både i form og tematikk. Samstundes har eg som nemnt gått vidare med barneperspektivet. Med dagens blikk på barndom, vil eg påstå at

Wilfred ikkje har vorte teken heilt på alvor som ein barne og ungdomskaraktar. Det har vore fokusert lite på at han er eit barn og kva konsekvensar det har for vala han tek, samt vala til dei vaksne omsorgspersonane kring han. Den psykologiske splittinga har etter mitt vorte sett på ein brest hjå karakteren meir enn eit produkt av livserfaringane. Dei vaksne omsorgspersonane møter han generelt med lite empati og forståing, noko eg meiner påverkar karakterutviklinga. Spelet til Wilfred meiner eg i stor grad er fortreningsmekanismer for å handtere traumet ved farens bortgang. Det er traume, gjentakingsvang og skamerfaringar som fører han ut i flukt og personleg krise.

Knytt til relasjonen til dei vaksne er det veldig tydeleg i kva som er dei gode relasjonane og kven av dei vaksne som øydelegg for Charlotte, medan det er meir samansett for Wilfred. Avstanden mellom forteljar og karakter har også betydning her. Eg meiner det er tydeleg at den erotiske forholdet til den langt eldre tanta er meir øydeleggande for Wilfred enn det tidlegare forsking har lagt vekt på. Den fører til ei sterk skam for han, og eg har peikt på at det aktiverer traumet det var for Wilfred å miste far sin til sjølv mord. Ut frå eit moderne syn på barndom meiner eg det er eit overgrep. Kva konsekvensar det har for Wilfred at han mista faren til sjølv mord då han var fem år, er som eg har vist ikkje noko nytt i forskinga, men det har vore fokusert mest på identitetsutviklinga knytt til dette. Mitt nye funn er at dette har vore eit stort traume for Wilfred. Då han ikkje vore behandling for dette, går han mot det uunngåelege endelege samanbrotet. Det er traumet som fører han ut på flukt.

Wilfred og Charlotte utviklar seg i ulike retningar i romanane. Medan Wilfred får det gradvis tøffare og får to samanbrot i siste del av romanen, kjem Charlotte seg gjennom problema. Det skjer trass i at hennar utgangspunkt er mykje vanskelegare enn Wilfred sitt. Årsaka er at Charlotte er meir open om problema i siste del av romanen, etter at ho møter kjærasten Kristine. Kristine har også har hatt ein historikk med rus, men er likevel sterk noko til både å vise sterk empati for Charlotte, som er det som skal til for at Charlotte klarer å endre tankesett.

Wilfred kunne fått det betre om han hadde halde fram med behandlinga hjå legen i Wien, men familien er nøgde sidan han byrjar å snakke igjen. Han held difor fram med spelet sitt etter opphaldet, i staden for å starte prosessen med å danne ein heilskapleg identitet der han slepp å skjule sine lyster og manglar. Frå eit samfunnsperspektiv kan det ha betydning at psykiske vanskar var meir tabulagt på starten av 1900-talet. Gjennomgåande var det lite kunnskap og openheit om traume og omsorgssvikt. Sidan familien i tillegg er oppteken av å halde på den



plettfrie fasaden, tek dei ikkje tak i situasjonen til Wilfred, sjølv om dei reiser heilt til Wien for å finne ein som kan hjelpe Wilfred.

Det er eit større hjelpeapparat som prøver å hjelpe Charlotte. Skulegang er ein fristad for ho, og då spesielt biblioteket. Sjølv om dei tilsette i barnevernet og psykiatrien slit med å kome gjennom til ho, hjelper dei ho med å setje ord på det ho har opplevd. Ho får også utdelt journalen sin, som ho bruker aktivt når ho skal sette ord på trauma i etterkant. Ho melder til slutt overgrepsmannen til politiet og får han dømd i ei rettssak. Så sjølv om Kristine er mest avgjerande for at Charlotte kjem seg på beina, er institusjonane og dei tilsette der også avgjerande for vendepunktet i karakterutviklinga hennar.

Avslutningsvis vil eg kome med nokre refleksjonar kring det eg nemnte som relevansen med oppgåva i innleiinga. Den første grunnen var at det var relevant å aktualisere Wilfred som litterær karakter inn mot unge lesarar. Eg meiner som nemnt at eg oppdaga nokre nye perspektiv som eg meiner aktualiserer han, og som det ikkje har vore fokusert så mykje på i tidlegare forsking. Wilfred eit hypersensitivt barn som går gjennom traumatiske opplevingar i barndomen, noko som vert fortrent og i liten grad snakka om med dei næraste kring han. Dette fører mellom anna til at han føler eit jag etter å prestere, noko eg trur mange ungdommar i dag kan kjenne seg att. Han får ikkje hjelp til å finne ut av dei psykiske vanskane. Eg meiner det gjev ei auka forståing for vala Wilfred gjer dersom ein har fokus på kjenslene til Wilfred som barn, og korleis den psykiske uroa pregar han.

Kjønnspektivet er også noko eg meiner gjer oppgåva relevant. I den komparative analysen viser at Charlotte og Wilfred har nokre tydelege likskapar i karakterutviklinga. Begge opplever traumatiske opplevingar som vert fortrent, og begge opplever overgrep og skam som følgje av dette. Utviklinga i litteraturforskninga dei siste åra har hatt auka fokus på kjensler, og eg meiner utviklinga går i retning av at dette gjeld i like stor grad for karakterar som er gutar og jenter. Tematikk knytt til traume og omsorgssvikt har fått stor anerkjenning i samtidslitteraturen. Barn sine kjensler vert teke på alvor, og kva kjønn forfattaren og barnekarakteren har, spelar etter min syn mindre rolle enn det har gjort tidlegare. Samstundes er det mykje ein kan diskutere knytt til kjønnspektivet framleis, til dømes om traume og overgrep er eit større tabu å snakke om for gutar enn jenter. Det vil også framleis vere behov for å løfte fram kvinnelege forfattarar og viktige jentekarakterar.

Knytt til det det tverrfaglege målet folkehelse og livsmeistring i fagfornyinga, meiner eg funna i oppgåva kan vere relevant på fleire plan. Ein kan lære at dei som får problem med kriminalitet og rus, ofte ber på vanskelege opplevingar frå barndomen. Wilfred kjenner på framandkjensle og har ein identitetsproblematikk. Samstundes meiner eg han til likskap med Charlotte også føler på ein utanforskap. Kanskje kan den innsikta i framstillinga av Wilfred og Charlotte gje eit innblikk i kvifor nokon får problem og andre ikkje, og kva som skal til for å gjere gode val i livet. For unge menneske trur eg det å ta gode val er veldig viktig, og ein karakter som Charlotte kan guide ein moralsk, og vise at det er mogleg for alle å kome ut av psykiske problem, uansett bakgrunn.

Det auka fokus på kjensler i litteraturforskinga er også etter mitt syn ei spennande tilnærming i nylesingar av den litterære kanon, sidan eg trur det vil finnast mange fleire karakterar enn Wilfred ein kan sjå i eit nytt perspektiv. Framstillinga av Charlotte og Wilfred viser etter mitt syn at barn har krav på å verte møtt med empati, og når det ikkje skjer kan det få konsekvensar. Møtet med skjønnlitterære karakterar som Charlotte og Kristine kan ha overføringsverdi til det å vise empati i det verkelege livet, ved at det er mogleg å diskutere kjensler gjennom å sette seg inn i perspektivet til dei litterære karakterane, og såleis lære om empati.

Med omsyn til forteljarfunksjonen i verka, er det relevant å fokusere på kva som er den beste måten å fremje empati for karakterane på. Empati er tett knytt saman med identitet, og kan såleis vere dannande å lære om gjennom lesing av skjønnlitteratur. Målet om verdsborgarskap inneber å lære seg evna til å setje seg inn i andre sitt perspektiv, også dei som er ulike ein sjølv. Charlotte og Wilfred er karakterar som er relevante i denne samanheng, fordi dei trass stor ulikskap på dei fleste plan, har opplevingar som ikkje er så ulike. Dei er døme på kor viktig det å møte og kunne gje empati er for utviklinga til ein person. I måten Charlotte og Wilfred kryssar sine spor på, viser dei også kor avgjerande språket og litteraturen kan vere i identitetsutviklinga til eit menneske.

## Litteratur

Andersen, P. T. (2019). *Forstå fortellinger: Innføring i litterær analyse*. s. 32-43.

Universitetsforlaget.

Ariès, P. (1982). *Barndommens historie*. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.

Bjerck Hagen, E. (2003). *Hva er litteraturvitenskap*. Universitetsforl.

Bjørnskau, H. (2018, august 27). *Du trenger ikke forbli et offer selv om du har blitt voldtatt*.

NRK.no. [https://www.nrk.no/kultur/anne-bitsch-og-maria-kjos-fonn\\_-\\_du-trenger-ikke-forbli-et-offer-selv-om-du-har-blitt-voldtatt-1.14173420](https://www.nrk.no/kultur/anne-bitsch-og-maria-kjos-fonn_-_du-trenger-ikke-forbli-et-offer-selv-om-du-har-blitt-voldtatt-1.14173420)

Booth, W. C. (1987). *The rhetoric of fiction*. Penguin.

Borgen, J. (1955). *Lillelord*. Gyldendal.

Brooks, P. (1992). *Reading for the plot: Design and intention in narrative*. Harvard University Press.

Brunsvik, R. (2009). *En kamp mellom to verdener: Form fokus og hierarki i Johan Borgens lillelord*. Universitetet i Oslo.

Christensen, B. (1993). *Johan Borgens Lillelord: En studie i kreativitet og kommunikasjon*. Aschehoug.

Claudi, M. B. (2010). *Litterære grunnbegreper: Bd. nr. 181*. Fagbokforl.

Cohen, J. A., Mannarino, A. P., & Deblinger, E. (2018). *Behandling av traumer og traumatisk sorg hos barn og ungdom—Universitetsbiblioteket i Stavanger*. Universitetsforlaget.

Cohn, D. (1978). *Transparent minds: Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton University Press.

Folkedal, K. (1997). *Om Lillelord av Johan Borgen*. Ad notam Gyldendal.

Freud, S. (2011). *Hinsides lystprinsippet*. Vidarforl.

Gabrielsen, B. (2018, august 24). Forskjellig, men godt om å bevege seg mot stupet. *DN.no*.  
<https://www.dn.no/magasinet/boker/anmeldt/maria-kjos-fonns/marita-fossum/forskjellig-men-godt-om-a-bevege-seg-mot-stupet/2-1-404819>

Gaasland, R. (1999). *Fortellerens hemmeligheter: Innføring i litterær analyse*. Universitetsforl.

Halvorsen, T. (2022, mars 9). Frykter PTSD-bølge i Norge. *Dagbladet*.  
<https://www.dagbladet.no/nyheter/frykter-ptsd-bolge-i-norge/75794570>

Heggen, K., Backe-Hansen, E., & Jensen, A.-M. (1999). *Oppvekst i barnets århundre: Historier om tvetydighet*. Ad notam Gyldendal.

Haavardsholm, E. (2000). *Øst for Eden: En biografi om Johan Borgen*. Gyldendal.

Iser, W. I. (1996). Tekstens appellstruktur. I *Værk og læser: En antologi om receptionsforskning*. Borgen forlag.

Iversen, I., & Marstein, K. (2002). *Feministisk litteraturteori*. Pax.

Jauss, H. R. (1996). Litteraturhistorie som utfordring til litteraturvidenskapen. I *Værk og læser: En antologi om receptionsforskning*. Borgen forlag.

Keen, S. (2006). A theory of narrative empathy. *NARRATIVE*, 14(3).

Key, E. (2001). Barnets århundre. I *Barnets århundre og Ellen Key: 8 nøkler til en låst tid—Universitetsbiblioteket i Stavanger*. Akribe forlag.

Kjos Fonn, M. (2018). *Kinderwhore*. Aschehoug.

Kjos Fonn, M. (2021, januar 23). Fett er et politisk spørsmål. *Aftenposten*.  
<https://www.aftenposten.no/kultur/kommentar/i/2dP8av/fett-er-et-politisk-spoersmaal-maria-kjos-fonn>

Korneliussen. (2020, oktober 8). Brukte egne ekstreme erfaringer. *Dagbladet*.  
<https://www.dagbladet.no/kultur/brukte-egne-ekstreme-erfaringer/72926564>

- Kunnskapsdepartementet. (2017). *Overordnet del – verdier og prinsipper for grunnopplæringen*. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/verdier-og-prinsipper-for-grunnopplaringen/id2570003/>
- Langås, U. (2016). *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Fagbokforl.
- Lothe, J. (2003). *Fiksjon og film: Narrativ teori og analyse*. Universitetsforl.
- Lothe, J. (2016). *Etikk i litteratur og film*. Pax forlag.
- Lothe, J., Refsum, C., & Solberg, U. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2. utg.). Kunnskapsforl.
- Lægroid, S., & Skorgen, T. (2006). *Hermeneutikk: En innføring*. Spartacus.
- Norheim, M. (2007). *Røff guide til samtidslitteraturen*. Samlaget.
- Nussbaum, M. (2009). Den feministiske liberalismens fremtid. I *Liberalisme*. Universitetsforlaget.
- Nussbaum, M. (2016). Fortelling og følelser: Samuel Becketts Molloy-trilogi. I *Litteraturens etikk: Følelser og forestillingsevne*. Pax forlag.
- Nussbaum, M. (2016). Hvorfor leser vi? I *Litteraturens etikk: Følelser og forestillingsevne*. Pax forlag.
- Rottem, Ø. (1996). *Norges litteraturhistorie: Etterkrigslitteraturen : B. 1 : Fra Brekke til Mehren: Bd. B. 1*. Cappelen.
- Røed, K. (2018, september 6). Presist og særegent om menneskelig mørke. *Vårt land*. <https://www.vl.no/kultur/anmeldelse/2018/09/06/presist-og-saeregent-om-menneskelig-morke/>
- Saugestad Hatlen, T. (2019, august 28). Bokanmeldelse: Maria Kjos Fonn: «Kinderwhore». VG. <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/1kpzkK/bokanmeldelse-maria-kjos-fonn-kinderwhore>
- Schrumpf, E. (2001). Ellen Key og visjonen om framtidlandet: Kvinnen og barnets rolle. I *Barnets århundre og Ellen Key: 8 nøkler til en låst tid*. Akribe.

Schönfelder, C. (2014). *Wounds and Words: Childhood and Family Trauma in Romantic and Postmodern Fiction*. transcript Verlag, Transcript Verlag, Transcript.

Skarðhamar, A.-K. (2011). *Litteraturhistoriens barn*. Unipub.

Skårderud, F. (2001). Det tragiske mennesket: Introduksjon til en skampsykologi II. Teori. I *Skam: Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*. Fagbokforlaget.

Skårderud, F. (2001). Tapte ansikter: Introduksjon til en skampsykologi 1. Beskrivelser. I *Skam: Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*. Fagbokforlaget.

Stanzel, F. K. (2004). Nykonstitueringen af de typiske fortællersituationer. I *Narratologi: Moderne litteraturteori*. s. 51–74. Universitetsforl.

Troberg Djuve, M. (2018, august 24). En bok alle bør lese. *Dagbladet*.  
<https://www.dagbladet.no/kultur/en-bok-alle-bor-lese/70131308>

Vassenden, E. (2007). Hva er «samtidslitteratur», og hvorfor leser vi den?: Noen historiske og fagkritiske bemerkninger. *Edda*.

Viste, A. (2021). «Jeg tenker aldri på det som skjedde, men det hender det tenker på meg» Framstillingen av seksuelle overgrep som tabu i romanene *Kinderwhore (2018)* av Maria Kjos Fonn og *Mine fem år som far (2014)* av Bjarte Breiteig. [UIS].  
<https://hdl.handle.net/11250/2779085>

Wood, J. (2019). *Slik virker litteraturen*. s. 161-163. Pelikanen.

Wyller, T. (1999). Livgivende og derstruktiv askese: Erlend Loe, Finn Skårdedud og Michel Foucault i samtale om autonomi og selvkontroll hos unge mennesker. I *Oppvekst i barnets århundre: Historier om tvetydighet*. Ad notam Gyldendal.

Wyller, T. (2001). Innledning: Skam verdighet, grenser. I *Skam: Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*. Fagbokforlaget.

Økland, I. (2018, august 24). Maria Kjos Fonn løfter arven etter Herbjørg Wassmo. *Aftenposten*. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/wEjodP/maria-kjos-fonn-loefter-arven-etter-herbjoerg-wassmo>