

Det usannsynlige som virkemiddel

En undersøkelse av transtekstualitet og ungdomsaspekter i tre moderne fantasy- trilogier

Betine Mjølid Tømran



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteratur- og
språk ved Lektorprogrammet

Det Humanistiske Fakultet
UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2014

Takk

Takk til veileder Sten-Olof Ullström for tålmodighet, gode råd og inspirerende veiledningssamtaler.

Takk til positive holdninger fra venner, medstudenter, familie og samboer.

Takk for at dere har lyttet og støttet meg, og takk for oppmuntringer og positivitet rundt det faktum at jeg fordyper meg i fantasy for ungdom.

© Forfatter: Betine Mjølid Tømran

År: 2014

Tittel: Det usannsynlige som virkemiddel. En undersøkelse av transtekstualitet og ungdomsaspekter i tre moderne fantasy- trilogier

Forfatter: Betine Mjølid Tømran

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I oppgaven fokuserer jeg på intertekstualitet og ungdomsaspekter i tre moderne fantasy-trilogier for ungdom. Problemstillingen er: hvilken rolle og betydning har transtekstualitet i Halvgudene-trilogien, Alvetegnet-trilogien og Engelsfors-trilogien? Disse tre seriene kategoriserer jeg som *low fantasy*, og undersøker også begrepets betydning i forhold til intertekst. I tillegg undersøker jeg ungdomslivet og utfordringene hovedkarakterene møter, samt samfunnsmessige problemer som tas opp.

I undersøkelsene tar jeg for meg trilogiene hver for seg, men påpeker likheter eller ulikheter underveis. Jeg forholder meg til Gerard Genettes (1997) begreper om intertekst, og bruker transtekstualitet, hypertekstualitet og paratekstualitet. Først og fremst legger jeg vekt på transtekst, som er den generelle sammenhengen mellom tekster. Deretter analyserer jeg paratekstene, i denne forstand forsidene på bøkene. Jeg legger stor vekt på hypertekst, og ser direkte koblinger mellom trilogiene og andre spesifikke tekster. Alle bøkene har berøringspunkter til andre tekster, og varierer med alt fra koblinger til religion og kulturelle strømninger, men også til spesifikke tekster som Narnia-bøkene, Harry Potter og *Carrie*. I den andre delen av analysene fokuserer jeg på ungdomsaspekter og samfunnsmessige utfordringer, som karakterene møter. Det er tydelig at det er spesifikke temaer som gjentar seg, som identitetssøken, selvfølelse, kjærlighet, venner og familie. I tillegg møter karakterene utfordringer knyttet til samfunn som krig, styresmakter, styringsorganer og sekter, men også aktuell problematikk knyttet til klimapolitikk og miljøutfordringer.

Mine undersøkelser viser at trilogiene er kompleks litteratur for ungdom. De bruker alle eldre litteratur, noe som kan skape nysgjerrighet og gi nye lag i forståelsen hos leseren. Det at trilogiene er *low fantasy* gir også en nærhet til litteraturen. Det er også tydelig at trilogiene belyser viktig tematikk innenfor ungdommers liv, noe som kan gi en gjenkjennende leseopplevelse. I tillegg problematiserer trilogiene dagsaktuelle temaer og noe som skaper en unik leseopplevelse. Det fantastiske og det realistiske blandes sammen, og det som er usannsynlig blir et viktig virkemiddel.

Forord

Inspirasjon og motivasjon til oppgaven hentet jeg blant annet fra min tidligere deltidsjobb i Ark Bokhandel på Bekkestua. Der møtte jeg både barn og ungdom som viste stor interesse for den stadig utviklende fantasysjangeren. For meg var det interessant hvordan fantasybøkene fikk større og større plass på torgene i butikken, og hvordan spesielt trilogiene ble ettertraktet. Mye av grunnen til at generelt serier og trilogier fungerer, tror jeg er at leserne kan fortsette å lese om karakterer de har blitt kjent med, og slippe å starte helt på nytt. Etterhvert så jeg hvordan den fantastiske litteraturen dreide noe vekk fra *Ringenes Herre*, og vi møtte vanlige ungdom med vanlige liv som får sin verden snudd på hodet med fantastiske innslag. Jeg har også møtt foreldres skepsis til fantastisk litteratur, og har fått høre at ikke er «ordentlig litteratur». Mitt personlige prosjekt har vært å inspirere barn og ungdom til å lese, og informere om koblingen til eldre litteratur, og dermed snu foreldrenes oppfatning. Det viktigste med lesing er jo at barn og ungdom leser noe de liker! Spesielt gøy har det da vært når foreldrene har kommet innom igjen for å få fortsettelsene på seriene.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	4
Forord.....	5
Innholdsfortegnelse.....	6
Del 1	9
Bakgrunn for oppgaven.....	9
Innholdet i oppgaven.....	10
Genrediskusjon barne- og ungdomslitteratur.....	14
Hva er barne- og ungdomslitteratur.....	14
Barnelitteratur: historisk tilbakeblikk.....	15
Ungdomsromaner.....	16
Ungdomsromaner: utvikling.....	16
Hvor går skillet mellom barne- og ungdomslitteratur.....	17
Barne- og ungdomslitteraturens funksjon.....	19
Barnelitteraturforskning.....	20
Et nytt forskningsområde.....	20
Sjangerbestemmelse.....	21
Adaptasjonsteori.....	22
Henvendelse til leseren.....	24
Diskusjon om barnelitteraturens egenart.....	25
Fantastisk litteratur.....	26
Hva er fantastisk litteratur.....	26
Fantastisk litteratur i historien, Norge og omegn.....	27
Forskning om fantastisk litteratur.....	28
Tzvetan Todorov.....	29
Rosemary Jackson.....	30
Kathryn Hume.....	31
Åsfrid Svensen.....	32
Ulike inndeling av fantastisk litteratur.....	32
Den fantastiske litteraturens funksjon.....	34
Intertekstualitet.....	35

Del 2	39
Halvgudene-trilogien	39
Innledning.....	39
Norrøn mytologi.....	40
Den norrøne gudeverdenen.....	40
Norrøne guder.....	41
Et middelaldersk gudesamfunn.....	45
Middelalders frykt.....	48
Identitet og selvfølelse på et ukjent sted.....	50
Identitet, kjærlighet og familie.....	51
Fordommer og fremmedfrykt.....	54
Avslutning.....	56
Alvetegnet-trilogien	57
Innledning.....	57
Folkediktingen.....	58
Helt eller antihelt.....	60
Tilstedeværende folketro.....	63
Det kjente og det ukjente.....	64
Folketro og overtro.....	67
Identitet og roller.....	71
Naturvern, sivilisasjonskritikk og klimakatastrofe.....	73
Avslutning.....	75
Engelsfors-trilogien	77
Innledning.....	77
Overtroiske forestillinger.....	78
Heksemotivet.....	80
Demonmotivet.....	83
Momento Mori.....	84
Pass inn og følg reglene.....	85
Skolelyset Minoo.....	85
Barnevernsjenta Linnéa.....	86
Mobbeofferet Anna-Karin.....	87

Festjenta Vanessa.....	89
Mobberen Ida.....	90
Elementenes forbindelse: liv og død.....	91
Sirkelen er svaret.....	92
Et delt samfunn.....	93
Manipulasjon og underkastelse.....	94
Rådet.....	95
Avslutning.....	97
Del 3.....	98
Avslutning/Konklusjon.....	98
Komparativ analyse.....	99
Det realistiske i møte med det fantastiske.....	99
Dialog og hypertekstuelle referanser.....	101
Ungdomsaspekter.....	104
Samfunnet som utfordring.....	107
Konklusjon.....	109
Litteraturliste.....	111

Del 1

Bakgrunn for oppgaven

De siste årene har både barne- og ungdomslitteratur blomstret, og litteraturen har vokst fra moraliserende og oppdragende bøker, til underholdende litteratur for barn og ungdom. I noen tilfeller har litteraturen i tillegg fått funksjon som støtte i en vanskelig hverdag. Den nyere litteraturen gir ofte råd og vink, istedenfor å være en moraliserende pekefinger. Litteraturen har vokst til alle mulige sjangrer, som for eksempel Jørn Lier Horsts ungdomskrim i *Clue-serien*, og Tom Egelands kryptiske mysterier i *Katakombens hemmelighet*. Det er denne nye utviklingen som blant annet inspirerte meg til masteroppgaven. I tillegg har fantastisk litteratur fått en større plass, og fenger barn og unge i alle aldre, gutter som jenter. Ikke alltid er foreldre jeg har møtt like begeistret for sjangeren, og forteller meg ofte at barna bør lese «ordentlig litteratur». Det var her gnisten hos meg tentes til oppgaven, og også mye av inspirasjonen ligger. Noen foreldre ønsker ikke at barna skal lese fantastisk litteratur, men for eksempel Astrid Lindgrens *Mio, min Mio*, og eventyr av Asbjørnsen og Moe er akseptert som «ordentlige bøker». Slik jeg ser det er dette også fantastisk litteratur, og dette er også måten de distribueres på. Ofte er den nye litteraturen godt inspirert av eldre litteratur, og bruker eldre elementer i nye kontekster. Det er denne koblingen mellom tekster som jeg analyserer i oppgaven. Seriene Alvetegnet-trilogien (2005-2008), Halvgudene-trilogien (2011-2013) og Engelsfors-trilogien (2012/2013/2014) har jeg valgt fordi dette er nyere fantastisk litteratur, og eksempler på det som Åsfrid Svensen (2001) definerer som *low fantasy*.

Low fantasy er fantastisk litteratur hvor grensene for hva som er realistisk flyttes. Litteraturen tar ofte utgangspunkt i en nær og kjent realistisk verden, ofte vår egen, men det fantastiske bryter inn og endrer vår virkelighetsoppfatning. Trilogiene er kategorisert som *low fantasy*, men er allikevel ulike i utformingen, og hvordan fantastiske elementer anvendes. *Low fantasy* kan gi nærhet til fantasien og litteraturen på grunn av dette. Nærhet til litteraturen har også vært en motivasjonsfaktor, og hvordan intertekstualitet kan

gi mindre avstand til fantasien og det man leser. Jeg undersøker derfor hvilken rolle/betydning transtekstualitet har i de tre trilogiene. I tillegg til intertekst ble jeg inspirert av utfordringene hovedpersonene møter. Trilogiene kategoriseres som fantastisk litteratur, men problematiserer også tematikk som ungdom før eller siden må ta stilling til. Flere utfordringer er knyttet til identitet, personlige utfordringer og utvikling, venner, familie, fellesskap, men også samfunnsutfordringer som krig, fordommer og død. Det fantastiske spiller en stor rolle i seriene, men tar ikke helt overhånd. Utfordringene hovedpersonene møter er relatert til problemer vanlige barn og ungdom møter. Ved å flytte disse elementene inn i en fantastisk kontekst kan det skape en distanse til utfordringene, og det kan være mulig å belyse dem på en annen måte enn i realistisk litteratur. Problemstillingen for oppgaven er derfor: hvilken rolle og betydning har ulike typer av det som Genette (1997) betegner som transtekstualitet i Alvetegnet-trilogien, Halvgudene-trilogien og Engelsfors-trilogien, som er kategorisert under det moderne skandinaviske begrepet *low fantasy*? Og hvilke emosjonelle og samfunnsmessige utfordringer problematiserer trilogiene?

Innholdet i oppgaven

Jeg starter oppgaven med en diskusjon av definisjonen av barne- og ungdomslitteratur. Jeg forholder meg i avhandlingen til en vid definisjon. Videre gir jeg et kort innblikk i den historiske utviklingen til barne- og ungdomslitteraturen, men dette er mest for å se de grove utviklingstrekkene. Deretter belyser jeg blir ungdomsromanen som egen sjangerinndeling, men et skille mellom barne- og ungdomslitteratur bestemmes ikke, men det kan være hensiktsmessig å nevne at ungdomslitteratur distribueres i alderen 12-16, og aldersgruppene under dette distribueres som barnebøker (Ark Bokhandel Bekkestua). Det er problematisk å bruke en slik inndeling fordi bøkene leses på tvers av aldersgruppene.

Jeg tar også for meg noe av barne- og ungdomslitteraturforskningen som er relevant for oppgaven. Forskningen er relevant for å se de komplekse sidene ved litteraturen. Blant annet er Vivi Edström (1980) er en sentral forsker som vil ha en mer forutsetningsløs debatt innenfor barnelitteraturen, og som

har inspirert blant annet Maria Nikolajeva. Nikolajeva (1992/1996/2001/ 2010) ser barnelitteraturen som kunst og vil utforske dens muligheter, mens Perry Nodelman (1992/1997/2008) mener vi mangler gode nok forskningsmetoder, og prøver å sjangerbestemme barneboken. På den andre siden av forskningstradisjonen står Göte Klingberg (1972) og Torben Weinreich (1996/1997/2001/2004) som fokuserer på den pedagogiske funksjonen ved barne- og ungdomslitteraturen, og spesielt adaptasjonsteori. Barbara Walls (1991) forskning av henvendelser til leseren diskuteres, og det er ulike måter for en forfatter å henvende seg til leseren, og Nikolajeva og Harald Bache-Wiig (1996) diskuterer den mest hensiktsmessige, *dual adress* som henvender seg både til en voksen og barn. Sandra Beckett (1991) bruker begrepet *allalderlitteratur*, et begrep som utfordrer tidligere normer og regler for barne- og ungdomslitteratur. Jeg bruker ingen av de nevnte teoriene og forskningen aktivt, men legger meg i en mellomposisjon. Noen entydig definisjon på barne- og ungdomslitteratur er vanskelig å anvende, og det er problematisk å sette et skille mellom barne- og ungdomslitteratur, utover måten bøkene distribueres på. Derfor vil jeg se på skillet som flytende, litteraturen som grensesprengende og som en arena for fantasi.

Kapittelet om fantastisk litteratur starter med et kort innblikk i ulike forfatters historiske redegjørelse for fantastisk litteratur, og Haugen (1998), Myhre (1979) og Omdal (2010) er relevante her. Det er uenighet hvor den fantastiske litteraturen «starter», men jeg tar ikke noe videre standpunkt til dette. Det historiske overblikket er relevant for analysene av de fantastiske trilogiene, og hvordan eldre litteratur blir brukt i nye forfatterskap. Forskningstradisjonen innenfor fantastisk litteratur er spredt, men er viktig på grunn av dens mangfold og utfordringer. Forskningen og teoriene som blir presentert blir lite vektlagt videre i oppgaven, men brukes for å gi en bredde av definisjoner og begreper, og ikke minst ulike innfallsvinkler til fantastisk litteratur. Det er vanskelig å komme utenom Tzvetan Todorovs smale definisjon fra 1970. Han har et tekstinternt fokus, som ekskluderer mye litteratur. Rosemary Jakson (1988) har et mer teksteksternt fokus, spesielt med hensyn til den sosiale konteksten litteraturen opptrer i. Kathryn Hume (1984) bruker begreper som *mimesis* og *fantasy*, og ser disse to bundet sammen. Åsfrid Svensen (1991) har en vid definisjon av fantastisk litteratur og sier

«Med fantastisk litteratur mener jeg litteratur der vesentlige innslag er sterkt i strid med vanlige normer for ytre sannsynlighet» (Svensen 1991:16). Det er denne definisjonen jeg bruker som utgangspunkt. Svensen fokuserer også mer på virkelighetsbeskrivelsene i fantastisk litteratur. Det er i tillegg et stort spekter av inndelinger av fantastisk litteratur, og jeg er nødt til å begrense informasjonen. Jeg velger derfor å forholde meg til hovedinndelingene *low fantasy* og *high fantasy* som brukes av Mjør, Birkeland og Risa (2000). *High fantasy* skildrer realistiske verdener, eller en pendling mellom ulike verdener. *Low fantasy* er når det fantastiske bryter inn i det realistiske. Svensen (1991) har en inndeling i likhet med disse to, men Myhre (1979) fokuserer mer på science-fiction. Science-fiction har ingen relevans for oppgaven, men blir nevnt i korte trekk.

Den fantastiske litteraturens funksjon som distanseskaper, og en arena for å ta opp vanskelige problemer blir også diskutert. Fantastikk kan brukes som virkemiddel for å rette søkelyst mot et vanskelig problem, men samtidig skape distanse (Svensen 2001). Fantastisk litteratur kan være en kilde til utfoldelse av fantasi og underholdning, men kan samtidig problematisere sensitive emner på en annen måte enn realistiske fortellinger. Intertekstuelle referanser er en stor del av oppgaven. Derfor gir jeg en kort innføring i bakgrunnen til begrepet.

Begynnelsen for begrepet ligger hos Mikhael Bakhtin (1991/1992), og hans dialogbegrep om at alt skapes i en dynamisk dialog. Julia Kristeva (1992) videreførte Bakhtins dialogteori, og brukte først begrepet intertekstualitet. Kristeva undersøker dialogen mellom ulike tekster, og at det alltid er spor av andre tekster i en tekst. Den forskeren som er mest relevant for oppgaven og analysene er Gérard Genette (1997), som bruker et mer konkret intertekstualitetbegrep. Han deler inn i fem kategorier av *transtextuality* (all sammenheng mellom tekster). De fem kategoriene er *intertextuality* (sammenheng mellom en eller flere tekster), *paratext* (tittel, forside, overskrifter og så videre) *metatextuality* (tekster som kommenterer hverandre indirekte), *architextuality* (tillegstittel som *novelle* eller *dikt*), og *hypertextuality* (all sammenheng mellom tekst B, til en tidligere tekst A).

Hoveddelen av oppgaven består av analysene av Halvgudene-trilogien, Alvetegnet-trilogien og Engelsfors-trilogien. Jeg har valgt å betegne de som

low fantasy, men alle seriene er ulike. Felles for dem alle er at de starter i en kjent og realistisk virkelighet, men dette endres underveis når det fantastiske bryter inn. I de tre analysene legger jeg først og fremst vekt på transtekstualitet. Jeg analyserer ulike typer transtekst, og bruker begrepene til Genette, og legger vekt på: alle sammenhenger mellom tekster (transtekstualitet), forsidene (paratekst), sammenhenger mellom to skrevne tekster (hypertekst), og ser på begrepene hypertekst og hypotekst i forhold til dette. Alle seriene kan synes å være påvirket av andre tekster, historiske hendelser eller religion og tro.

Samtidig problematiserer seriene ulike utfordringer barn, ungdom og voksne kan støte på underveis i livet, samt ulike samfunnsutfordringer. Halvgudene-trilogien har for eksempel høy grad av berøringspunkter til den norrøne mytologien og gudediktningen. Serien spiller på karakterenes reise til en parallellverden. Hovedpersonene, og ikke minst de magiske vesenene i serien, har flere likhetstrekk med mytologiske karakterer. Trilogien har flere berøringspunkter til annen ungdomsfantasy, og Narnia-bøkene blir nevnt som en hypotekst. Samtidig problematiserer serien ungdommers søken etter egen identitet, vennsforhold, kjærlighet, men samtidig krig og død. Trilogien gir også et bilde av et samfunn med ulike ideologiske retninger, og hvordan ekstreme ideologier kan utarte seg. Alvetegnet-trilogien spiller også på ideen om en parallellverden, men her overlapper parallellverdenen primærverdenen. Det gir en annen leseopplevelse enn for eksempel Halvgudene-trilogien. Folkediktningen i Norge, og spesielt Asbjørnsen og Moes eventyr, samt Henrik Ibsens *Peer Gynt* analyseres som Alvetegnet-trilogiens hypotekster. I tillegg analyseres hovedkarakterenes identitetsutfordringer som oppstår, samt problematikk knyttet mot miljøvern og klimakrisen. I Engelsfors-trilogien er det ingen parallellverden, det bare nevnes at det finnes flere dimensjoner enn vår egen. Overtro og folketro blandes inn i trilogien, og det fantastiske glir inn i det realistiske. Overtroiske elementer som hekser og demoner analyseres som kulturelle fenomener (transtekstualitet) som anvendes i trilogien. I tillegg har Engelsfors-trilogien flere berøringspunkter til annen fantastisk litteratur som kan sies å være trilogiens hypotekster, som Stephen Kings roman *Carrie* (1974), og Harry Potter-bøkene av J.K. Rowling. I trilogien flettes det fantastiske inn i det kjente og trygge, og fokus ligger ofte hos hovedkarakterenes hverdag, utfordringer og generelle ungdomsliv.

Genrediskusjon barne- og ungdomslitteratur

Hva er barnelitteratur?

I *Norsk barnelitteraturhistorie* (2005) definerer Birkeland (et.al) barnelitteratur som «litteratur skriven og utgitt for barn. «Barn» omfattar både små barn og unge i overgangen til voksen alder» (s.11). Jeg forholder meg til denne definisjonen. Barnelitteratur er litteratur som er skrevet for barn av voksne. Gjennom litteratur vil barn få tilgang til mange grenseløse muligheter i form av spenning, komedie og ulike stemninger. Barnelitteraturen finnes i forskjellige former som fortellinger, dikt, bildebøker, eventyr og så videre. Barnelitteraturen har til hensikt å underholde, men kan spille en viktig rolle i språkutvikling, ordforråd og lære om verden (Svensen 2001). Definisjonen til Birkeland (et.al) inkluderer både barn og unge, og jeg belyser senere grenseskillet mellom barne- og ungdomslitteratur.

Det at litteraturen for barn og unge er skrevet for voksne, kan føre til en fallgrube, nemlig at voksne tror de vet hva som morer og engasjerer barn. Noen ganger stemmer det, andre ganger ikke. Perry Nodelman peker på faren ved en slik tilpasning (adaptasjon) av litteraturen. Han mener en slik beskyttelse kan virke hemmende på barnet og dets utvikling, men peker samtidig på hvordan barnebøker kan skrives for at barnet skal kunne vokse og utvikles (Nodelman 1992). For Nodelman er barne- og voksenlitteratur likeverdige, men de tilbyr ulik tilfredsstillelse. Han mener det blir feil og ”å frarøve” barn informasjon fordi de er uerfarne. Nodelman mener det er vår plikt å la barn få vite så mye som mulig om verden de lever i, og la dem utvikle seg selv: ”Our ideas about childhood boil down to one key assumption. We believe that children are significantly different from adults, that they think differently, feel differently, and need different treatment from their elders (Nodelman 1992:29). Tidligere var ofte barnebøkene mer moraliserende og forkynnende enn i dag, og gode barne - og ungdomsbøker ser ofte verden fra leserens perspektiv (Svensen 2001).

Barnelitteratur: historisk tilbakeblikk

I dagens samfunn mener de fleste at barn, og barndommen er viktig og betydningsfull. Det har ikke alltid vært slik, og barndommen har endret seg gjennom tidene. Ifølge Ariés (1980) ble ikke barndommen erkjent og fremstilt før på 1100-tallet. I løpet av 1700-tallet voksne barneboka frem som en egen litteratur, og barnet ble skilt fra de voksne. Litteraturen var ofte moraliserende, og hensikten var at barna skulle kunne lese religiøse tekster, ofte Bibelen. Fortellingene barna ble utsatt for kunne være skremmende, og handlet ofte om død og fordervelse, og var skrekkhistorier om hva som skjedde med ulydige barn. Barnelitteraturen har røtter lengre tilbake i historien, i form av eventyr, fabler og sanger, men denne litteraturen var muntlig og ikke direkte rettet mot barn. Lesing og utdanning på 1800-tallet var ofte forbeholdt embetsmenn, og den egne norske litteraturen på starten av 1800-tallet var spinkel. Skolen var i dårlig forfatning, og de få bøkene som kom var fra København. Skolebøker og lesing på fritiden gjaldt stort sett de samme bøkene. De første som begynte å skrive noe for barn var allerede etablerte forfattere som Maurits Hansen, Henrik Wergeland, Jørgen Moe og Hanna Winsnes (Birkeland et.al 2005:21).

I årene 1850-1870 begynte også flere kvinner å skrive for barn, og deres hjerte lå i familietradisjonen og gjerne morsrollen. På 1890-tallet ble handlingsromaner mer populære, og løsrev seg fra dannelsesmotivet, og la mer vekt på den ytre handlingen og dramatikken i romanen. På begynnelsen av 1900-tallet tok nye forfattere over, og skrev både for barn og voksne. Mange av bøkene var ikke spesielt rettet mot barn, men var skrevet på en slik måte at også barn kunne ha glede av dem. Ikke bare representerer dette en endring i litteraturen, men det reflekterer en endring i samfunnet. Industrialiseringen fikk sterk vekst, og maktforholdene i samfunnet endret seg. Skolen ble utbygd, og flere fikk råd til å gi barna en utdanning. Perspektivet i bøkene ble endret, og fortellingene ble skrevet ut fra et barns synsvinkel. Det ble på 1900-tallet vanligere å lese bøker i flere sosiale lag i samfunnet. Barnelitteraturen ble mer markert og barna fikk egne forfattere og sjangre (Birkeland et.al 2005:90). I etterkrigstiden fra 1950-60 skulle barna lese om frie ord og en bedre framtid. Det ble et nasjonalt preg i barnelitteraturen, og massemediene hadde stor innflytelse, spesielt radioen. Birkeland (et.al) (2005) poengterer at det kan være

problematisk å plassere litteratur i sin egen samtid. De peker heller på forhold som har vært avgjørende for barnelitteraturen fra 1970-tallet, og frem til 2005. Barndommen er blitt forlenget, og behovet for et mer variert bokmarked har økt. Staten har nå en rolle i opprettholdningen av norsk litteratur, og flere nye forfattere har kommet til. Ikke minst er det nå viktig å se at barnelitteraturen er blitt utvidet, og det skrives fortellinger for barn innenfor alle sjangre som kjærlighetsromaner, fantastisk litteratur, mystiske romaner og kriminalromaner.

Ungdomsromaner

Grensen mellom barne- og ungdomslitteratur er flytende, og det er ikke enkelt å sette et skille. Åse Marie Ommundsen har i *Litterære grenseoverskridelser* (2010) en påstand om dagens situasjon, hvor de litterære grensene mellom barne- og voksenlitteratur viskes ut, og at det er vanskelig å opprettholde kriterier i de forskjellige sjangrene. Måten bøkene blir distribuert kan gi en pekepinn på et skille mellom barne- og ungdomslitteratur. Allikevel er det ofte barn leser ungdomsbøker, ungdom leser voksenbøker, og voksne leser barne- og ungdomsbøker. Ommundsen stiller det vanskelige spørsmålet: Er det ikke lenger noen klare skiller for litteratur for barn og voksne?

Ungdomsromaner: utvikling

For å belyse ungdomslitteratur og diskusjonen mellom barne- og ungdomslitteratur tydeligere vil en liten historisk utvikling være nyttig. Ommundsen (2010) forteller at det har skjedd en modernisering i litteraturen, og fokuset er flyttet fra fellesskapet til det individuelle. Det er skjedd en modernisering av moderniteten. Barnet må nå bygge sin egen identitet, og ta ansvar for eget liv tidlig. Dette kan settes i sammenheng med Giddens (1991) teori om senmodernitet og identitetsdannelse. Giddens sier at selvrealisering og identitet er blitt mer og mer vanlig, og media spiller en stor rolle. Det moderne samfunnet retter seg mot fremtiden, ikke fortiden, og det er blitt opp til hver enkelt å «finne seg selv». Tidligere var identiteten mer «satt», med flere rammer og tradisjoner. Disse er blitt mer brutt ned, noe som gjør at man står mer alene. Det er blitt enda viktigere å finne seg selv og bli lykkelig (Giddens

1991).

Sverige var det første landet i Skandinavia hvor ungdomsromanen først slo igjennom. På 1960-tallet vokste den samfunnskritiske ungdomsromanene fram, og handlet ofte om en eller flere ungdommer som havner i en konflikt, og som blir stilt ovenfor vanskelige valg. På 70-tallet kom ungdomsserier som *Ung-i-dag*, *Treff-bøker*, *Ten-bøker* og *Delfin-serien*. Innholdet og budskap ble prioritert overfor det litterære. På 60-tallet handlet ofte romanene om overgang fra barn til voksen, venner og kjærlighet. Ungpikebøkene ble ofte lest på denne tiden. De handlet ofte om kjærlighet og en jente forelsker seg i en kjekk gutt, og dermed løser alle problemer seg. På 70-tallet ble ungdomsromanene mer samfunnskritiske og handlet om flytting fra bygd til by, narkotikamisbruk, alkoholmisbruk, kriminalitet og miljøforurensing. Tabuemner i barnebøker ble nå brutt, og det ble skrevet om emner som sex, skilsmisser, angst og ensomhet, sykdom og død. På 80 og 90-tallet ble perspektivet flyttet inn mot individet (Birkeland et.al 2005). Tordis Ørjasæter (1987) påpeker at selv om problematikken var i grenseland, trenger vi ungdomsbøker hvor leserne kan kjenne seg igjen, og at det blir en liten overgang til voksenbøker. Ofte kan velskrevne ungdomsbøker hjelpe unge mennesker til å ta stilling til sin egen virkelighet og problemer. Ørjasæter (1987) siterer Ole i *Ole kaller med Lise* hvor Ole sier: «Vi vil ha noe å tro på. Vi vil ikke være med i et samfunn som er en maskin. Vi vil ikke være innelåst, vi vil ikke at andre tenker for oss. Vi vil ikke at andre bestemmer for oss» (s. 257).

Hvor går skillet mellom barne- og ungdomslitteratur?

Det er klart at barn og ungdom interesserer seg for forskjellige ting, og søker forskjellige leseopplevelser. Tematikken i ungdomsbøkene kan være annerledes enn barnebøkene, men kan også ha store likheter. Familieforhold, venner, kjæresten, gruppepress, mobbing og opprør brukes ofte i ungdomsbøker. Ungdomsromaner krever også mer av leserne, og har et mer avansert språk enn barnebøker, og et større innhold (Ørjasæter 1987).

Ungdomstiden er forandret mye de siste hundre årene, og ungdomstiden er blitt lengre. Man er i et slags ingenmannsland lenge. Mye på grunn av at skolegangen er utvidet, og man er derfor økonomisk avhengige av foreldre

lengre enn tidligere. I ungdomslitteraturen blir man ofte introdusert for ungdom som møter flere utfordringer, og setter spørsmålstegn ved sin egen identitet. Mange ungdomsbøker handler om søken etter sin egen identitet, og unge søker tilhørighet andre steder enn i hjemmet. Oppbrudd fra tidligere liv og rutiner er vanlig i ungdomsårene, og et mye brukt motiv i ungdomslitteratur (Svensen 2001). Ungdommen skal bli underhold, men samtidig være søkende. I møte med litteraturen blir barnet utfordret til å tenke, og bruke fantasien. Fortellingene skal ofte utvide vår forståelse om verdenen vi lever i (Svensen 2001).

Sandra L. Beckett diskuterer de flytende grensene mellom barne- og ungdomslitteratur og voksenlitteratur i *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults* (1999). Hun påpeker den økende interessen for *crosswriting*, hvor forfattere skriver for både barn og voksne. De siste årene har dette økt betraktelig, og fått flere kritikere til å spørre seg om grensene mellom litteraturene ikke bare forandrer seg, men forsvinner helt, og om barnelitteraturen vil forsvinne. Hun forteller videre at *crosswriting* ikke er et nytt fenomen. Grensen mellom barne- og voksenlitteratur ble dratt på 1800-tallet, og forfattere har krysset grensen i begge retninger (Beckett 1999:xxi). Litteraturen er blitt i større grad skrevet for både unge og voksne, og peker på begrepet *allalderlitteratur* på norsk. Denne litteraturen klarer suksessfullt å tiltale både voksne og barn, også kalt *dual adress* av Barbara Wall(1991) (mer om dette begrepet senere). Barnelitteraturen er en tekst hvor sender og mottaker tilhører to typer samfunn, og har to typer referanser, både barnet og den voksne. Ommundsen (2010) peker også på begrepet *allalderlitteratur*. Grensene mellom barne og voksenlitteratur blir uklare på grunn av barnliggjøring av voksenrollen og voksengjøring av barnerollen som viser seg i litteraturen (Ommundsen 2010 :14). Forholdet mellom barn og voksne er endret, og barndommen er blitt en livsfase med ansvar. Samfunnet har fått flytende grenser, og dette gjenspeiler seg i litteraturen. Barndommen er en livsfase med alvor og ansvar, ikke bare lek og moro. Samfunnet krever mer av individene og det er bare individet som kan ta ansvar for sitt eget liv. Ommundsen (2010) poengterer: ”Grenser utfordres og overskrides, men fortsatt finnes det en grense for hva som er barnelitteratur i egentlig forstand.

Grensen går ikke, som tidligere, ved hva man kan skrive barnelitteratur om, men ved hvordan". (s.25)

Barne- og ungdomslitteraturens funksjon

Barn er avhengige av trygghet og kontakt, og har et behov for å høre til hos noen. Barn er individer som har sine individuelle gleder og sorger, problemer og miljø, og kan ikke bare ses på som en samlebetegnelse. Ørjasæter stiller et viktig spørsmål angående dette i *Barn og bøker* (1987). Nemlig "Hva er det bøkene kan gi?" Tidligere var det ikke like stor tilgang på bøker som det er i dag. Dagens barn har i tillegg til bøker, TV, radio og store og avanserte mobiltelefoner. Det kan virke som om bøker kan virke noe overflødig, men bøkene er nok heller en god kilde til avslapping og nye inntrykk. En TV som står på hele dagen, er noe helt annet enn å lese en god bok. Dagens samfunn har en høy livsstandard, men livskvaliteten varierer veldig. Vi blir mer isolerte som mennesker, og barn får mindre oppmerksomhet fra voksne. Her er bøkene viktige for å samle barn og voksen (Ørjasæter 1987). Ikke bare styrker bøker kontakten mellom barn og voksne, men bøkene er gode informasjonskilder til tidligere tider, og de kan la barna få fantasien til å flyte. Ørjasæter skriver også videre at høytlesning kan stimulere språkutviklingen positivt, og at det kan gi et bedre utviklet ordforråd (Ørjasæter 1987: 16). Mjør og Schack (1980:95) har satt opp fire funksjoner som de mener barnelitteraturen kan ha: som underholdning og fascinasjonsmedium, informasjon og didaktisk middel, som terapi, og som utviklingsfremmende middel. Tidligere skulle barnet lære å kjenne normer og verdier i samfunnet. Ofte var dette religiøse tekster. Den tidlige barnelitteraturen (1700-1800-tallet), hadde størst vekt på moral, dannelse og religion. Barna hørte fortellinger og eventyr tidligere, men disse var muntlige før de ble skrevet ned. Videre påpeker de at det fortsatt er bånd i barnelitteraturen mellom kunnskap, moral, underholdning og fornuft. Moderne barn- og ungdomsbøker handler mer og mer om modning, identitet og lek. Ofte utforsker hovedpersonen ukjente steder eller verdener. I dagens barne- og ungdomslitteratur er litteraturen blitt kunst, ikke kommunikasjon, skriver Harald Bache-Wiig (1996).

Barnelitteraturforskning

Det er gjort flere studier og forskning på barne- og ungdomslitteratur gjennom tidene, jeg tar for meg noen sentrale retninger og motsetninger. Jeg gir et innblikk i Maria Nikolajeva sin forskning som fokuserer på barnelitteraturen som kunst. Klingberg og Weinreich blir en motsetning til Nikolajeva, som fokuserer mer på den pedagogiske tradisjon med vektleggelse på adaptasjon og didaktisering. Diskusjonen om barnelitteraturen som pedagogikk eller kunst belyses også.

Vivi Edström har bedrevet mye forskning, og har et kritisk syn på adaptasjonsbegrepet. Innenfor barnelitteraturforskningen er også Perry Nodelman interessant, som peker på manglene i forskningen, men også prøver å sjangerbestemme barneboka. Barbara Walls begreper om fortellerstemmer og henvisninger til leseren er også viktig for barnelitteraturforskningen. Forskningen som blir nevnt dreier seg stort sett rundt diskusjonen om barnebokens egenart og dens særegenhet, og om tilpassingen av litteraturen er hemmende eller nødvendig for barnet.

Et nytt forskningsområde

Ommundsen (2010) skriver at den senmoderne barnelitteraturforskningen i Norge er ung, og relativt utforsket. Den forskningen som er blitt gjort har handlet mye om pedagogikken med fokus på adaptasjonsteorier og resepsjonsforskning (Ommundsen 2010:17). Maria Nikolajeva skriver også i *Litteraturteori och metode i barnelitteraturforskningen* (1992) at barnelitteraturforskningen ligger etter allmenn litteraturforskning, dels på grunn at den ikke blir tatt ordentlig på alvor. Forskningen har fokusert på de pedagogiske og sosiologiske aspektene ved litteraturen, men det som savnes er å diskutere barneboka som litteratur, og tekstenes muligheter. I *Børnebogens byggeklosser* (2001) prøver Nikolajeva å ta for seg de narratologiske aspektene ved barnelitteraturen. Hun mener det er gjort lite for å ta opp begreper som miljø, tid, personer og motiv i barnelitteraturen, og det å undersøke om begrepene har et annet innhold i barnelitteraturen enn i voksenlitteraturen. For Nikolajeva er barnelitteraturen blitt forsømt til fordel for det pedagogiske. Hun

poengterer at den pedagogiske studien av litteraturen er viktig, men mener at barnelitteraturen kan bli studert ut fra et semiotisk perspektiv, og at det er mangelvare i litteraturforskningen (Nikolajeva 1996).

Perry Nodelman mener at de siste årenes litteraturforskning har inneholdt intertekstualitet, sjangertrekk eller likheter mellom verker. Vi ønsker å vite hva som gjør gode verker gode, og på hvilken måte litterære verker skiller seg fra hverandre. Vi vil også vite verkets egenart. Nodelman mener at flere barnebøker er så enkelt skrevet at det er lite poeng i å fortolke dem. På grunn av at en slik fortolkning skal avsløre bokens egenart, vil den bare avdekke barnebokens mangler, og bare påvise at en barnebok er en barnebok, men ikke hvorfor den er unik. Nodelman sier at barnebøker har mye til felles med hverandre, og mener grunnen til at de fungerer er ikke fordi de er unike. Grunnen er fordi de ligner på tidligere leste bøker, og oppfyller leserens forventninger (Nodelman 1992:88). "The fact that even the best children`s books are not all that unique does not make them uninteresting. Not only do their repetitions of familiar patterns offer pleasure in themselves, but they often contain striking diverdences from these patterns (Nodelman 1992: 89). For Nodelman er det ikke jakten på det unike som er viktig, men det generelle. Vivi Edström (1980) stiller et aktuelt spørsmål her, kan vi bruke de samme teoriene på barnelitteraturen som vi bruker på voksenlitteraturen? Utfordringen er at barnelitteraturen har et dobbelt system, både et barne og et voksensystem. Voksenlitteraturen hører til en verden, mens barnelitteraturen går gjennom voksne instanser som forfattere, forlag, selgere og foreldre før den når barnet. Edström (1980) mener at for å finne egenarten hos god barnelitteratur må man forlate diskusjonen om tilpasning av litteraturen, og gå til en friere og mer komplisert debatt om teksten.

Sjangerbestemmelse

Nodelman prøver i *The pleasures of children`s literature* (1992: 86) å sjangerbestemme barneboken. For Nodelman er barne- og voksenlitteratur likeverdige, men de tilbyr ulik tilfredstillelse. "Our ideas about childhood boil down to one key assumption. We believe that children are significantly different from adults, that they think differently, feel differently, and need different

treatment from their elders (Nodelman 1992:29). Nodelman har gitt barneboken ulike trekk, som han mener karakteriserer barneboken. Han sier at barnelitteraturen er enkel, den fokuserer på action, den handler om barndom, den har et barnesynspunkt, den er optimistisk, heller mot fantasi, idyllisk og uskyldig, didaktisk, bruker repetisjon som virkemiddel, og balanserer det idylliske og det didaktiske (Nodelman 1992 og Nodelman 2008). Han presenterer videre et hjemme/borte- skjema, og plasserer temaer han mener går igjen i barnelitteraturen (Nodelman 1992:86) Nodelman sier han forstår faren ved et slikt skjema, men mener det kan føre til noe produktivt (1992:88). Nikolajeva kritiserer skjemaet. Hun mener det blir feil å sjangerbestemme barneboka på denne måten. Åse Marie Ommundsen underbygger dette i *Litterære grenseoverskridelser* (2010) med sin hypotese om at grensene mellom barne- og voksenlitteratur viskes ut. Hun mener det er ikke like lett å sjangerplassere barneboken, og at en sjangerbestemmelse kan bli for spesifikk, og kan hemme forståelsen og forskningen av barne- og ungdomslitteratur (Ommundsen 2010).

Adaptasjonsteori

Objektet i barnelitteraturen er samspillet mellom litteraturen og barnet (Klingberg 1972). Göte Klingberg viser til kommunikasjonsforskningsmodellen som har tre komponenter: sender (forfatter, utgiver), det som skal formidles (det litterære verket), og mottakeren (leseren). Litteraturen har tatt, og tar hensyn til barnets interesser, behov, kunnskap, og kan gå under termen adaptasjon. Klingberg sier han viderefører termen adaptasjon fra Brüggermann (1966) og Dahrendorf (1967), men vil presisere termen enda tydeligere, og vil skille adaptasjon fra didaktisering, og sier ”All för barn producerad litteratur måste däremot på ett eller annat sätt vara adapterad til konsumentene, annars vore det inte fråga om någon speciell för barn producerad litteratur (Klingberg 1972:95). Klingberg skiller mellom fire ulike former for adaptasjon: stoffvelgende, formvelgende, stilvelgende og medievelgende.

Den som viderfører adaptasjonsteorien til Klingberg er Torben Weinreich, som skriver i *Børnelitteratur- mellem kunst og pædagogik* (2004) at

han vil studere forskjellene på barne- og voksenlitteratur. Weinreich tilhører den pedagogiske tradisjonen innenfor barnelitteraturforskningen. Han ser derfor barnelitteratur som en genre, og som kan karakteriseres gjennom en rekke tekster. Weinreich sier seg uenig med Nikolajeva som mener at barnelitteraturen ikke kan kalles en helhetlig genre, og holder på definisjonen om at «Børnelitteratur er litteratur, som er skrevet og utgivet for barn» (Weinreich 2004:35). En viktig diskusjon hos Weinreich er begrepet adaptasjon, nemlig tilpasning av barnelitteraturen «altså forfatterens og kanskje også forlagets tilpasning af teksten til de formodede læsere» (Weinreich 2004:39). Ved å bruke adaptasjon tar man hensyn til leserens egenskaper og behov. «Man adapterer ikke primært, fordi barn har andre erfaringer og annen viden, men fordi de mangler erfaringer og viden» (Weinreich 2004:48) Didaktisering er også et begrep som dukker opp hos Klingberg som han definerer som ”viljan att ge kunskaper och inlära ett moralsk beteende (Klingberg 1972:82). Weinreich bruker også didaktisering, som han mener er bevisste forsøkt på å belære eller holdningspåvirke leseren (Weinreich 2001). En del eldre litteratur brukte aktivt didaktisering uten å legge skjul på det. Weinreich påpeker at i nyere litteratur prøver en del forfattere å ta avstand fra didaktisering, som er forbundet med forfatterens intensjon om å skape litterær kunst. Dette er en stor diskusjon blant forskere, nemlig om barnebokens egenart. Er den pedagogikk eller kunst? (Weinreich 2001:28). Et annet begrep som kan være verdt å nevne er purifikasjon. Purifikasjon vil at barnet ikke skal bli konfrontert med visse ting, og de som arbeider med teksten vil unngå at barnet blir eksponert for dette. Det kan for eksempel være samfunnets belastede sider eller grov språkbruk. Dette forekom ofte i eldre litteratur, men det var også ofte en bred enighet i samfunnet om hva som var tillat å skrive om. Rundt 1970- tallet ble det en større diskusjon rundt purifikasjon, da det ble i større grad skrevet om forholdt man tidligere ikke hadde kunnet lese om (Weinreich 2001). Nikolajeva (1996) sier dette er den mest vanlige formen for innblanding i barnelitteraturen. Weinreich begrunner bruken av adaptasjon, didaktisering og purifikasjon med at det er for å behage barna og samfunnet.

Vivi Edstöm er kritisk til adaptasjon, og var en av de første til å utfordre begrepet. Hennes tilnærming til litteraturen er ikke pedagogisk, men kunstnerisk. Hun mener adaptasjonen kan fungere hvis forfatterne hører på

barnet og møter barnet med respekt, og åpner for nye muligheter. Mange barnebøker gjør ikke dette, og er bare styrt av den kommersielle interessen. Edstöms hypotese er at de adaptasjonsmidlene som brukes i massebøkene utnyttes, og blir mekaniske og klisjéaktige (Edström 1980:90). I *Barnebokens form* (1980) vil Edström vise de viktigste komponentene i barneboken, men poengterer at det er gjort for lite forskning innenfor barnets estetikk, vurderinger og muligheter til å tilegne seg litteratur. Hun sier videre at «något av det viktigaste en barnbok kan ge sin läsare eller åhörare är rum for att växa (Edström 1980:198). Nikolajeva poengterer som nevnt at det pedagogiske i barnelitteraturen er viktig, men at det har skygget for mye forskning. «What I mean is that children`s literature research has neglected the literary aspects in favor of the pedagogical, while these in fact are closely related» (Nikolajeva 1996:5). Det har vært misforståelser om at barnelitteraturen har enklere struktur og dårligere språk, men Nikolajeva (1996) mener at dette ikke er tilfellet. Hun viser til Astrid Lindgrens bøker, og sier at flere av de «vanskelige» ordene er ofte mye mer kompliserte enn i vanlig svensk voksenlitteratur.

Henvendelse til leseren

I barne- og ungdomslitteratur er det stort sett en voksen som henvender seg til barnet. Harald Bache-Wiig skriver i *Norsk barnelitteratur- lek på alvor* (1996) at barnelitteraturhistorien viser store mangler på en dobbel adressat. Med dobbel adressat tolker jeg det slik at Bache-Wiig mener Walls tilsvarende *dual adress*. «Det er både mulig og ønskelig at barnelitterære tekster gir plass for både en tilegnelse som er barnlig, umiddelbar, og en tilegnelse som er reflektert, tekstbevisst (Bache-Wiig 1996:8). Bache-Wiig poengterer at en tekst som henvender seg både til barnet og den voksne, vil skape en intimitet mellom foreldre og barn, og foreldrene kan oppleve sitt barn som en ressursperson. «Så vidunderlig paradoksalt kan bare en stor barnebokforfatter la barn og voksen møtes som leserpersoner, i teksten og i lesesituasjonen (Bache-Wiig 1996:196). Nikolajeva mener at barnet vil alltid være underordnet den voksne, og den voksne vil alltid ha større autoritet, selv om den didaktiske voksne tilhører fortiden (Nikolajeva 2010). Allikevel mener hun at ved hjelp av det karnevalistiske i barnelitteraturen kan man gjøre unge lesere oppmerksom på at

de voksnes regler og normer ikke er absolutte. Nikolajeva (1996) poengterer at barnelitteraturen er en kunstform som er mer kompleks enn voksenlitteraturen på grunn av dens doble stemme. Den har to kodesystemer, en til barnet, og ubevisst en til den voksne ved siden av barnet.

I *The Narrator`s Voice. The dilemma of children`s fiction* (1991) skriver Barbara Wall om fortellerstemme og henvendelse til leseren. Hun har tre hovedkategorier av fortellerstemmens henvendelse, *single adress*, *double adress* og *dual adress*. Wall forteller at double adress er en fortellerstemme som henvender seg til barnet på et nivå og til voksne på et annet nivå. Single adress henvender seg bare til barneleseren. Dual adress henvender seg til både barnet og den voksne i et og samme spor. ”Narrators using single adress, double adress, or a fusion of the two, dual adress, can be shown to speak respectively to single, double or dual audiences (Wall 1991:9). Den mer vellykkede barnelitteraturen bruker dual adress og begge leserne blir tilfredsstilt (Ommundsen 2010:38). Sandra L. Beckett skriver om det å skrive for både barn og voksne i *Trancending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults* (1999). Beckett sier at denne interessen for *dual adress* er positiv, og flere land adopterer begrepet, som for eksempel i Norge med *allalderlitteratur*. «Contemporary children`s literature has become a field of innovation and experimentation, challenging the conventions, codes, and norms that traditionally governed the genre”(Beckett 1999:xvii).

Diskusjonen om barnelitteraturens egenart

Som sett ovenfor handler mye av diskusjonen innenfor forskningen om barnebokens egenart. Flere forskere som Nodelman, Nikolajeva og Ommundsen påpeker at det er gjort for lite forskning innenfor emnet. Nodelman er opptatt av at barnebogen trenger egne tolkningsmetoder, og at det som er blitt brukt, eller brukes fortsatt bare gir svar på barnebokens mangler. Edström påpeker problemet ved tolkning av barnebøker, nemlig at de har en «dobbelt stemme», en til barnet og en til den voksne som står bak barnet. Klingberg og Weinreich fokuserer på adaptasjonsteori som noe positivt i skriveingen for barn, mens både Edström, Nikolajeva og Nodelman er skeptiske til denne tilpasningen av litteraturen, og mener den er en hindring. I tillegg

mener Nodelman at det er hensiktsmessig å sjangerbestemme barneboken, noe Nikolajeva og Ommundsen er uenige i. Ommundsen påpeker klart og tydelig de flytende grensene mellom barne-ungdom-og voksenlitteratur.

Forskningen innenfor barne- og ungdomslitteratur er relativ ny, og diskusjonen går rundt det særegne hos barnelitteraturen. I Norge kan Åsfrid Svensen og Harald Bache-Wiig nevnes som to ledende forskere innenfor barne-og ungdomslitteratur. Begge stiller seg nok i en mellomposisjon i forhold til diskusjonen. Bache-Wiig poengterer at han ønsker en friere studie av barnelitteraturen, og adaptasjonen er et begrep som må overvinnes, og barnebokforskningen må konsentrere seg om barnebokens estetikk. Han mener det er vanskelig å se bort fra den kommunikative situasjonen der voksne skriver for barn, og viser til den doble adressaten som en mulig løsning (Bache-Wiig 1996). Åsfrid Svensen sier klart og tydelig i *Å bygge en verden av ord* (2001) at : «En forsonende mellomposisjon vil jeg også gå inn for i denne boka. Ikke fordi motsetninger alltid skal harmoniseres, men fordi jeg av full overbevisning mener vi trenger både litterære, pedagogiske og psykologiske innfallsvinkler til barneboka. Av like sterk overbevisning sier jeg ja og amen til både lyst og læring i barnelitteraturen» (s.17).

Fantastisk litteratur

Hva er fantastisk litteratur?

De siste årene har fantastisk litteratur forandret seg drastisk, og litteraturforskningen og litteraturkritikken har eksplodert. Det har vært store uenigheter om hva som kan regnes som fantastisk litteratur mellom forskerne, og de ulike definisjonene. Det kan være enighet om at fantastisk litteratur bryter med det vi regner som normalt, og overskrider det vi regner som sannsynlig. Ulike forskere har ulike definisjoner, og som vi skal se under er det stor forskjell på dem. På den ene enden av skalaen finner vi Tzvetan Todorovs smale og ekskluderende definisjon, mens på den andre siden finner vi Åsfrid Svensens vide definisjon. Jeg vil ikke ta standpunkt til teoriene, eller vektlegge dem spesielt, men jeg stiller meg bak Svensens brede definisjon.

Fantastisk litteratur i historien, i Norge og omegn

Torgeir Haugen i *Litterære skygger. Norsk fantastisk litteratur* (1998), mener det er problematisk å bruke begrepet fantastisk litteratur før opplysningstiden. Grunnen til dette er at litteraturen var nært knyttet opp mot kirken og styret. Den fantastiske litteraturen har kollidert med rasjonaliteten til offentligheten, og har dermed vært oversett av litteraturhistorien, og litteraturforskere. Flere verk og forfattere har blitt oversett, fordi resepsjonen har manglet teorier og begreper (Haugen 1998:13). Fantastisk litteratur formidler det vi knapt har kjennskap og noe bevisst forhold til. Litteraturen beveger seg mellom det overnaturlige, det formløse og det fremmedgjorde (Haugen 1998). I løpet av de siste årene har det blitt en endring innenfor litteraturvitenskapen, og fantastisk litteratur er blitt et eget forskningsfelt. På 1960 og 1970-tallet begynte strukturalismen å behandle litteraturen, og den fikk flere begreper. I tillegg til strukturalismens systematisering vokste det frem en skepsis til borgerskapets kultur. Det var marxistene og de venstreradikale som sto for dette, og vendte blikket tilbake til eldre litteratur for å finne andre idealer (Haugen 1998). Øyvind Myhre i *Magiske verdener* (1979) setter ”starten” av fantastisk litteratur ved gudediktningen, og peker på for eksempel Snorre Sturlasons *Edda* (ca 1200-tallet), og sier at dette kan i dag leses som fantasinoveller. Det er også viktig å huske på at fortellinger fra den muntlige tradisjonen som myter, eventyr og sagn inneholder fantastiske elementer. Myter er fortellinger om guder og høyre makter, og gir oss en mytologi. I norrøn mytologi var størst i Norge med Odin og Tor, men vi kjenner også til den greske mytologien med Zevs og Afrodite på Olympen. Eventyr er en sjanger som har fantastiske trekk, og som ofte er en viktig del av oppveksten til barn. Vi kjenner Espen Askeladden og hans eventyr, og Bukkene Bruse. Eventyrene hørte til en muntlig fortellertradisjon, men ble skrevet ned i nasjonalromantikken, og er en stor del av vår norske kultur.

Den gotiske litteraturen (ca 1760-1820) er en sentral del av den fantastiske litteraturens historie. Det er i denne perioden de fantastiske elementene dominerer. Den gotiske litteraturen blir en motstand til det rasjonelle. En typisk roman fra denne tiden omhandler middelalderen, men tidsangivelsen er ubestemt. Fortellingene har ofte mørke kjellere, og lange,

mørke underjordiske ganger. Ofte møter vi en heltinne med en tyrannisk far, og en død mor. Spøkelser, varulver og vampyrer er også vanlig. Karakteristisk for forfatterne er at de spiller på frykten for det overnaturlige (Haugen 1998). Perioden er preget av forandringer og middelalderen er sagalitteraturens epoke i Norden. Perioden før middelalderen (1500-1600-tallet) var preget av faktalitteratur, men annerledes enn slik vi kjenner den i dag. Det var ofte historiske tekster med fiksjonsinnslag. Allikevel var det lite aktivitet i forfattermiljøene i denne perioden, og landet var fortsatt svekket etter svartedauden på 1300-tallet (Omdal 2010). Tiden var heller preget av samlediktning og alvor. På 1700-tallet ble interessen større for egen historie og kultur, og Norden fikk større påvirkning fra den europeiske kulturen. Litteraturen var stort sett preget av klassisismen, som stort sett utelukker det fantastiske. På 1800-tallet ble litteraturen preget av romantikken, og det fantastiske fikk en større rolle. I tillegg ble kunstneren opphøyd som et geni, og fikk større frihet. Etter 1814 ble nasjonsbygging viktig og tidligere tradisjonell litteratur ble hentet frem, som middelalderlitteratur og eventyr (Omdal 2010). Et eksempel er Henrik Ibsens *Peer Gynt* (1867). Haugen (1998) skriver at romantikken og gotikken overlapper hverandre, men det sensuelle og unaturlige er mer nedtonet i romantikken. Mennesket som opphøyet er viktig i denne perioden, og kretser rundt skrekken og fryden. I realismen har ikke fantastisk litteratur en betydningsfull rolle, fordi perioden var dominert av rasjonaliteten. Nikolajeva (1992) setter E.T.A Hoffmanns *Nøtteknekkeren og musekongen* (1816) som det første verket innenfor fantastisk litteratur. Forfattere og lesere har akseptert et nytt fenomen som mystiske verdener, ulike tidsregninger og overnaturlige ting som vitenskapen ikke kan forklare. Hun mener at 1900-tallets fantastisk litteratur bør tolkes med bakgrunn som intertekst, og i dagens fantastisk litteratur er grensene mellom det magiske og virkeligheten utydelige, selv grensene mellom det gode og det onde er blitt mer uklare (Nikolajeva 1992).

Forskning om fantastisk litteratur

Begrepet fantastisk litteratur er et stort begrep som kan brukes i bred eller snever betydning. Fantastisk litteratur kan brukes som et overbegrep for

litteratur som overskrider det vi regner som realistisk. Svensen (1991) poengterer at det er vanskelig med en genreinndeling fordi fantastisk litteratur omfatter ulike genrer og tradisjoner. «Eneste klare fellestrekk er tekstenes brudd med hverdagens lover for hva som er mulig eller sannsynlig (Svensen 1991:317). Omdal sier i *Grenseerfaringer* (2010) sier «At det irrealle eller irrasjonelle på en eller annen måte spiller inn, må jo være hovedforutsetningen for at man skal kunne kalle noe for fantastisk litteratur. Slik forutsettes det fantastiske at man krysser en grense. Dette gjelder også for leseren, som mentalt må bevege seg utover det som kan erkjennes md basis i vante forestillinger om verden» (s.9). Det er delte meninger om hva som regnes som fantastisk litteratur og de ulike kategoriene. Videre presenterer jeg noen betydningsfulle teoretikere og deres teorier, men de vil ikke vektlegges videre i oppgaven. Oppgaven vil som nevnt ta utgangspunkt i en vid definisjon av fantastisk litteratur som ”det som bryter med det vi regner som realistisk”, uten noen spesiell genreinndeling.

Tzvetan Todorov: en referensiell verden og et tekstinternt fokus

Tzvetan Todorov er en sentral teoretiker innenfor fantastisk litteratur, og hans *Introduction à la littérature fantastique* fra 1970 er vanskelig å komme utenom. Han definerer den fantastiske litteraturen slik: «Det fantastiske krever at tre forhold oppfylles. For det første må teksten bringe leseren til å betrakte karakterenes verden som en verden med levende mennesker og til å nøle mellom en naturlig og en overnaturlig forklaring av de hendelsene som blir beskrevet. Dernest kan denne nølinga også erfares av en karakter. For det tredje må leseren innta en bestemt holdning i forhold til teksten: Han vil forkaste allegoriske så vel som «poetiske» fortolkninger. Det første og tredje (kravet) konstituerer faktisk sjangeren, det andre trenger ikke være oppfylt (Todorov 1980) Todorovs definisjon går ut på at tekstenes verden må være referensiell, og tekstenes karakterer må betraktes som virkelige og levende mennesker. Det må vekkes en nøling eller tvil hos leseren, og kun da kan teksten betraktes som fantastisk. I tillegg undersøker Todorov hvilken effekt teksten har på leseren. Todorov har et skjema som ser slik ut:

Uncanny	Fantastic-uncanny	Fantastic-marvellous	Marvellous
---------	-------------------	----------------------	------------

(Todorov 1980:44)

Uncanny-litteratur har merkelige, og bisarre hendelser, men det finnes en naturlig forklaring. I *marvellous-litteratur* eksisterer overnaturlige krefter. I tillegg til disse sjangrene bruker Todorov subsjangrene *fantastic-uncanny* og *fantastic-marvellous*. I *fantastic-uncanny* kommer det overnaturlige sent i fortellingen, og sier at det overnaturlige ikke eksisterer. Disse rasjonaliseringene blir plassert i to grupper: det unaturlige har ikke skjedd, og det som skjedde var en drøm eller et forvrengt bilde. Den andre gruppen er hvor det unaturlige fant sted, men man er blitt lurt og ført bak lyset. I *fantastic-marvellous-litteraturen* finnes det overnaturlige krefter (Todorov 1980). Haugen (1998) påpeker at kritikken mot Todorov er rettet mot at han har en snever definisjon, og at definisjonen inkluderer for få verk. Et annet problem med definisjonen er at den kretser stort sett rundt skrekknovellene som ble skrevet i romantikken. Mange tekster blir derfor utelukket. Todorovs definisjon tar utgangspunkt i tekstens struktur. For Todorov skal handlingen utspille seg i et realistisk univers, men elementer kommer inn og forstyrrer virkeligheten, og hvordan dette oppfattes av leseren. Begrensningene til Todorovs fantastiske litteratur er fra ca 1700-1800-tallet, og han setter en formbegrensning ved at litteraturen skal være prosa. Han mener at teksten må leses bokstavelig for at den skal ha noen effekt. Todorovs teori fokuserer bare på det tekstinterne, og hvordan elementene i teksten fungerer sammen (Todorov 1980).

Rosemary Jackson: fantastisk litteratur i en sosial kontekst

Rosemary Jackson har fokus på at man kan se på fantastisk litteratur som «free floating» og sier videre at «it might be self-defeating to produce a critical study which proposes to «shematize» or «theorize» about fantasy literature (Jackson 1988:2). Jackson mener at fantastisk litteratur, i likhet med all annen litteratur, er produsert i en sosial kontekst, og at det er umulig å isolere teksten fra dette. For Jackson er fantastisk litteratur bundet. «My approach throughout is

founded on the assumption that the literary fantastic is never «free»» (Jackson 1988:3). For Jackson er det fantastiske en fortellermåte, en modus, eller *mode* som hun bruker. Det er en sjanger uavhengig av litterær diskurs, og *mode* er brukt for å identifisere strukturelle og underliggende elementer i ulike verk, i ulike perioder. «It could be suggested that fantasy is a literary mode from which a number of related genres emerge. Fantasy provides a range of possibilities out of which various combinations produce different kinds of fiction in different historical situations (Jackson 1998:7). Jackson er opptatt av hvilke sammenhenger tekster forekommer i, og ser det hele mer teksteksternt, enn for eksempel Todorov.

Kathryn Hume: fantastisk litteratur som endring og imitasjon

Kathryn Hume er uenig med Todorov i at fantastisk litteratur skal bli sett på en sjanger, og mener dette setter begrensninger for litteraturen. ”I have tried not to isolate fantasy from the rest of the literature. It is truer to literary practice to admit that fantasy is not a separate or indeed a separable strain, but rather an impulse.” (Hume 1984:xii). Hume (1984) presenterer en rekke brede og smale definisjoner, men synes de alle er smale, og ikke burde brukes. Hun vil ikke isolere fantastisk litteratur i sjanger eller form, og sier ”By fantasy I mean the deliberate departure from the limitst of what is usally accepted as real and normal (Hume 1984:xii). Hun poengterer at hun ikke prøver å si at all litteratur inneholder fantastiske trekk, men fantastikk er et element i nesten alle typer litteratur. Problemet for Hume er at vi er blinde for fantasiens tilstedeværelse på grunn av de tradisjonelle forestillingene om at litteratur er basert på imitasjon. Hun presenterer en annerledes formulering, som sier at litteratur er produktet av to impulser. Dette er *mimesis*, som er trangen til å imitere, og beskrive steder, mennesker og hendelser. Det andre er *fantasy*, som er trangen til å forandre virkeligheten, ut fra kjedsomhet, lek, lengsel etter noe annet. ”We need not to try to claim a work as a fantasy any more than we identify a work as a mimesis (Hume 1984:20). For Hume går fantasy og mimesis hånd i hånd, og sier at ”We must start instead from the assumption that literature is a product of both mimesis and fantasy, and talk about mimetic and fantastic elements in any one work (Hume 1984:21).

Åsfrid Svensen: forholdet mellom normalitet og det fantastiske

Åsfrid Svensen er en av Norges fremste forskere innenfor barne- og ungdomslitteratur, og spesielt fantastisk litteratur. Det som er interessant med Svensen er at hun går ut mye bredere i sin definisjon av fantastisk litteratur, enn teoretikerne ovenfor. Svensen definerer fantastisk litteratur som «Med fantastisk litteratur mener jeg litteratur der vesentlige innslag er sterkt i strid med vanlige normer for ytre sannsynlighet» (Svensen 1991: 16). Det hun mener er spesielt interessant med fantastisk litteratur er forholdet mellom normalitet og fantastiske brudd på normaliteten. Det er dette sammenstøtet hun interesserer seg for. «Et av utgangspunktene i mitt arbeid er en overbevisning om at fiksjon alltid i en eller annen forstand er en virkelighetsbeskrivelse» (Svensen 1991:12). I *Orden og kaos* (1991) har Svensen et utvalg tekster fantastisk litteratur, og undersøker blant annet virkelighetsbeskrivelsen i disse. Hun sier at møtet mellom normalitet og det fantastiske vil kaste et nytt lys over normaliteten, og den verdenen man kjenner blir satt i et nytt perspektiv. Hun poengterer at ikke alle fantastiske tekster inngår i denne oppfatningen, men at tankegangen og analysemetodene kan fungere som et supplement til eksisterende psykoanalytiske tilnæringsmåter. Svensen legger hovedvekten på sosiale mønstre, men sier at dette ikke er en motsetning til den psykoanalytiske måten, bare tillegg.

Ulike inndelinger av fantastisk litteratur

Den grunnleggende inndelingen er realistisk litteratur, og ikke-realistisk litteratur. Den realistiske litteraturen er fortellinger i en verden vi kjenner, og litteraturen skildrer personer som vi oppfatter som normale og troverdige, og som utfører handlinger vi kan tenke oss til at mennesker utfører. Den ikke-realistiske litteraturen er fortellinger som både forfatteren og leseren vet at ikke kan skje (Holmberg 1995). Det er mange ulike inndelinger av fantastisk litteratur. Jeg tar for meg et lite utvalg av ulike forfatteres kategoriseringer. For å lage to forenklete hovedkategorier har jeg valgt å støtte meg til Mjør (et.al) i *Barnelitteratur- sjangrar og teksttypar* (2006) og dele inn i *low fantasy/domestic fantasy* og *high fantasy/heroic fantasy*. *High fantasy* eller *heroic fantasy* handler ofte om pendling mellom to verdener, eller handlingen

er lagt til en helt ukjent verden som er totalt forskjellig fra vår realistiske verden. Et eksempel her er *Ringenes Herre* (1954-1955) av Tolkien. *Low fantasy* starter i en kjent verden, men det fantastiske bryter inn. Et eksempel her er de kjente Narnia-bøkene (1950-1956) av C.S. Lewis. Narnia-bøkene består av syv korte bøker kalt *Løven, Heksa og Klesskapet* (1950), *Prins Caspian* (1951), *Reisen til det ytterste hav* (1952), *Sølvstolen* (1953), *Hesten og hans gutt* (1954), *Drømmen om Narnia* (1955) og *Den siste striden* (1956). *Ringenes Herre* karakteriseres som *high-fantasy* og er delt opp i tre bøker kalt *Ringenes brorskap*, *To tårn* og *Atter en konge*. De er en oppfølger til Tolkiens første bok *Hobbiten* (1937). Forskjellen på disse to er at i Narnia-bøkene forflytter hovedpersonene til en annen verden gjennom et klesskap. De går gjennom en portal og havner i en fantastisk parallellverden hvor tid og rom er annerledes enn den verden de kjenner, og er fylt med magi og annet. I *low-fantasy* bryter det fantastiske inn i det realistiske, og flytter grensene for hva som regnes som realistisk. I fortellingene er ofte verdenen realistisk slik vi kjenner den i dag, men usannsynlige elementer begynner å flytte de lovmessige grensene. Trilogiene jeg analyserer tilhører denne kategorien. I *Ringenes Herre* og *high-fantasy* er det bare en verden som er kjent og naturlig, nemlig den fantastiske. Det er bare den verdenen som eksisterer for leseren og hovedpersonene. En underkategori her er nonsensfortellinger, som for eksempel *Alice i Eventyrland* av Lewis Carroll. Det er en egen absurd verden, det er uventede elementer, men er samtidig logisk for leseren (Mjør et.al 2006).

I *Orden og kaos* (1991) deler Åsfrid Svensen fantastisk litteratur inn i to tradisjoner, som har store likheter med Mjør, Birkeland og Risa (2000) sine inndelinger. Den første tradisjonen med tre inndelinger har hun gitt overskriften *Gotiske romaner. Skrekk fantastiske fortellinger. Absurd-fantastisk litteratur* (s 319). Handlingen i disse fortellingene foregår ofte i den realistiske verden. Kollisjonen mellom det realistiske og det fantastiske, er ofte voldsom og sjokkerende. Det trygge i realismen forsvinner, og erstattes med kaos. I absurd-fantastisk litteratur er ironi fremtredende, og Svensen påpeker at ikke all absurd litteratur er fantastisk. Absurd litteratur kom på det 20. århundret, og har røtter i blant annet surrealisme og ekspresjonisme. Den andre kategorien Svensen opererer med er *mystisk-eventyrlig litteratur*. Dette er ofte eldre litteratur som sagn og myter, som er blitt flettet inn i nye fortellinger. Hun

skriver også om sekundærverdener, som er verdener som ikke kan tid eller stedfestes. Den må være logisk oppbygget slik at leseren forstår årsaker og virkninger. Fortellinger trenger ikke ha en sekundærverden, men kan ha en parallellverden på siden av den verdenen vi allerede kjenner. Parallellverdener har flere fellestrekk med primærverdenen, og kan være indre visjonsverdener, eller verdenen kan eksperimentere med tid.

Øyvind Myhre er mer opptatt av science-fiction i *Magiske verdener* (1979). Han prøver å stille det vanskelige spørsmålet «Hva er fantasilitteratur?», men diskuterer heller forskjellen på fantasilitteratur og science-fiction. Myhre sier om science-fiction «Litteraturform som gjør naturvitenskapelig erkjennelse til en vesentlig og integrert del av den totale menneskelige erkjennelse, og gir den en avgjørende betydning for handling, konflikt og eventuelt budskap» (s.9). Han påpeker at science-fiction begrenser seg til «vitenskapen», mens fantasilitteraturen har ingen begrensninger, og er om det ukjente og umulige. Myhre forholder seg ikke til andre definisjoner av fantastisk litteratur, men setter som krav at det fantastiske universet må ha en indre lovmessighet og logikk (Myhre 1979:26). Han bruker stort sett begrepet *high fantasy*, og definerer ut *low fantasy*. Dalgaard (2002) nevner også science-fiction som en fortelling som foregår i en annen verden, og som er teknisk og naturvitenskapelig. Ofte er det både utopier (fortelling om idealsamfunn), og dystopier (fortellinger om et dårligere sted). Dalgaard (2002) sier også om fantastisk litteratur at det er merkverdiggjørelse, det må være en indre sammenheng og en annen verden. Han sier at fantasy er mer komplett enn science-fiction og horror. I tillegg peker han på den nye trenden ved å lage en tvetydighet mellom godt og ondt.

Den fantastiske litteraturens funksjon

Fantastisk litteratur kan gjøre det mulig å sette søkelyset på et vanskelig problem, som ellers ville vært vanskelig å skrive om. Svensen sier: ”distansen er langt større i fantastisk diktning, både fordi maskeringen av problemene er så mye sterkere og fordi fiktiviteten er så klart understreket” (Svensen 2001:441). Å bruke fantastiske elementer kan være en måte å skape distanse til et problem på, men kan samtidig tydeliggjøre de problemene man vil

poengtere. Enten kan det gjelde emosjonelle problemer som for eksempel mobbing, venner og følelser, eller samfunnsproblemer som sensur eller styresett (Mjør et.al 2000). All litteratur har et verdensbilde som leseren må akseptere så lenge lesingen pågår. Fantastisk litteratur er enestående i den forstand at den benekter alt vi vet om verden. Det er en kompleksitet i tekstene, og en åpenhet som gjør at leserne må skape sin egen forståelse. Fantastisk litteratur skal ikke forklares, da brytes magien. De handler ofte om godt og ondt, liv og død, kjærlighet, savn og tap. En fortelling med intertekstuelle referanser vil legge til nye lag i forståelsen (Dalgaard 2005).

Fantastisk diktning har evnen til å gå utenfor grensene av det vi ser på som realistisk, og kan overskride normer og regler på en annen måte enn realistisk diktning. Fantastisk diktning brukes ofte til å kaste lys over vårt eget realistiske samfunn, for å peke på problemer eller mangler. Litteraturen kan snu opp-ned på det kjente, men samtidig ta stilling til vår egen virkelighetsoppfatning. Møhl og Schack i *Når barn lærer* (1980) deler inn i to ulike funksjoner litteraturen kan ha. For det første er fantasien noe man umiddelbart kan dra fordel av, og for det andre, noe som på lengre sikt er positivt for utviklingen. De påpeker at disse to kategoriene ikke kan skilles helt fra hverandre. De mener at fantasi er fremmede for barnets utvikling og sier at «under læsningen av fantastisk litteratur løsriver barnet fra sin egen omverden og får ved hjelp av fantasien og drømmeverdenen en lystfylt og tilfredstillende opplevelse, der fungerer som kompensasjon for de ubehageligheter, der udsættes for i realiteten (Møhl, Schack 1980:54).

Intertekstualitet

Begrepet intertekstualitet er et problematisk begrep å definere på grunn av dets komplekse spennområde. En definisjon som kan klargjøre noe er Store norske leksikon som sier:

Intertekstualitet, begrep i litteraturvitenskapen som viser til at en tekst må forstås som et sted der tekster krysser hverandre, slik at det i en tekst alltid finnes elementer (sitater, allusjoner, lån) fra andre tekster. Intertekstualiteten forklares ofte med at tekster er å oppfatte som en sitat-mosaikk eller som en vev av mange tekster. Intertekstualitet viser ikke til påvirkning eller lån i tradisjonell forstand, men snarere til det uunngåelige i at tekster forholder seg

til andre tekster, og til den meningsproduksjon som dermed oppstår (Store Norske Leksikon).

Dette kan være en grei definisjon å forholde seg til. Mikhail Bakhtin er opphavsmannen til teorien om dialog mellom tekster. Han tar utgangspunkt i ytringen, og hvordan den inngår i en dialog. Bakhtin bruker ikke begrepet intertekstualitet, men snakker om at litteratur og kunst skapes i en stadig pågående dialog. «Understanding is always dialogic to some degree» (Bakhtin 1992:111). For Bakhtin er alt en del av en større helhet, og i en konstant interaksjon (Bakhtin 1981). Han bruker «tidrom», som er vanskelig å definere, men også brukt om kronotop. Bakhtin sier selv at ”Kronotopen bestemmer det litterära verkets konstnärliga enhet i dess relation till den reella verkligheten” (Bakhtin 1991). Kronotop kan forenklet sies å være hvordan tid og rom brukes i teori om mening i språk og litteratur. Bakhtin nevner flere typer kronotoper, og at hvert motiv kan ha sin egen kronotop. Kronotopene kan sammenflettes, gå over hverandre, stå mot hverandre, eller befinne seg i mer kompliserte relasjoner til hverandre. Denne relasjonen er dialogisk. Dialogen inngår i forfatterenes, tolkerenes, lytternes og leserenes verden. For Bakhtin er dialogen det viktigste i en tekst, den stemmer i forbindelse med alt annet. Det er alltid ulike stemmer tilstede i en ytring, og forbindelsen mellom respondent og taler er viktig (Bakhtin 1991).

Kristeva viderfører Bakhtins dialogteori, og introduserer begrepet intertekstualitet i *Word, dialogue, and novel* (1992), og sier «each word (text) is an intersection of word (texts) where at least one other word (text) can be read» (s.66). Det er alltid spor av andre tekster i tekster, og for å forstå en tekst må ikke teksten isoleres, men forstås i en større sammenheng (Kristeva 1992). Kristeva sier videre at «any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of intertextuality replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least double” (Kristeva 1992:66). For både Bakhtin og Kristeva er alle tekster en variant av allerede eksisterende tekster, og for spesielt Kristeva er en tekst alltid i bevegelse (Kristeva 1992). Bakhtin undersøker dialogen mellom subjekter, men Kristeva undersøker dialogen mellom ulike tekster.

En annen sentral teoretiker er Gérard Genette. Han har utarbeidet et mer konkret intertekstualitetbegrep til å bruke i analyser, og bruker først begrepet

paratextuality, men i Genette (1997) bruker han begrepet *transtextuality*, som han definerer som «all that sets the text in a relationship, wether obvious or concealed, with other texts» (Genette 1997:1). Han deler videre inn i fem typer transtekstualitet, men sier at de ikke nødvendigvis kan ses separat (Genette 2997). Den første er *intertextuality*, og definerer det som «a relationship of copresence between two texts or among several texts» (s.1). Genette at dette er den tradisjonelle praksisen med *sitering*, med eller uten spesielle referanser. Videre nevner han praksisen med *allusjoner*, som er en ytring som indikerer et slektskap med en annen tekst. Som eksempel nevner Genette når Nicholas Boileau skriver til Louis XIV «As I make ready to tell this tale to you, Methinks I see rocks come rushing to hear me». Disse *rocks* vil virke absurde på noen som ikke er kjent med legendene av Orpheus og Amphion (Genette 1997:2).

Den andre kategorien er *paratext* som er tittel, overskrift, undertitler, noter, illustrasjoner, bokforsider og så videre. Genette bruker som eksempel her *Ulysses* av James Joyce. I en tidlig publisering var hvert kapittel dedikert til en episode fra *the Odessy* som «Sirens» eller «Penelope». Da boken ble helt ferdigstilt ble disse fjernet, og men overskriftene ble ikke glemt av kritikerne. Var de en del av teksten eller ikke? Genette sier videre at «Paratextuality, as one can see, is first and foremost a treasure trove of questions without answers (Genette 1997:4).

Den tredje kategorien kaller Genette *metatextuality*, og sier det er den kategorien som kommenterer en annen tekst, uten og nødvendigvis sitere den. Genette eksemplifiserer ved å nevne Hegel i *The Phenomenology of the Mind*, som i stillhet fremkaller Denis Diderots *Neveu de Rameau* (Genette 1997:4).

Den fjerde kateogorien Genette nevner er *architextuality* og den mest abstrakte kategorien. Det er en tilhørighet til en annen tekst som er helt stille, for eksempel tilleggstittel som dikt, novelle, roman. Genette nevner *The Romance of a Rose* som eksempel, og som indikerer at det skal være noe romantisk (Genette 1997:4).

Den femte kategorien er *hypertextuality* og Genette sier «By hypertextuality I mean any relationship uniting a text B (which I shall call hypertext) to an earlier text A». (Genette 1997:5). Genette nevner en side fra Aristoteles *Poetics* som «snakker» om en annen tekst *Oedipus Rex*.

Del 2

Halvgudene-trilogien

Innledning

Halvgudene-trilogien består av bøkene *Halvgudene* (2011), *Svart regn* (2012) og *Arven etter Maél* (2013). Trilogien handler kort fortalt om de tretten år gamle trillingene Dina, Balder og Thea, som bor i Oslo. En dag oppdager trillingene at de har fått magiske krefter, og faren deres forteller dem hele sannheten. Moren deres, Maél, var en gud som levde på Tiladnen, som er en parallellverden hvor gudene holdt til. Gudene ble forvist fra Tiladnen, og derfor måtte faren deres rømme med trillingene til Oslo. De må nå reise tilbake til Tiladnen for å kjempe mot Forbundet, sammen med tryksfelterne. Forbundet vil utrydde alle arter som ikke er mennesker, og ønsker gudenes tilbakekomst til Tiladnen. Trillingene blir sendt gjennom en portal som forbinder de to verdenene, og deres gudenavn er Dimyne, Briskir og Trigg. Det er gudenavnene til trillingene som brukes i analysene.

Hovedsakelig fokuserer analysen på transtekstualitet i trilogien, det vil si spor av andre tekster som brukes i nye kontekster. Jeg analyserer også paratekstene (paratextuality), med fokus på forsidene av bøkene, og hva de eventuelt kan fortelle oss. Sist men ikke minst, fokuserer jeg på Genettes kategorisering om hypertekstualitet (hypertextuality), med vekt på likheter mellom Halvgudene-trilogien (hypertekst) og en eldre skrevet tekst (hypotekst). Jeg tolker først og fremst norrøn mytologi som overordnet transtekstualitet til trilogien, men jeg peker på spesifikke tekster med likheter til trilogien. Disse tre kategoriene er interessante på grunn av hvordan den kan spille på lesernes ulike referanser, og koblingene kan skape et bånd mellom for eksempel en voksen og en barnlig leser. Dette kan skape en møteplass for både barn og voksne, og gi nye lag i forståelsen av litteratur. Andre del av analysen fokuserer på hvilke personlige og samfunnsmessige utfordringer hovedpersonene møter, som identitetsutfordringer, familieproblemer, samt relevante samfunnsutfordringer. De magiske kreftene som trillingene utvikler

kan også settes i sammenheng med deres personlighet og identitetsutvikling. De to delene analyseres separat for ordens skyld, men henger allikevel sammen og kan overlappe hverandre der det er naturlig.

Norrøn mytologi

Ulike typer referanser viser hvordan ulike tekster påvirker hverandre, eller som Genette (1997) sier: «all that sets the text in a relationship, wether obvious or concealed, with other texts» (s.1) Nettopp dette legger jeg vekt på, eldre litteratur i ny litteratur. I Halvgudene-trilogien er det flere koblinger til den norrøne mytologien, samt likheter til de kjente Narnia-bøkene av C.S.Lewis. Jeg velger å trekke frem Narnia-bøkene på grunn av Halvgudene-trilogiens likhetstrekk med blant annet en parallellverden med magiske krefter, magiske vesener og snakkende dyr. Jeg analyserer den norrøne mytologien som en transtekstualitet til Halvgudene-trilogien, med sine overordnede kulturelle og religiøse strømning. Deretter kan gudediktene i *Edda* av Snorre Sturlason tolkes som en hypotekst til trilogien. Jeg tolker også Narnia-bøkene som hypotekster til Halvgudene-trilogien. Kort fortalt er norrøn mytologi den formen for religion man dyrket i Norge før kristendommen. De troende påkalte guder som de mente passet best til oppgaven de trengte hjelp med. Eddadiktningen vi kjenner i dag er begrenset og deles inn i gudedikt og heltedikt (Andersen 2001:28), og gudediktene finner vi hos Snorre Sturlason (1179-1241) i *Edda* (Ensoksen 2008:11). I analysen legger jeg vekt på hovedpersonene, samt parallellverdenen Tiladnen, og de magiske vesenene som dukker opp.

Den norrøne gudeverdenen



(De tre bøkene i trilogien: *Halvgudene* (2011), *Svart Regn* (2012) og *Arven etter Maél* (2013). Kilde: Cappelen Damm)

Bøkernes paratekster kan gi en umiddelbar assosiasjon til noe mystisk og mytologisk. Genette sier om paratekst: ”paratextuality, as one can see, is first and foremost a treasure trove of questions without answers” (Genette 1997:4). Parateksten ifølge Genette er blant annet overskrifter, undertitler og forsider, og jeg velger å fokusere på illustrasjonene på forsiden av bøkene. Dette gjør jeg i alle tre analysene av trilogiene. Forsidene gir her assosiasjoner til noe norrønt, og gir hint til hva man skal komme til å lese. Trillingene er kledd i gammeldage og middelalderske klær, og ilden til Trigg er fremtredende på forsiden til *Halvgudene* (2011) og *Svart Regn* (2012). Trillingene er i fokus på alle tre forsiden, med Dimyne i midten, og rundt trillingene er det tydelige illustrasjoner av magiske vesener, som nøkken, fander, og fauner. Illustrasjonene på de to første bøkene kan analyseres som mer distansepreget enn *Arven etter Maél* (2013). De kan synes å være mer preget av avstand, på grunn av at trillingene er lenger unna. *Arven etter Maél* (2013) har en forside som synes å være mer preget av nærhet og storhet, i den forstand at trillingene er nærmere, og gir en følelse av større selvsikkerhet. Trillingene eier forsiden i større grad, noe som kan henge sammen med deres nye selvtillit og samhold i søskenflokk. Trillingene opplever ulik endring og personlighetsutvikling i serien, noe som kan spores i bøkernes paratekst. I *Halvgudene* (2011) er

Dimyne den fremtredende på forsiden, mens søsknene er mer i bakgrunnen. Dimyne står i midten på alle tre forsidene, men fokuset er endret, i likhet med hennes personlighet. Utover i serien tar den bestemte ”sjefen” i søskenflokket et skritt tilbake og overlater mer ansvar til søsknene. På parateksten til *Svart regn* (2012) er Dimyne fortsatt i midten av bildet, men søsknene står foran henne og krever mer av plassen. På forsiden av *Arven etter Maél* (2013) ser vi bare ansiktene til trillingene, og de gir uttrykk for å være mer likeverdige og sterkere. De to første forsidene preges av at det kan være en maktforskjell og ubalanse mellom trillingene, men på den siste forsiden er de mer forent, og kan synes å ha et større samhold.

Norrøne guder

Karakteren Dimyne er den «eldste» av trillingene. Ikke bare er hun den av trillingene som dominerer første del av trilogien, men hun kan også tolkes som den mest fornuftige. Synsvinkelen i serien er i 3.person, men fokuset skifter underveis. I begynnelsen ligger store deler av fokuset hos Dimyne, men dette endrer seg. Dimyne kan virke som en vanlig tenåring, men har få venner. Når kreftene til trillingene begynner å komme frem, får Dimyne de store og mektige kreftene. Kreftene utvikler seg underveis i serien, og Dimyne får en umenneskelig styrke. Hun kan falle ned fra store høyder uten å bli skadet, hun kan løpe fort uten å bli sliten, hun kan holde pusten unormalt lenge under vann, og hun klarer å lage et jordskjelv med bare knyttnevene. Hennes krefter er farlige og kraftige, men Dimyne er en rolig og ansvarlig jente, og bruker kun kreftene om det er nødvendig.

For eksempel har Dimyne flere likheter med visdoms- og krigsguden Odin, og hun har krefter som egner seg i kamp. Odin er guden regnes av mange den mest betydningsfulle, den eldste og er faren til mange av de andre gudene (Enoksen 2008: 59): ”Odin kalles Allfader ettersom han er gudenes far. Han er den eldste av gudene og har den høyeste verdigheten av dem alle” (Enoksen 2005:61). Dimyne har flere likheter til Odin ved at hun er eldst i søskenflokket, kreftene hennes, samt hun opptrer som en slags morsfigur. Hun har en stor funksjon i serien, både som beskytter, krigsheltinne og den som holder søsknene samlet. I tillegg har Dimyne flere trekk som kan minne om

tordenguden Tor. Hun har ingen hammer og lager torden, men hun har den samme kraftige styrken, og evnen til å lage jordskjelv med bare hendene. Tor hersker over lyn og torden, samt vind, skyer og klart vær, og: ”[t]or er den ypperste av æsene, for han er den sterkeste av alle guder og mennesker” (Enoksen 2005:85). Samtidig tolker jeg det slik at Dimyne har fått en rolle som superhelt, og det er mye av superheltekulturen som kan spores i Halvgudene-trilogien. Dimyne kan fremstå som en kvinnelig superhelt som for eksempel WonderWoman. WonderWomans hemmelige identitet er Diana (DC Comics Database), som kan ha berøringspunkter til Dimynes navn i Oslo (Dina). Diana er også navnet på den greske gudinnen Diana, som er jaktens gudinne, og navnet Diana kan muligens bety «den guddommelige» (Store norske leksikon). Det er også flere likhetstrekk mellom Dimyne og de eldste søsknene Peter og Susan i Narnia-bøkene. De er eldst, de mest fornuftige og blir tildelt størst ansvar

Briskir tolker jeg som den rolige, fornuftige og den som tror på kunnskap i søskenflokket. Dimyne beskriver ham slik: «Det satt han, Balder, klassens nerd. Også utstøtt, nesten usynlig. Han satt i egne tanker, med briller og snodig hår, den forsiktige og skoleflinke. Han var på alle måter en utrolig fin bror- forståelsesfull og hyggelig- og definitivt ingen trøblete tenåring» (Holsve 2011:7). I første del av serien ligger fokuset hos Dimyne, men utover i serien får Briskir større plass. Kreftene han får gjør at han får et fantastisk godt syn, og kan se lenger enn noe annet menneske, og har et utrolig godt nattesyn. I tillegg trenger han ikke søvn, er sanndrømt, kan se om noen lyver, og han kan få folk til å sovne bare ved å ta på dem. Jeg tolker karakteren Briskir som en kobling til den norrøne guden Balder. For det første er de navnebrødre (Briskir heter Balder i Oslo), men kreftene deres har også flere likheter. Drømmene til Balder er en stor del av hans karakter, og han får varsler i drømmene sine. Han er også kjent for å være vennlig, klok og mild (Bringsværd 2002:304) og: ”Balder anses som den beste av æsene, og han snakker alle godt om. Han er strålende lys og fager” (Enoksen 2005:13). Briskir kan også synes å ha flere berøringspunkter til den norrøne guden Heimdall. Heimdall har skarpt syn, og det sies at det er «han som ser lyset» (Enoksen 2008) og: ”Heimdall trenger mindre søvn enn en fugl, og besitter dermed en vokters beste egenskaper. Han har et glimrende syn og ser like langt både dag og natt” (Enoksen 2005:33). De

norrøne gudene karakteren har likhetstrekk med, har krefter som gir respekt. Jeg tolker Briskir som ansvarsfull, men han har også rollen som beskytter. Dimynes krefter egner seg godt i kamp, men Briskir er den som kan se fiender på lang avstand, og han våker over søstrene i nattemørket. Han tror på kunnskap og vitenskap, og kreftene han tolker jeg i sammenheng med hans personlighet.

Karakteren Trigg skildres som halvguden som er opprørsk og rebelsk, og får krefter som gjør at hun kan skyte ild ut av hendene og munnen, og blodet hennes er giftig. Den som får i seg blodet hennes dør i løpet av få sekunder. Det virker ikke som det en entydig referanse til en spesiell gud når det gjelder Trigg. Hennes krefter er farlige, og kan assosieres med død. Navnet Trigg kan også linkes til den norrøne guden Frigg. Frigg er den allvitende guden, og moren til Balder (Enoksen 2008). Her er det berøringspunkter til et slektskapsforhold. Utenom navnet er det få referanser mellom Trigg og Frigg, men Trigg kan synes å ha flere likhetstrekk med den norrøne guden Loke. Loke er upålitelig, og forårsaker en god del problemer for gudene. Loke er snartenkt og smart, og derfor er han ofte med på gudene sine ferder. Både Odin og Tor har tatt han med seg på tur, og det flere historier hvor Loke har reddet de to. (Enoksen 2008:51). Loke fremstår verken som god eller ond, og han er ikke lett å bli klok på: ”Loke er fager av utseende, men har et ondskapsfullt sinnelag. Han overtreffer alle når det gjelder den klokskapen som kalles sluhet og list. Om man ikke bryr seg om svik i sin streben, kan man påkalle Loke for å få inspirasjon og hjelp” (Enoksen 2005:49). Jeg tolker ikke Trigg som ond, bare vanskelig, misforstått, og med en sterk egenvilje. Jeg tolker karakteren med berøringspunkter til Loke med tanke på den ustabile personligheten, og ved at man rett og slett ikke vet hvor man har denne karakteren. Samtidig er Triggs utvikling stor, og hun utvikler seg til å bli lojal og snill, og med mye familiekjærlighet. Det er spesielt utviklingsmessig hvor hun skiller seg fra Loke.

Jeg vil også trekke linjer mellom karakterens personlighet, og til begrepet *trickster*, som ofte brukes i sammenheng med religion og mytologi. En *trickster* betegnes ofte som en gud, mann eller kvinne, eller et overnaturlig vesen som viker fra normene om normal oppførsel. Ricki Stefanie Tannen skriver i *The Female Trickster* (2007) hvilke deskriptive termer som kan

brukes om en trickster og nevner blant annet individualitet, magi, seksualitet, svik og lojalitet (s.7). Loke er også et slikt eksempel. Trigg kan settes i sammenheng med en slik trickster, på grunn av hennes utagerende oppførsel, og hennes evne til å gå sin egen vei.

Karakteren Edmund i Narnia-bøkene kobler jeg mot Trigg, spesielt i *Løven, Heksa og Klesskapet* (2002). Edmund er opprørsk, hater å gjøre slik han blir fortalt, sviker søsknene ved å følge Heksa Hvit, men angrer og blir forent med søsknene til slutt. Etter hvert utvikler Edmund seg til å bli en lojal og ærlig gutt. I *Halvgudene* kommer trillingene tilbake til Tiladnen på et bestemt tidspunkt når konflikten mellom Forbundet og tryksfelterne er på sitt verste. Det er en slags mening i at de kommer tilbake på akkurat dette tidspunktet, nemlig for å kjempe for rettferdighet. Slik er det også i hypoteksten Narnia-bøkene. De fire søsknene er forutbestemt til å kjempe mot Heksa Hvit og bli kronet som konger og dronninger av Narnia. Det er en slags profeti som ligger til grunn hos begge seriene. De blir alle en type «ledere» i kampen for rettferdighet. I *Halvgudene-trilogien* er tematikken rundt gudene tydelig og gjennomgående. I Narnia-bøkene er det et fravær av guder, selv om de blir nevnt. Allikevel kan løven Aslan tolkes som en slags gudedefigur, som dukker opp når det trengs som mest. Aslan kan også leses som en slags Jesus-skikkelse, ved at han ofrer seg for folket, men står opp igjen fra de døde.

Et annet berøringspunkt jeg vil nevne kort er gjenstander som gudene eier. På Tiladnen hadde gudene trofeer som var knyttet til dem med magiske krefter, som for eksempel et beger som lager alt du vil ha, eller en hanske til vinterguden Fell som gjør alt den berører til is. I norrøn mytologi har Tor hammeren sin Mjøllner og balder han ringen Draupne (Enoksen 2008:33). Her vil jeg trekke linjer til Narnia-bøkene der vi også kan se hvordan gjenstander med magiske krefter blir brukt. Det er få gudeidoler eller gudegjenstander i serien, men de fire søsknene får gjenstander som hjelper dem. I *Løven, Heksa og Klesskapet* (2002) får Lucy får en liten flaske med en helbredende væske, Susan får pil og bue som gjør at hun treffer alt hun sikter på, pluss hun får et horn som gjør at den som blåser i det får hjelp.

Et middelaldersk gudesamfunn

Parallellverdenen trillingene opprinnelig kommer fra heter Tiladnen. De reiser dit gjennom en portal, kalt Speilet. Det er portalen som binder verdenene sammen, og uten Speilet er det umulig å reise. Vitenskapen kan ikke se eller forklare verdenene, og uten portalen er det som om den andre verden ikke eksisterer. Her er det også flere berøringspunkter til hyptoteksten *Løven, Heksa og Klesskapet* (Lewis 2002). Der reiser også de fire søsknene gjennom en portal til en annen verden. Det er portalen som forbinder parallellverdenen med primærverdenen:

Men i stedet for det harde glatte tregulvet i klesskapet kjente hun noe mykt og pulveraktig som var usedvanlig kaldt. ”Det var rart,” sa hun og tok et skritt eller to videre. I neste øyeblikk kjente hun det som gned mot ansiktet ikke lenger var myk pels. Det var noe hardt og knudrete som til og med stakk. ”Det er akkurat som greiner på trær!” utbrøt Lucy (Lewis 2002: 13).

De fire søsknene havner i en ny verden med magiske innslag og snakkende dyr. Som det sies i *Prins Caspian* (2002:49): ”Det er Aslans rike, riket til de gående trær og synlige najader og fauner og satyrer og dverger og kjemper, det er riket til guder og kentaurer og til talende dyr”. Også her er det berøringspunkter til Halvgudene-trilogien. Trillingene må gjennom en portal, og verdenen avdekker usannsynlige og magiske innslag. Den eneste måten å komme til parallellverdenen Tiladnen er gjennom Speilet, som er den eneste gjenværende portalen som forbinder de to verdenene. Når trillingene ankommer Tiladnen beskrives den omtrent som et middelalderssamfunn, og hvordan landsbygda i Norge ser ut: «Dimyne tok inn synet av det snødekte landskapet, som var så overveldende at hun nesten glemte å fryse. Åkre og landeveier strakte seg i alle retninger, og det var hvitkledd trær og gårder, og i det fjerne så hun silhuetten av en by» (Holsve 2011:65). Parallellverdenen Tiladnen er oppbygd av flere øyer, og de ulike øyene har forskjellige årstider, noen har sommer, andre har vinter. Hver øy har spesialisert seg på noe, som for eksempel at maten kommer fra sommerøyene, og noen vinterbyer har spesialisert seg på håndverk eller annet. For eksempel har øya Halladner spesialisert seg på alkohol og andre rusmidler. Husene og gatene skildres av Dimyne som «middelalderlignende»

og: «[f]olk så ut til å leve under enkle kår, ingen teknologi, og kontrasten mellom de fattige og rike tydet på at de ikke hadde noe velferdssamfunn. Husene var av tre eller mur, enkelte var helt falleferdige, mens andre var store og forseggjorte og med utskjæringer lik de på Speilet» (Holsve 2011:70).

De ulike øyene og kontrastene mellom varme og kulde setter jeg i sammenheng med gudeverdenene fra norrøn mytologi. I norrøn mytologi finnes det ni verdener, og verdenene har ulike grader av varme eller kulde. For eksempel har Muspellsheim en brennende varme, og ingen fremmede kan overleve eller eksistere i varmen (Enoksen 2008:19). Som en kontrast til Muspellsheim brennende varme, er Jotunheim med sin isende kulde. Miljøet her er ikke spesielt gjestfritt, og det er her de voldsomme jotnene bor (Enoksen 2008). Verdenene i den norrøne mytologien er delt inn slik at som oftest bor ulike vesener i ulike verdener. Som for eksempel at i Gudeheim som er gudenes verden, hvor æsene bor, bor blant annet Odin. I Manneheim bor menneskene, men det kan være innslag av andre vesener. I parallellverdenen bor det flere vesener sammen på øyene, men på de ulike øyene kan man forvente å se ulike vesener. Et eksempel er Skuldaheim, som er fandeøya (Holsve 2013:125). Ved ankomsten til Skuldaheim hersker det en litt annen stemning enn det halvgudene er vant til: ”Ettersom skipet gled inn mot kysten, kom hovedstaden Skuldaheim i sikte, en svær, kaotisk og høylytt by. Trigg så røyk i merkelige farger stige opp fra husene, hun hørte rop, skrik og latter, høye uforklarlige drønn og skrålende folkesang” (Holsve 2013:127).

Samfunnet på Tiladnen er preget av en pågående konflikt. Den store feiden er mellom Forbundet og trysfelterne. For mange år siden lagde gudedronningen Céndel en lov som gjorde at gudene ikke lenger fikk besøke Tiladnen, og flere portaler mellom verdenen ble ødelagt. Forbundet vil ha tilbake gudene, og oppfordrer til gudsfrykt og underkastelse, men trysfelterne ønsker samarbeid med gudene, og guder man kan be om hjelp. Forbundet ser også på mennesket som det eneste intelligente vesenet på Tiladnen, men det finnes flere raser som er høyt respektert. Raser som ulver, katter, fander, kykloper, maraer, havfolk og fauner regnes som intelligente av de fleste, men ikke av Forbundet. For dem er mennesket den eneste aksepterte rasen, og de vil utrydde alle andre arter: ”Målet deres er å slakte ned hver eneste rase foruten menneskene. Og gjerne også de menneskene som motarbeider dem” (Holsve

2011:69).

Med et blikk på Tiladnen som samfunn og miljøskildringer, er det mulig å spore likhetstrekk til både norrøn mytologi, men også referanser til vårt eget samfunn. I likhet med norrøn mytologi er det en pågående strid mellom to ulike grupper, jotnene og gudene, fordi æsene drepte stamfaren deres. I tillegg er det mange tilfeller i vår egen verdenshistorie om konflikter og borgerkriger innad i et land, på grunn av ulike meninger blant innbyggerne. I *Halvgudene* må trillingene ordne opp i en konflikt som har pågått i flere år, i likhet med søsknenes kamp mot Heksa Hvit i Narnia i blant annet *Løven, Heksa og Klesskapet* (2002). Tvetydigheten mellom godt og ondt, og hvordan det kan være et uklart skille her, blir problematisert i *Halvgudene*-trilogien. Eksempelvis i serien betrakter Trigg tryfselderne som «de snille», og Forbundet som «de onde», men tryfseldernes leder Ramne, har en annen oppfatning:

Det dere må huske på, er at folk av Forbundet ikke er *onde*, den slags eksisterer kun i eventyr. Ingen er onde, og ved å si sånt, selv om fienden, er man ett skritt nærmere å bli som dem. Dette er mennesker, vanlige hverdagslige mennesker, som har en helt annen virkelighetsoppfatning enn oss, og som følge av dette mener og gjør ting vi ikke kunne tenke oss i våre vildeste fantasier. Men ved å kalle dette ondskap, mørkets makter og så videre, ved å kompromissløst hate det, forkaster vi straks muligheten av at de kan forandre seg og bli bedre personer (Holsve 2011:157).

Denne tvetydigheten mellom godt og ondt kan også spores i kampen mellom jotnene og gudene fra gudediktningen. I norrøn mytologi kan jotnene og dvergene lett oppfattes som de onde og gudene som gode, noe som kan være misvisende (Enoksen 2008:10). Guder kunne være ondsinnede, og dverger og jotner vennlige, og alle vesenene ble betraktet som arketyper. Selv om jotnene og dvergene kunne skremme menneskene, var det også lurt å nærme seg gudene respektfullt og med ærefrykt, og de kunne lett ødelegge sine tilbedere (Enoksen 2008:10). Som påpekt er hovedsynet til Forbundet at mennesket er overlegent, og andre vesener bør utryddes. De vil drepe de andre, bare fordi de er annerledes, og ikke er mennesker, selv om de fleste på Tiladnen erkjenner

dem som likeverdige raser. Dette analyserer jeg som en referanse rettet mot vårt eget samfunn, og en skarp samfunnskritikk. Det finnes flere eksempler på menneskets grusomheter mot hverandre i vår egen historie. Menneskene har hatt en tendens til å mislike det som er annerledes, og det mest kjente eksemplet fra nyere historie er nok hvor nazistene tok livet av millioner av jøder, sigøynere, funksjonshemmede og homofile under 2.verdenskrig. Ikke bare kan dette være en påminnelse om menneskenes egne grusomheter, men kan være en liten pekefinger rettet mot fordømmelse av de som er annerledes enn seg selv.

Dette er et tema som også dukker opp i Narnia i *Prins Caspian* (2002). Etter at Peter, Susan, Edmund og Lucy forsvant tilbake til England gjennom Klesskapet, skjedde det en endring i Narnia. Nye innflyttere kom til landet og tok over. De var telemarinere, egentlig sjøfolk, som forvillet seg til Narnia. De tok over, og ville utrydde alle narnianere, det vil si alle snakkende dyr, fauner og satyrer. I Halvgudene-trilogien er det også et stort politisk element som tas opp. Forbundet er en politisk bevegelse som begrunner alle sine grusomheter med at det er gudenes vilje, og deres fremmedfrykt for de som er annerledes har gått over til rent hat. Tekstene synes å spille på frykten for det ”ukjente”, samt rasehat og fremmedfrykt. Eksempelvis er det flere på Tiladnen som ikke forstår fandene, fordi de er høylytte, annerledes, bråkete og bøllete, og dermed fordømmer de dem og misliker dem. Denne problematikken kan knyttes til vårt eget samfunn, og debatten om hverdagsrasisme.

Middelaldersk frykt

I Halvgudene-trilogien spiller de magiske vesenene en stor rolle, og trillingene møter stadig nye og interessante vesener. Vesenene som trillingene møter gir en assosiasjon til skapninger som skapte frykt på bygdene i Norge før i tiden, og som vi finner igjen i vår egen nordiske folketro. Eksempler er ulver, maraer, drauger og til og med en nøkk dukker opp. Ulvene er noe man bør passe seg for på Tiladnen, og de misliker at noen trenger seg inn på deres territorium. Ulven var noe man fryktet i Norge, spesielt på bygdene, og selv i dag er det en debatt om hvor farlig ulven er.

De fantastiske vesenene trillingene møter, kjenner vi igjen også i

Narnia-bøkene, som kentaureer og satyrer, og det er snakkende dyr, som bevere og spesielt løven Aslan. I Halvgudene møter søsknene blant annet en mara, som beskrives som et lite troll: «oppå den sovende halvfanden satt et slags grågrønt troll, med lysende gule øyne og buskete kort pels» (Holsve 2012:103). Plutselig gjør den seg om til en vakker kvinne. En mara dysser deg i søvn, og gir deg så sterke mareritt at du kan dø. Maraen har referanser til det som betegnes som en *mara* eller *mare*, fra norrøn mytologi og nordisk folketro. En mare skildres ofte som en kvinneskikkelse, som plager folk i søvne med mareritt, og skildres som en type demon (Holbek, Piø 1967). En mara tar ofte en kvinneskikkelse, men kan komme som katt, hund og andre dyr. Den er en søvngjenger, og før ble det sagt at jenter ble til marer når ingen menn ville ha dem (Boege, Vardøen 2012:88).

På et annet tidspunkt møter trillingene havfolk, nærmere bestemt drauger: «Gjemt blant de mange bølgene var *hoder*, grønnfargede hoder med mørke, dystre øyne; de var så dekket av tang og grønne sjøplanter at de nesten gikk i ett med havet» (Holsve 2011:106). Draugene på Tiladnen viser seg sjelden, kun når de er i kamp. På et tidspunkt i serien blir halvgudene angrepet av drauger, noe som er uvanlig og Briskir forklarer at drauger er mennesker som har forsvunnet til havs, og draugene henter de som forsvinner på havet, og gjør dem til en av seg (Holsve 2013:52). Drauger finnes også i sagn, og betegner da døde mennesker, ofte sjømenn som har dødd på havet og ikke har kommet i kristen jord: «På gammelnorsk betyr *draugr* gjenferd, og det var ingen forskjell på om dauingen var på land eller vann. På mange dialekter er draug fortsatt brukt som ord for avdød» (Boege, Vardøen 2012:108).

Dimyne møter også havfruer og havmenn på sin reise. Havfruene i *Halvgudene* samsvarer stort sett med våre nordiske forestillinger om dem fra sang, myter og folketro: ”Det var to havfruer, omtrent på Dimynes størrelse, så det ut som. Fiskeskjellene som dekket underkroppen helt ut til halefinnen, var mørkeblå på en av dem, og mørkegrønne på den andre. Da de nærmet seg stranda, så Dimyne at havfruene også hadde det samme skjellet over store deler av overkroppen. Og på hver sin side av halsen hadde de gjeller” (Holsve 2013:150). Havfruer og havmenn går igjen i fortellingene i Norge og skildres som mennesker oventil og fisk nedentil. Havfruene er i slekt med blant annet najader (Boege, Vardøen 2012), som vi finner igjen i Narnia-bøkene.

Fauner er en viktig rase på Tiladnen. De er vennligsinnede, men holder seg mest for seg selv. De har bar overkropp, lange horn og føttene er hover. Dette er et vesen som vi kan kjenne igjen fra den romerske mytologien, og kan minne om en satyr, fra gresk mytologi. De er alltid hankjønn, er mennesker fra livet og opp, men har hover og dyrehale. Fauner og satyrer er brukt flere steder i fantastisk litteratur, for eksempel i *Percy Jackson og Lyntyven*, hvor Percy Jackson er en halvgud og faren hans er havguden Poseidon, og serien baserer seg på den greske mytologien. Percys hjelper er en satyr. I *Løven, Heksa og Klesskapet* (2002) er den første Lucy møter i Narnia en vennlig satyr ved navn Mr. Tumnus.

De magiske vesenene som ofte lager oppstyr på Tiladnen er fandene. De er den nest største rasen, og har en revehale i knall farge, som matcher håret på hodet deres. De er uokråker, uforutsigbare og lever i nuet. De lar seg rive med av alt som er av interesse der og da, og er glade i slåsskamper og eventyr. Spesielt liker de og drive gjøn med menneskene, og er sterke og atletiske. En fand som er verdt å nevne, og som forstyrrer Dimyne og Briskir i Oslo er Rasp. Hun er en halvfand, som vil si at den ene av foreldrene var menneske, den andre en fand. Hun sniker seg gjennom Speilet og blir med Dimyne og Briskir til Oslo, hvor hun blant annet hopper i vannet utenfor operaen, velter et nasjonalt landemerke og hopper opp på taket på en trikk (Holsve 2012). Fandene kan virke som om de er fritt oppdiktet av forfatteren selv, men bærer et norrønt preg, ikke minst i navnet. På fandeøya Skuldheim ligger fokuset hos Trigg og gir en god beskrivelse av livet til fandene:

Det var fander *overalt*. Flere fander enn hun kunne ha forestilt seg. De gikk og løp i gatene, satt ved gamle bord utenfor lurvete barer, hang ut av vinduene i husene eller løp på hustakene. Noen tok livet med ro, andre lekte, løp, slåss eller ropte. Det var en følelse av at noe voldsomt levde her, noe i stadig bevegelse og endring, og den utforutsigbare, pulserende stemningen var fantastisk (Holsve 2013:129).

Identitet og selvfølelse på et ukjent sted

Utfordringene halvgudene møter i serien er tett knyttet opp til den fantastiske dimensjon, men det er flere hendelser, oppdagelser og utviklinger som ikke

bare appellerer til det fantastiske planet. Mange av utfordringene trillingene møter kan synes å basere seg på realistiske utfordringer og problemer som vanlig ungdom ofte møter i sitt hverdagsliv, som identitetsdannelse, familieproblemer, kjærlighetsproblemer, og det å finne sin plass i samfunnet. Hovedpersonene støter på ulike utfordringer og problemer som utvikler dem som guder, men mest av alt utvikles deres personlighet. I trilogien settes realistisk tematikk inn en ny fantastisk kontekst. Analysen nedenfor undersøker hva Halvgudene-trilogien egentlig handler om og hva den prøver å si uten det fantastiske.

Identitet, kjærlighet og familie

Det er liten tvil om at trillingene gjennomgår en individuell og personlig utvikling etter at de ankommer Tiladnen. De møter på flere krevende utfordringer, ikke bare fysiske, men også mentale. Trillingene skildres som tre forskjellige individer som alle opplever en stor omveltning i livet, og dermed takler det på ulikt vis. I analysen her fokuserer jeg på tematikk som identitet og personlig utvikling, kjærlighet, og familie.

Identitetsdannelse er en stor del av utfordringene trillingene møter, og henger mye sammen med Giddens (1991) teori om identitetsdannelse. Det er blitt viktigere med selvrealisering, og det å finne ut hva som gjør en selv lykkelig. Som Ommundsen (2010) påpeker, er fokuset i litteraturen nå mer på individet, og det er blitt mer og mer viktig å finne seg selv tidlig. Store deler av ungdomslitteraturen vektlegger at ungdom skal kunne kjenne seg igjen i bøkene og kunne relatere sitt eget liv til karakterene i litteraturen (Ørjasæter 1987). Selv om Halvgudene-trilogien er en fantastisk serie med fokus på magi og uforklarlige ting, er den allikevel en ungdomsserie med fokus på flere av de vanligste utfordringene og problemene ungdom møter.

For å starte i den ene enden kan vi se på karakteren Dimyne, som tidlig får en lederrolle i serien. Allerede i de første sidene fastslås det at Dimyne er den som er mest fornuftig, hun tar stort sett de riktige valgene, passer på søsknene, og er den mest handlekraftige når det virkelig gjelder. I Oslo har Dimyne få venner, og tilbringer stort sett tiden med familien: «Dina visste ikke helt hvordan det hadde blitt sånn. Visste ikke hvorfor hun ikke hadde havnet i

noen klikk, men blitt en utstøtt. Hvilke regler måtte man følge for å slippe inn i jentegjengen? Hvilke regler hadde gjort at Dina var alene?» (Holsve 2011:7). I begynnelsen av trilogien ligger også fokuset hos Dimyne, og det er stort sett hun som leder oss gjennom den første boken, og hun gjennomgår en stor forandring utover i serien. Som Dimyne selv tenker: ”Den natta innså Dimyne for alvor at hun var blitt en helt ny person” (Holsve 2011: 195).

Karakteren fremstår av teksten som en problemløser, men samtidig en outsider. Hun er nok en problemløser på hjemmefronten og passer godt inn i familien, men sosialt utenfor familien er hun ensom med få venner. Karakteren utvikler styrke, og tar et stort ansvar når trillingene reiser fra Oslo: ”*Hun hørte ikke hjemme her*. Oslo, Norge, hele jordkloden var fremmed for henne. Hun hadde vært her på lånt tid, og nå måtte hun hjem. Hjem til noe hun ikke ante hva var, men det var et sted der det som skjedde med henne og søsknene, kunne forklares” (Holsve 2011:54). Selv den trygge og rolige Dimyne vakler, og blir usikker på seg selv og kampen de kjemper. Spesielt i *Svart regn* (2012) kommer dette tydelig frem. I *Arven etter Maél* (2013), er all tvil fjernet fra Dimyne og hun er sterkere enn noen gang.

Jeg tolker det slik at mye av karakterens utvikling, modning, selvtillit, bekymringer og besluttsomhet stort sett bunnar i hennes frykt for at noe skal skje med søsknene. Hun har en stor trang til å beskytte søsknene, og det er nok derfor hun tviler på krigen som utspiller seg, og bekymrer seg. Familiefølelsen til Dimyne er hennes sterkeste og beste egenskap. Ikke bare er hun en sterk beskytter, men hun er en leder og fremstår som en god søster og veileder for søsknene, men også for gruppe av tryksfelterne. Dimynes største utfordring er nok å vinne over sin egen frykt. Hennes frykt baserer seg ikke på frykten for sitt eget liv, men frykten for søsknenes. På utsiden synes Dimyne å virke rolig og behersket i enhver situasjon, men innvendig er det noen ganger helt kaos. Hennes største individuelle utfordring kan være å slippe taket og ansvaret for søsknene, og aksepterer at søsknene er sterke individer og kan ta vare på seg selv, og ikke tenke at hun er ansvarlig for alt som skjer med dem.

Karakteren Briskir tolker jeg som den kunnskapsrike av trillingene, og som en fornuftig og stabil bror. Sosialt sett i Oslo er han usynlig, og en person som ingen ser eller bryr seg nevneverdig om. Som nevnt har Dimyne et stort fokus i første bok, men i andre bok er det Briskir som er fremtredende. Det er

her jeg tolker karakterens største modning og personlig utfordring. Han går fra å være usynlig, til synlig. Ikke bare av søsknene, men av trygfelderne og hele Tiladnen. Briskir tar mer ansvar, og kan sies å være den største pådriveren for at Trigg blir funnet etter at hun er kidnappet av Forbundet (Holsve 2012). Briskir går fra å være en usikker gutt, til å ta et stort ansvar i kampen mot Forbundet.. Blant annet skjer det en stor utvikling hos karakteren bare ved at han forandrer klesstil og velger klær som: ”fikk ham til å se tøff ut, veldig ulikt den fremmedgjorte tenåringen han hadde vært på skolen” (Holsve 2011:88).

Karakterens identitetsutvikling går ikke bare på å finne seg selv som en trygg og fornuftig bror, men om å finne en plass i samfunnet. Familien er en stor del av utviklingen til Briskir. Det kan leses som at han har stått i skyggen til lederen i Dimyne og opprørsk og høylytte Trigg i lang tid, men finner nå sin egen personlighet. Familiefølelsen er sterk hos Briskir, samtidig som han må løsrive seg fra søsknene og utforske på egenhånd.. Karakterens personlige utfordringer kan tolkes som en kamp for å bryte ut av sitt trygge og usynlige skall, og vise seg frem for søsknene og verden: ”Han følte seg mektig- utrolig mektig. Han var en halvgud, tross alt, ingen av disse kunne hamle opp med ham. Det var han som skulle hamle opp med dem” (Holsve 2013:315).

Karakteren Trigg skildres som den karakteren som lager drama og opprør. Hun er lite villig til å følge andres regler, og kan i den forstand sammenliknes med de ukonsentrerte og impulsive fandene på Tiladnen. Dimyne skildrer Trigg på denne måten: «Tre etasjer nedenfor står Thea, søsteren hennes, gothmonsteret fra helvete, og kastet skjellsord og kom med trusler til en gjeng tuperte blondiner» (Holsve 2011:8). Trigg motsetter seg i begynnelsen alt som har med Tiladnen å gjøre, spesielt klesbyttet: ”Trigg var det verre med. Hun hadde ikke rørt noen av klærne. I stedet skuet hun mistroisk på Askild og så ut til å være klar for en real krangel, hvis de våget å tvinge henne til å skifte” (Holsve 2011:88).

Karakteren synes å ville holde fast ved alt som kan identifisere henne som person, uten at hun trenger utforske sin egen personlighet. De tøffe klærne hennes betyr mye, fordi de fleste vil oppfatte henne som tøff og opprørsk, uten at hun trenger gjøre noe for å motbevise inntrykkene. Selv om karakteren er den som ofte skaper konflikter etter ankomsten på Tiladnen (blant annet ved at hun viser kreftene sine offentlig, og rømmer for å reise tilbake til Oslo), tolker

jeg karakteren som den av trillingene som har mest følelser, og kan oppfattes som en person som stenger følelsene sine inne, og nekter noen å slippe inn: ”Øynene hennes ble blanke, og hun rørte seg ikke. Trigg var ofte som en lukket bok, men dette uttrykket kjente Dimyne igjen: frykt. Ensomhet” (Holsve 2011:64). Karakteren blir mer moden utover i trilogien, og tør å åpne seg for søsknene og, selv om hun stadig er den frekke og impulsive Trigg, tar hun flere riktige valg. Karakteren lar søsknene veilede seg mer, og motsetter seg ikke absolutt alt de foreslår.

Karakterens utvikling tolker jeg som at hun tørr å stole mer på mennesker, spesielt søsknene. Hennes søskenkjærighet synes å være sterk, noe som kommer til syne i siste del av *Arven etter Maél* (2013) hvor Dimyne og Briskir holder på å dø av røykforgiftning, men overlever: ”Deretter kastet hun seg ned og klemte dem begge. Og nå gråt hun. Hun visste ikke hvor hun ville vært i verden hvis de to hadde dødd fra henne” (Holsve 2013:334).

Søskenkjærligheten vokser og forsterkes, og karakteren tar ofte de rette valgene, samtidig som hun bevarer staheten, frekkheten og nesevisheten som karakteriserer henne godt. De personlige utfordringene til karakteren kan tolkes som det at hun er redd for å miste seg selv, selv om hun kanskje ikke helt hvem hun selv er. Hun har satt opp en tøff fasade, men på innsiden er det mye usikkerhet. Denne karakteren er den som sliter mest med å tilpasse seg det nye livet på Tiladnen, men mot slutten blir hun en del av det nye samfunnet og landet: ”Da hun endelig innså at hun virkelig elsket å være et av Maéls barn, fra øyriket Tiladnen” (Holsve 2013:86).

Fordommer og fremmedfrykt

Trillingene kjemper hele tiden en kamp med seg selv, sin egen personlighet og identitet. Samtidig blir de kastet ut i et samfunn og styresett som kan virke fremmed og skremmende. På Tiladnen er det ingen som ”bestemmer” i den forstand at de ikke har et maktapparat eller forvaltning som sitter med den øverste og utøvende makten. Hos menneskene er det to grupper, Forbundet og tryksfelterne, som kjemper mot hverandre. De magiske vesenene kjemper også mot hverandre i interne kamper, men den største konflikten ligger hos menneskene.

Tematikken rundt samfunnet i parallellverdenen dreier seg om krig, fordommer, fremmedfrykt og død, men samtidig fellesskap og tilhørighet. Det er sterke temaer, men beskriver godt kampen trillingene utkjemper. Krigen bunner i at Forbundet ønsker å utrydde alle arter som ikke er mennesker. De har store fordommer mot dem som er annerledes, og ønsker at Tiladnen skal være ”renraset”, altså med bare mennesker. Dette kan tolkes som referanser til vårt eget samfunn, og spesielt fordommene menneskene har mot hverandre. Denne tematikken kan også spores i Narnia-bøkene, og spesielt i *Prins Caspian* (2002). Etter at Peter, Susan, Edmund og Lucy dro tilbake gjennom klesskapet, forandret Narnia seg. Noen sjøfolk forvillet seg inn til Narnia, kalt telemarinere. De tok over landet, og ville utrydde alle narnianere som bodde der fra før, inkludert da snakkende dyr og dverger, samt magiske vesener som kentaurer og satyrer. Mye av utryddelsene var basert på frykt for det ukjente og det som er annerledes.

Halvgudene-trilogien belyser vanskelige emner ved å sette dem i en ny kontekst. Mye av grunnen til at tematikken kan brukes i ungdomslitteratur kan nettopp være at de kombineres med det fantastiske, som gir en annen distanse til problemene enn det realistisk litteratur kan. I tillegg til identitetsdannelse og modning, handler Halvgudene-trilogien om hvordan et samfunn med to ulike synspunkter kan kolliderer fullstendig, og hvordan majoriteten kan vender seg mot minoritetene. Serien kan ses på som en påminnelse om fordommene man eventuelt har, og hvordan man må passe på ikke å gå med oppfatningen om at de som er annerledes er ”farlige”.

Som nevnt er det politiske aspektet i serien fremtredende. Flere av de som støtter Forbundet synes å følge lederen blindt, uten å stille kritiske spørsmål. Tematikken sentrerer seg rundt et samfunn hvor mange følger en bevegelse på grunn av frykt og uvitenhet. Forbundet hevder de handler i gudenes navn. Deres fremmedfrykt gjør at de kan virke blindet av hat, istedenfor å prøve å lære mer om de andre: ”Noen lar seg konvertere, noen er for redde til å stå imot, og noen viser åpent sin begeistring for Forbundets visjoner” (Holsve 2011:70) Tvetydigheten mellom godt og ondt, og rett og galt skildres i teksten som noen av de viktigste utfordringer trillingene møter. Som leser er det lett å tenke at det er et svart/hvitt skille mellom godt og ondt i trilogien, men det er muligens ikke slik. Selv om man har en annen oppfatning

enn andre, betyr ikke at man er ond og alltid vil være ond. Trysfelderens leder, Ramne, påpeker dette, og mener at det er en stor gråsoner i spørsmålet mellom godt og ondt. Trillingene blir også konfrontert med de samme konfliktene i kampene, og når de faktisk må drepe noen for å oppnå sitt eget mål. Samtidig er det ikke bare fæle ting som skjer, og trillingene opplever vennskap, familieband som blir sterkere, en følelse av fellesskap og tilhørighet, og kjærlighet. De får en følelse av et fellesskap, og det å høre til et sted. Ikke bare finner de sin egen identitet, men de får en plass i et samfunn. I samfunnet i Oslo hørte ingen av dem egentlig til, og de ble mobbet eller bare oversett. På Tiladnen finner de venner og kjærester på tvers av tilhørighet og raser, og hører endelig til i et samfunn.

Avslutning

I analysen har jeg lagt størst vekt på de tre begrepene transtekstualitet, paratekstualitet og hypertekstualitet, og knyttet disse opp mot Halvgudene-trilogien. Parateksten (forsidene) på bøkene kan sies å ha stor innflytelse på vår oppfatning av teksten. Vi får frampek om hva vi skal komme til å lese, og parateksten inviterer til noe mytologisk og mystisk. Jeg har analysert norrøn mytologi som transtekstualiteten i trilogien, men med fokus på gudediktningen. *Edda* har jeg analysert som hypotekst til Halvgudene-trilogien, med sine klare referanser til gudediktningen.

Narnia-bøkene har jeg analysert som en viktig hypotekst til hyperteksten Halvgudene-trilogien. Samtidig som karakterene reiser til en annen verden, kjemper de med utfordringer som vanlige ungdommer som identitetsdannelse, venner og familie, men de møter samfunnsproblemer som utfordrer dem på et helt annet nivå. De møter et samfunn med fordommer, krig, og store konflikter, men de møter også et fellesskap og en kampvilje. Ved at forfatteren benytter seg av *low-fantasy* sjangeren, gjør at det er store rom for både fantasi og realisme, og forfatteren kan spille på magiske verdener og vesener, men samtidig skrive en bok som belyser vanskelighetene med å være ungdom. De to elementene kombinert utgjør en serie som kan appellere til alle på grunn av sine intertekstuelle referanser, men samtidig er det en serie som leseren kan kjenne seg igjen i, selv om problemene er satt i en ny kontekst.

Alvetegnet-trilogien

Innledning

Alvetegnet-trilogien består av bøkene *Gravbøyggen våkner* (2005), *Nissedreperen* (2006) og *Krakens gap* (2007). Kort fortalt handler trilogien om karakteren Espen, en vanlig gutt som oppdager en uvanlig hemmelighet på sommerstedet til besteforeldrene. Han finner en nøkkel, kalt Edelåpne, som åpner en portal inn i en parallellverden, kalt den andre siden. Den andre siden er en slags overlapping til hans egen kjente verden. Ved å gå gjennom en portal kan han plutselig se nisser, alver og tusser, og dyr og trær kan snakke, i likhet med Narnia-bøkene. Nøkkelen gjør den andre sidens hemmeligheter usynlige. Espen møter mange utfordringer han må kjempe mot, og får hjelp av venninnen Eva. I *Gravbøyggen våkner* må de kjempe for å redde Gammalskauen fra å bli hogd ned, i *Nissedreperen* må de redde nissene, og hele byen fra en rotteinvasjon og epidemi, og i *Krakens gap* må de kjempe mot miljøforurensning og selveste kraken.

I tillegg til Alvetegnet-trilogien har Sigbjørn Mostue skrevet *Mørkeboka* (2009), en sidebok til serien, men som også spiller en viktig rolle i Alvetegnet-trilogien, spesielt i *Nissedreperen*. *Mørkeboka* gir enda mer informasjon om den andre siden og er en samling av chatlogger, blogginnlegg, dagboknotater og samtaler mellom lege og pasient. Blogginnleggene kan man faktisk fysisk logge seg inn på nettet, der man kan lese og løse gåter. I *Mørkeboka* møter vi flere ulike karakterer, men deres fortellinger flettes sammen på grunn av deres opplevelser med det overnaturlige. Det kommer frem at *Mørkeboka* egentlig er tittelen på en bok skrevet av Peter Christen Asbjørnsen, som hevder at alt vi møter i Alvetegnet-trilogien av nisser, troll og skrømt, samt alle skapningene vi møter i eventyrene til Asbjørnsen og Moe, faktisk finnes, og Asbjørnsen visste det.

Som utgangspunkt analyserer jeg folketroen som den overordnede transtekstualiteten, men folkediktingen og spesielt eventyrene med Espen Askeladden som hypotekster til Alvetegnet-trilogien. Andre kjente litterære verk som jeg analyserer som hypotekster er *Peer Gynt* av Henrik Ibsen, og *Mio, min Mio* av Astrid Lindgren. I tillegg har trilogien konkrete referanser til

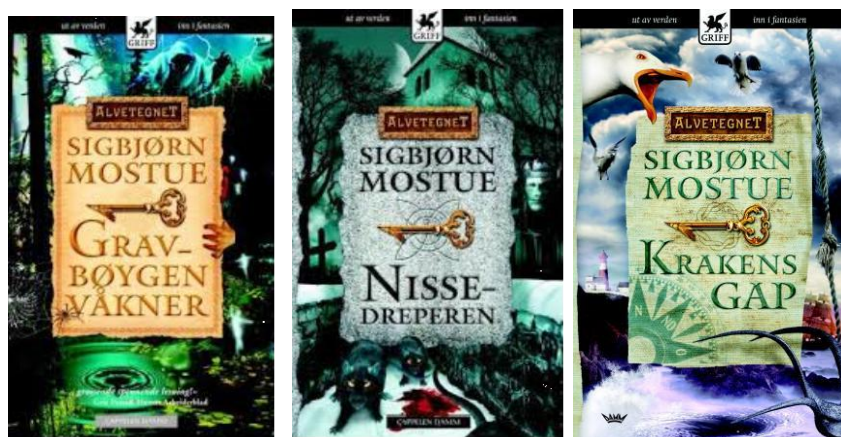
historiske hendelser som Svartedauden og eventyrinnsamlingen til Asbjørnsen og Moe. I likhet med Halvgudene-trilogien gjennomgår hovedkarakteren(e) en personlig forandring, men det er de store samfunnsspørsmålene og utfordringene som får størst plass, som miljøvern og klimautfordringer.

Folkediktningen

Som utgangspunkt for analysen baserer jeg meg på antakelsen om en dialogisk relasjon mellom Alvetegnet-trilogien, og folketroen og folkediktningen. Peter Christen Asbjørnsen og Jørgen Moe kan pekes ut som en av de viktigste bidragsyterne for å få samlet inn de muntlige fortellingene og eventyrene i norsk tradisjon (Andersen 2012). Nina S. Alnæs (2003) skriver i *Varulv om natten. Folketro og folkediktning hos Ibsen: «Folkeminne, eller folklore, er samlebegrepet for alle folkelige tradisjoner, alle levninger av eldre tiders kultur og litteratur, overtro og skikker, som er bevart og muntlig overlevert av allmuen»* (s.20). Hun skriver videre at opphavet til folkediktningen er et uløst spørsmål, men at folkediktningen i Norge på 1800-tallet stort sett var utviklet fra norrøn mytologi (Alnæs 2003:21).

Folkediktningen kan grovt sett deles inn i sagn, eventyr og folkeviser. Sagnene skulle underholde tilhørerne, men også skremme barn til for eksempel å holde seg unna vannet. Alnæs (2003) sier: «Sagnene tar ofte for seg det som må ha gjort sterkt inntrykk på folk, det som skilte seg ut fra hverdagen» (s.27). Her nevner hun sagn om Olav den Hellige, krig, drap og Svartedauden. I eventyrene er ofte utgangspunktet en drøm om forbedring sosialt og en lykkelengsel. Hovedpersonen møter farefulle utfordringer, men den hjelpsomme og snille vinner. Ofte er naturens krefter tilstedeværende, og ikke sjelden får den gode hjelp av dyrene. Naturens nærvær er viktig, i tillegg til trolldom. Selv om det er store fantastiske elementer, faller dette inn i det realistiske med stor selvfølgelighet (Alnæs 2003:36). Ofte inneholder folkediktningen fortellinger om overnaturlige vesener, som de underjordiske, tusser, huldrefolk, troll, jotner og vetter. Alvetegnet-trilogien har både spor av folkediktningen og de overnaturlige vesenene som finnes, men har også berøringspunkter til den kjente folkehelten fra eventyrene, Espen Askeladden, samt det særnorske dramaet *Peer Gynt* (1867) av Henrik Ibsen. I likhet med

Halvgudene-trilogien, gir paratekstene til Alvetegnet-trilogien en indikasjon til sjangeren som fantastisk litteratur, og gir assosiasjoner til den norske kulturarven. Forsidene gir hint til noe mystisk og ukjent, samtidig som det er flere elementer vi kjenner igjen, som for eksempel tjernet på *Gravbøygen våkner*.



(De tre bøkene i trilogien: *Gravbøygen våkner* (2005), *Nissedreperen* (2006) og *Krakens gap* (2007). Kilde: Cappelen Damm)

På *Gravbøygen våkner* er tittel og forfatter i fokus midt på siden, men nøkkelen til den andre siden (Edelåpne) er også i fokus. Slik er det på alle tre bøkene. På forsiden av *Gravbøygen våkner* ser vi en hånd og en rød lue som stikker frem, samt et mørkt og mystisk tjern. Naturen i bakgrunnen av bildet skildrer den norske naturen som voldsom og mørk, med tjernet og lyn og torden på himmelen, og man kan i tillegg skimte et skrømt på bildet. På forsiden av *Nissedreperen* er Edelåpne i fokus, men her synes forsiden å være enda mørkere, med både rotter, blod og skrømt på forsiden. I *Krakens gap* er forsiden noe lysere, med den blå himmelen øverst, et fyrtårn og skipet i fokus. Nederst på siden er det mørkere og mer dystert, med havet i en malstrøm og krakens tentakler som stikker opp av vannet. Felles for alle forsidenes er at nøkkelen til den andre siden er i fokus, akkurat som om man må «åpne» boken for å komme inn i den andre verdenen og fantasien. I tillegg er elementer fra handlingen plassert på forsiden, og alle har duse og mørke farger som gir en følelse av mystikk og fantasi. I motsetning til Halvgudene-trilogien er ikke hovedpersonene med på forsiden, og det er bare det fantastiske som får plass.

Helt eller antihelt

Karakteren Espen fungerer som hovedpersonen og kan tolkes som en vanlig gutt med interesser som dataspill, jenter og venner. I *Gravbøyggen våkner* framstilles karakteren som noe veik, og en som stort sett gjør som de andre guttene i klassen ber ham om, som for eksempel at han er med på å mobbe selv om han mener det er galt. Espen står lite opp for seg selv eller andre, og starter i utgangspunktet som en antihelt. Selv om han har noen få venner i klassen, tolker jeg karakteren som en ensom gutt. Han er selvopptatt, men har hjertet på rett sted. Utover i serien skjer det flere endringer hos Espen, som vil bli analysert nærmere senere i oppgaven.

Alvetegnet-trilogien gir assosiasjoner til våre gamle forestillinger om folketro og eventyr, men spesielt karakteren Espen har flere likhetstrekk med karakterer i eldre litteratur, som for eksempel Espen Askeladd, også kalt Askeladden. Han er en kjent figur i flere av eventyrene til Asbjørnsen og Moe, og fungerer ofte som hovedperson. Tyrihans er også en karakter som dukker opp i eventyrene, som for eksempel i *Tyrihans som fikk kongsdatteren til å le* (Asbjørnsen, Moe 2006:130), og har også flere likhetstrekk med dem begge, med sin kløkt og heltestatus. Helten i flere av eventyrene er Askeladden, som for eksempel i *Per, Pål og Espen Askeladd* (Asbjørnsen og Moe 2006: 469) og *Askeladden og de gode hjelperne* (Asbjørnsen, Moe 2006: 413). Jeg analyserer eventyrene om Espen Askeladden som hypotekster til hyperteksten Alvetegnet-trilogien. Askeladden er en nysgjerrig og modig helt, som vinner prinsessen og halve kongeriket med kløkt og tålmodighet, samt hjelp fra personer han møter underveis. Karakteren Espen synes ikke å være en like tydelig helt som Askeladden, men han får også hjelp underveis, for eksempel av nissen Nils og Eva. Etter at Espen har brukt Edelåpne til å dra til «den andre siden», merker han fysiske endringer hos seg selv: «Hvordan hadde han klart det? Han spratt opp og klødde seg i hodet. Først var han blitt en superløper, og nå klarte han å rikke trauret ved å sparke til det» (Mostue 2005:126). Karakteren får hjelp av naturen, får mer selvtillit, og får en større rolle som den helten vi er vant til å lese om i eventyr:

Espen så mot Eva, men senket blikket raskt da han møtte øynene hennes. De skinte. Hva ville hun tro om ham hvis han ikke turte å dra tilbake? Men å ta henne med...Det var ikke den ting i verden han ønsket seg mer enn akkurat det. Likevel slo han tanken fra seg. Han kunne ikke utsette henne for hva det nå var som ventet ham. Dette måtte han klare selv! (Mostue 2005:148).

Nissen Nils og Eva er to hjelpere som har mye å si for Espens suksess og seier. Her er det berøringspunkter til eventyret om *Askeladden og de gode hjelperne*, hvor Askeladden får god hjelp og vinner prinsessen og halve kongeriket. Nils hjelper karakteren Espen i flere situasjoner, både ved å vise Espen hemmelighetene på den andre siden, men også i ubehagelige slåsskamper. I *Krakens gap* er det midlertidig Espen sin tur til å hjelpe Nils mot forbannelsen fra alvene.

Karakteren Eva er en rolig og fornuftig jente, som noe ufrivillig blir dratt inn i eventyrene til Espen, og hjelper han gjennom farefulle situasjoner. Denne karakteren kan tolkes som mer selvstendig og moden enn Espen. Hun tenker ofte mer gjennom beslutninger som skal tas, men følger Espen gjennom tykt og tynt, selv om de to har sine krangler. Underveis i trilogien utvikler Eva en mer selvstendig rolle, og blir mer enn bare en hjelper for Espen, og i *Krakens gap* får hun sitt eget alvetegn. Karakteren er en jente med bein i nesa, hun er intelligent og har en viktig rolle i trilogien.

I likhet med Askeladden har Espen et stort hjerte. Han er ofte livredd og har problemer med å forstå at han er ”utvalgt”: ”Men jeg er jo bare – en vanlig gutt. Det siste hørtet like ynkelig ut som Espen følte seg” (Mostue 2005:117). Uansett går han inn i farlige situasjoner for å hjelpe de som står ham nærmest. Både Espen og Askeladden kan leses som gutter som ingen forventer noe av, men som aksepterer alle utfordringer. De er begge eventyrlystne, har et stort mot, og et ønske om å hjelpe andre. I eventyrene opptrer Askeladden som et slags ideal, med sitt heltemot og uredde fremgangsmåte. Jeg leser ikke Alvetegnet-trilogien som et forsøk på et eventyr, eller en gjenskapelse av Askeladden, men jeg oppfatter folkediktningen som en stor påvirkningskraft og Askeladden som navnebror. Espen utvikler seg utover i serien, og blir i større grad en helt. Hans mot og drivkraft er ikke gitt, og Espen går flere runder med seg selv om han skal fullføre oppdraget i *Gravbøyen våkner* eller ikke. Her ligger den store forskjellen mellom Askeladden og Espen. Askeladden forblir

den samme karakteren, men Espen gjennomgår en forandring.

Ikke bare kan trilogien og Espen minne om den folkekjære Espen Askeladd, men jeg leser også Henrik Ibsens drama *Peer Gynt* (1867) som en hypotekst til Alvetegnet-trilogien. Espen går fra å være en antihelt, til å bli en helt utover i serien. Som helt kan Espen gi assosiasjoner til heltene Askeladden, men som en type antihelt gir Espen assosiasjoner til Peer Gynt. Peer er en villstyring, og har blant annet veldig høye tanker om seg selv: «Jeg skal blive Konge, Kejser!» (Ibsen 1912:13), og sier: «hele bygden skal dig hædre, bare vent till jeg faar gjort noget- noget rigtig stort!» (Ibsen 1917:12). Folk har lave forventninger til Peer, og blir lei av hans løgner: «Hold din Mund! Du er gal i Bund og Grund» (Ibsen 1917:13). Peer ender opp med å røve en brud, flykte opp i fjellet, ha flere utskielser med flere budeier og blir jaktet på av hele bygda. Det er til slutt bare en kvinne for ham, nemlig Solveig. Under sitt opphold i fjellet glir Peer inn og ut av fantasi og virkelighet, og både huldra, Dovregubben og bøygen dukker opp (Ibsen 1917). I *Gravbøygen våkner* møter Espen både den forlokkende huldra og selveste Gravbøygen. I *Mørkeboka* antydes det i tillegg at Henrik Ibsen har vært inspirert av overnaturlige ting da han skrev *Peer Gynt*, nettopp fordi han visste at det fantes mer mellom himmel og jord:

Han skreiv om troll, om Dovregubben, Den grønnkledde- altså huldra, og om Bøygen...Og Peer Gynt møter dem alle. Dem former livet hans: Trollene ville at han skulle være seg sjøl nok, og Bøygen ville at han skulle gå utenom. Bare for å nevne noe. Ibsen visste et eller annet, doktor, som kom til uttrykk i detta stykket!» (Mostue 2010:44).

I likhet med Peer, tar ikke alltid karakteren Espen de beste beslutningene og avgjørelsene. Han har lett for å snu ryggen til problemene, og tenke at de ikke angår ham. Med hensyn til Eva, er Espen svært forelsket i henne, men han behandler henne ofte dårlig, og som oftest på grunn av sjalusi og usikkerhet. Det er Eva allikevel som står ved Espen sin side uansett, og han angrer alltid fort på sine impulsive utbrudd: «For en idiot han var! Han hadde skjøvet Eva fra seg, som hadde fulgt ham i tykt og tynt, både i sommer og nå» (Mostue 2006:294). Her er det berøringspunkter til Solveig, som trofast venter på Peer.

Jeg oppfatter karakteren Espen som et sted midt mellom Askeladden og Peer Gynt. Mens Askeladden stort sett er trygg på seg selv, så utvikler Peer en

slags paranoia, og stykket har høy grad av psykologiske aspekter. Karakteren Espen er et sted midt i mellom: han går ikke inn i situasjoner med et stort mot, men han viker heller ikke unna. Peer snur ryggen til sine problemer, mens Askeladden bruker kløkt og tålmodighet. Igjen er Espen et sted midt i mellom ved at han for eksempel rømmer fra oppdraget sitt (Mostue 2005), men tar en runde med seg selv og bestemmer seg for å gjøre det allikevel. I *Krakens gap* er Espen en helt annen enn den personen vi først møter i første bok, og han vil ofre seg selv til kraken for å redde klassekameratene, men felles for Peer Gynt, Askeladden og Espen, er at de alle tre er stae, og gjør ikke som alle andre forventer.

I tillegg til folkediktningen har Alvetegnet-trilogien berøringspunkter til Astrid Lindgrens *Mio, Min Mio* (1954), og jeg tolker *Mio, min Mio* som en hypotekst til Alvetegnet-trilogien. Mio er «den utvalgte» og kjemper en kamp som allerede er planlagt. Slik er det også med karakteren Espen, spesielt i *Gravbøymen våkner*. De er begge pekt ut til å kjempe. Espen må bruke Bergabitt til å drepe Gravbøymen, som er det eneste sverdet som kan drepe ham, og som kan kutte gjennom stein: ”Hør, tapre bærer av Bergabitt Mot dråpen skal du styre dine skritt Skrømtene skjelver og Gravbøymen viker når sverdet løftes for å hogge dem i biter” (Mostue 2005:38). Karakteren Mio drar til Svartsmeden og får et sverd spesielt laget for den onde ridder Kato: «Dette sverdet her er ikke smidd for å brukes mot de gode og de uskyldige. Dette sverdet ligger her og venter på ridder Kato selv, og han har et hjerte av stein, vet du ikke det?» (Lindgren 2013:117). Likt for både Mio og Espen, er at de tviler på seg selv, men klarer til slutt å fullføre oppgaven de er ment til å fullføre: «Jeg løftet flammesverdet, løftet det så høyt jeg kunne, og så senket jeg det dypt i ridder Katos forferdelige hjerte av stein» (Lindgren 2013:152).

Tilstedeværende folketro

Berøringspunktene til Espen Askeladden og Peer Gynt brukes i høy grad, men det er i tillegg flere likheter til selve dramaet *Peer Gynt* i trilogien, spesielt med hensyn til den norske naturen. I *Gravbøymen våkner* foregår handlingen på besteforeldrene til Espen sin gård. Det er en gammeldags gård, med Gammalskauen og fjellet Svarteggen i bakgrunnen. Her er det paralleller til

hypoteksten *Peer Gynt*. I *Peer Gynt* er handlingen lagt til bondemiljøet i Norge på 1800-tallet som kan minne om gården til besteforeldrene, og Peer rømmer oppover fjellet etter sine utskeielser. Den norske naturen er representert i høy grad i begge verk, og gir en følelse av det urnorske og den norske kulturarven. Den tilstedeværende folketroen er fremtredende i eventyr, *Peer Gynt* og ikke minst i romanene. Ofte i fantastisk litteratur drar hovedpersonene inn i en parallellverden som er ulik vår egen, kalt *low fantasy*, eller de oppholder seg allerede i den fantastiske verdenen, kalt *high fantasy* (Svensen 2001). I Alvetegnet-trilogien er det en annen vridning, på grunn av hvordan hovedpersonene går gjennom en portal til ”den andre siden”, men de befinner seg fortsatt i den samme verdenen, bare nå kan de se det fantastiske. Det fantastiske gjøres så realistisk som mulig, og det overlapper hverandre. Dette gjør karakterene og folketroen så tilstedeværende, akkurat slik det var for menneskene i gamle dager. I *Peer Gynt* glir det realistiske og det fantastiske over i hverandre. Peer veksler mellom fantasi og virkelighet så elegant at det er vanskelig å skille fra hverandre. I tillegg har de to verkene tematiske likheter, som det å være seg selv, og om det finnes en kjerne av vår egentlige identitet blant alle rollene og identitetene man har. Dette blir analysert nærmere senere i oppgaven.

Det kjente og det ukjente

På grunnlag av utgangspunktet om at Alvetegnet-trilogien er inspirert av folkediktningen som er en del av vår kulturarv, er det hensiktsmessig å trekke inn våre fremste eventyrinnsamlere Asbjørnsen og Moe. I trilogien er skillet mellom vår kjente og realistiske verden og «den andre siden» tynn. De to verdenene overlapper hverandre. Ofte i fantastisk litteratur så reiser hovedpersonene til parallellverdener gjennom en portal, som for eksempel i *Narnia*-bøkene og i *Halvgudene*-trilogien. Slik er det også her, og karakteren Espen bruker Edelåpne, en slags nøkkel:

Espen ble blendet av et sterkt, hvitt lys. Det var Edelåpne som skinte mer enn noen gang. Han møtte en varm hinne, som motstrebende ga etter når han beveget seg fremover. Det følte som om å svømme i en seig masse, men samtidig var det som om huden ble kjærtegnet, og noe ble liksom strøket av ham (Mostue 2005:45).

Espen er fortsatt i sin vanlige og kjente verden, men han er blitt usynlig og han kan se alle de magiske skapningene som nisser, skrømt, troll og alver. Det er midlertidig ikke slik at når man har krysset over, så finnes ikke den vanlige og kjente verdenen lenger: «Espen så seg fortunlet omkring. Alt rundt ham så helt likt som før han gikk inn i Edeldråpe. Han befant seg fortsatt i stabburet, som var like mørkt og dystert» (Mostue 2005:47). Overlappingen mellom fantasi og virkelighet er sterkt tilstedeværende i Alvetegnet-trilogien. Det fantastiske får stor plass, spesielt våre tidligere forestillinger om folketro og overtro. Samtidig spiller forfatteren på vår realistiske fornuft ved å hente inn realistiske hendelser hentet fra vår historie, og flettet de inn i det fantastiske. Historiske elementer som vi kjenner fra historiebøkene dras med inn i «den andre verdenen» som for eksempel referansene til Asbjørnsen og Moe som nissen Nils forteller om:

For en drøye hundre og femti år sia var det et par strevinger som var fælt så interessert i oss på den andre sia. De brukte all sin tid på å reise rundt og leite og grave etter alt vi holdt på med. Det sies at de skreiv noen bøker om det au, og kalte det eventyr, men i all hemmelighet skreiv en av dem *Mørkeboka*. Den inneholdt visstnok mange hemmeligheter om oss, og dessuten en beskrivelse av hvordan en streving kan få en titt inn på sida vår (Mostue 2006:109).

Til forklaring er en streving et menneske, og brukes fordi de på den andre siden synes at menneskene strever så mye: «Strevinger? Det er sånne som dere, det! Dere gjør ikke annet enn å streve den korte tida dere lever. Strever og strever dagen lang, og så er dere plutselig gamle og kan ikke streve lenger, og da dør dere. Vips, så var det over» (Mostue 2005:42).

Mørkeboka spiller en viktig rolle, og har betydning med tanke på de transtekstuelle referansene. *Mørkeboka* påstås å være skrevet av Asbjørnsen, som visste om alle hemmelighetene til blant annet nissene, alvene og skrømtene. Boken inneholder blant annet chatlogger og blogginnlegg mellom personer som hevder de opplever overnaturlige ting. Nisser, troll og tusser møter vi i eventyrene til Asbjørnsen og Moe, men det hevdes i *Mørkeboka* at alt er sant, og Asbjørnsen visste om det. Her kan det sies at skillene mellom det fantastiske og det realistiske vises ut. Våre kjente forstillinger om Asbjørnsen som eventyrinnsamler brukes aktivt i *Mørkeboka*. I boken er det i tillegg utdrag

som Asbjørnsen selv har skrevet, Asbjørnsen er sentral i vår historie, og ved at han trekkes frem og blandes inn i det fantastiske gjør at det blir en helt annen nærhet til folketroen og de historiske elementene.

En annen fremtredende historisk hendelse, som dominerer sterkt i *Nissedreperen* er Svartedauden, epidemien som herjet på 1300-tallet (Benedictow 2002:89), og som ifølge mange historikere tok livet av omkring 70% av Norges befolkning. Her trekkes også et kjent historisk fenomen inn i det fantastiske. Læreren til Espen, karakteren van Helrising, en lite hyggelig mann, forteller om Svartedauden etter at det er blitt oppdaget rotter på skolen, og er en fortelling som samsvarer med historiebøkene: «Svartedauden under middelalderen, *det* var saker! Det var en meget dødelig form for byllepest som skyllet inn over Europa på midten av 1300-tallet. Faktisk er denne grusomme epidemien den verste katastrofen som noen gang har rammet oss, og den kan ha tatt livet av så mye som femti millioner av Europas åtti millioner innbyggere» (Mostue 2006:56).

I *Nissedreperen* lider byen under en aggressiv rotteinvasjon. Rottene er mange tusen i antall, og går til angrep på menneskene. Allerede her er det sterke referanser til Svartedauden, men på det realistiske nivået. Videre i boken kommer det frem at det er alven Lussi som har sluppet løs rottene, og det er hun som kontrollerer dem. I tillegg er det hun som startet Svartedauden på 1300-tallet: «Du skjønner, det var nesten så jeg lyktes en gang for lenge, lenge siden. Rottene mine den gang hadde med seg en liten, ubuden gjest som strevingene ikke likte så godt. De ble riktig så syke av dem, ja, de ble helt svarte, før de døde som fluer» (Mostue 2006:275). Lussi innrømmer også at det er hun som var Pesta som folk under Svartedauden var livredde for at skulle banke på døren deres: «Å, du kan tro strevingene fryktet meg på den tiden. De skalv av redsel hvis de fikk øye på meg, for da visste de at deres tid var omme!» (Mostue 2006:275). Ikke bare truer Lussi med å la rottene angripe, men hun truer med å spre Svartedauden igjen: «- Stakkars, den gamle vennen min er ikke helt frisk. Det har den ikke vært på lenge. I 700 år har jeg holdt den i live, og nå er den veldig sliten- og full av lopper stappet med pestbakterier» (Mostue 2006:276).

Folketro og overtro

Karakteren nissen Nils er en av de viktigste Espen møter. Nils er tøff, sterk og hjelper Espen i både *Gravbøygen våkner* og i *Nissedreperen*, men i *Krakens gap* er det Espen som må hjelpe Nils etter at han er blitt forbannet av alvene. Nils kan minne noe om en fjøsnisse: «Synet som møtte ham, fikk Espen til å rygge til han traff veggen bak seg med et dunk. I hjørnet stod en liten skikkelse med pistrete grått skjegg. Fyren kunne ikke være mer enn drøye meteren høy. Han hadde noen gammeldagse, fargeløse og fillete klær på seg, og på hodet satt en skitten, rød lue. Det kunne ikke være annet enn en vaskeekte nisse!» (Mostue 2005:40). Boege og Vardøen (2012) skildrer en fjøsnisse omtrent slik Nils blir beskrevet. En fjøsnisse er på størrelse med et barn, men er fryktelig sterke: «Nissen ser ut som en godt voksen mann, gul og skrukkete i fjeset, med langt skjegg og grå klær, gjerne nikkens, og rød, spiss topplue» (s. 20). Nils vokter over gården til besteforeldrene til Espen, og er lojal og tjenestevillig, og passer på dyrene på gården. Etter at Espen har kjempet og vunnet over *Gravbøygen*, flytter Nils inn til byen. I byen kryr det av nisser, og de elsker å gjøre sprell mot menneskene: «Dere har kanskje opplevd at vannet i dusjen på skolen plutselig er blitt kaldt? Eller at krittet i klasserommet er borte, at en dør som skulle vært åpen, er låst, eller svampen plutselig er klissblaut slik at det renner nedover armen på lærer`n?» (Mostue 2006:72).

Skrømt er en gjenganger i Alvetegnet-trilogien, og Espen og Eva møter ulike skrømt i løpet av serien. I *Gravbøygen våkner* møter Espen skrømt som prøver å stjele sjelen hans: «Da mannen kom nærmere, så Espen at han svedde over bakken, lydløst og sakte» (Mostue 2005:59). Skrømtene er skremmende og ser fryktelige ut: «En liten, skjev nese hang og dinglet i en skinnfille over munnen på mannen. Det gikk et dypt kutt fra neseroten og tvers over ansiktet. En lang grå hårtjafs gjemte det ene øyet» (Mostue 2005:59). I *Den store norske glemmeboka* (2012) gir Boege og Vardøen et innblikk i flere ulike skrømt fra norsk folketro, men det er nok Åsgårdsreia som har flest likheter med skrømtene Espen møter. Ifølge Boege og Vardøen (2012) er Åsgårdsreia «fryktinngytende gjengangere» som er ofte kriminelle kvinner eller menn. De er fillete og likner mer på skjelett enn mennesker, og noen kaller dem også bare for «reia» (s.102). Nils forteller Espen at han må holde seg unna dem: «Skrømt

skal du passe deg for, strevinggutt, peste Nils da skikkelsen var ute av synet.- Spesielt noen av dem, som han der, er ikke til å spøke med. Blir du så rett som du var nå, har de taket på deg serru. Da setter de spor som er vanskelige å slette. De putter en del av sjela di i sekken sin» (Mostue 2005:61). Skrømtene som finnes på Svarteggen er ute etter å ta mennesker, men de som finnes i byen er mer fredelige, og har stort sett nok med seg selv, men ser like grusomme ut:

For gjennom veggen kom det en skikkelse Eva aldri hadde sett maken til. Det liknet mest på en kvinne hentet ut fra en dårlig skrekkfilm: Det grå pistrete håret var satt opp i en liten knute i nakken, og kjolen var hullete og fargeløs. Hun hadde bare én sko, og den andre foten- som var mer en samling av knokler enn en virkelig fot- stakk ut av noe som en gang hadde vært en strømpe (Mostue 2006:90).

Tussefolk er skapninger som karakterene møter i sin kamp mot Gravbøygen: «Espen trodde knapt sine egne øyne da et møkkete og stygt vesen kom til syne. Det hadde svart, flokete hår som strittet til værs, og over en diger åpning av en munn satt det en stor, krum nese som beveget på seg» (Mostue 2005:65). Nils forteller Espen at tussene holder dyr, som oftest kuer og de må man aldri snakke stygt om, noe som er den største fornærmelsen av dem alle. Ifølge Boege og Vardøen (2012) er tusser lett å forveksle med nisser eller småtroll, men dette stemmer ikke. Tussene holder seg ofte nær menneskene, er små av størrelse og har sitt eget utseende og personlighet (s.48).

Et møte Espen sent vil glemme er møtet med Siri, også kalt huldra: «Han kjente hvordan rødmen bredte seg da han oppdaget at hun nesten ikke hadde klær på seg, bare et gjennomsiktig grønt plagg som hang ned fra skuldrene hennes» (Mostue 2005:108). Huldra er en vakker kvinneskikkelse, som blir tegnet både med eller uten hale. Huldra rår over alt vilt i skogen, og huldrerfolket bor ofte dypt inn i fjellet, og ikke sjelden prøver huldra å lokke med seg menn (Boege, Vardøen 2012:60). Det å bruke huldra i norsk litteratur er ikke uvanlig, og det mest kjente er nok Henrik Ibsen i *Peer Gynt*. Det har i tillegg i 2013 kommet en ny fantasyserie kalt *Hulder. Kire 1* (2013) som utelukkende handler om en ung gutts møte med huldra. Espens møte med huldra samsvarer med våre nordiske forestillinger om henne, hun er vakker, men farlig: «Men husket samtidig hvordan morfar hadde skremt ham med

huldra- at hun var så vakker at ingen klarte å motstå henne, og at det var mange som hadde fulgt etter henne og aldri var blitt sett igjen» (Mostue 2005:111). Hans minner fra eventyr og fortellinger henger igjen, og Espen vet å holde avstand: «Huldra smilte, som om hun leste tankene hans, før hun lo en trillende latter og snudde seg. Først da fikk han øye på halen hennes» (Mostue 2005:111).

Alver er et viktig magisk vesen som brukes aktivt i Alvetegnet-trilogien, og Espen og Eva møter både lysalver og svartalver. I *Den store norske glemmeboka* (2012) forteller Boege og Vardøen om lysalver og svartalver, og svartalver som ble til dverger. Dvergene passet på berget, men det er få av dem igjen (s.68). I *Gravbøymen våkner* er det flere likhetstrekk til dette. I Alvetegnet-trilogien passer lysalvene på at skogen er grønn. Svartalvene bor under jorden, og det er de som skapte den grusomme Gravbøymen for å drepe lysalvene. Dvergene er svartalver, og så helt annerledes ut enn Espen hadde forestilt seg: «De var hårløse og helt nakne, og den likbleke huden deres var dekket av støv og skitt slik at de var nesten svarte. Dvergene var ekstremt underbitt, og fortennene i underkjeven var unormalt lange» (Mostue 2005:95). Alvene kan påvirke menneskene selv om de er på den andre siden, og som legen til Espen sier: «[e]lveblest, ja- det er et morsomt navn på en lidelse, forresten. I gamle dager kalte man det alveblest, fordi man trodde det var alvene som var sinte og hadde pustet forbannelse på en» (Mostue 2005:135). Dette stemmer med de gamle fortellingene om alvene, nemlig at du fikk utslett om de pustet på deg (Boege, Vardøen 2012:66). I *Krakens gap* har alvene kastet en forbannelse på Nils fordi han tok med seg Edelåpne ut av Gammalskauen, og han holder på å dø. Boege og Vardøen (2012) skildrer alvene som gjengangere, og noen som likner mye på menneskene. I Alvetegnet-trilogien er det ikke gitt hvordan alvene ser ut, og forekommer som mystiske vesener. Det finnes også sjøalver som hjelper Espen og Eva med å kjempe mot selveste kraken.

Kraken finnes i våre gamle fortellinger og skildres ofte som et sjømonster som sluker både mannskap og skip: «Kraken er- etter Trollet- vårt mest berømte vesen internasjonalt, og dette sjøhyret er definitivt det mest bereiste. Kraken er en kjempestor og fryktinngytende blekksprut som holder til

utenfor norskekysten» (Boege, Vardøen 2012:150). I *Krakens gap* samsvarer disse forestillingene:

Kraken, eller havguven som han også kalles, har jeg hørt om. Men det sies at han er den største skapningen som finnes i havet. Like stor som fjord er bred, blir det sagt. Han ligger på havbunnen, ser du, ubevegelig og diger, og for et utrent øye kan han mest likne bunnen sjøl. Men rører han først på seg, settes det krefter i sving som ingen kan stå imot (Mostue 2007:65).

Et annet vesen fra havet som vi finner i vår gamle folketro er draugen. Slik som i Halvgudene-trilogien skildres draugen som en død sjømann, og et slags gjenferd (Boege, Vardøen 2012:108). I *Krakens gap* er draugen dominerende:

Han er en dauding, skjønner du- en riktig ond en også. Draugen var sjømann en gang, men nå er han bare råttten og jævelig, merket av år i havets vold. Og hører du skriket hans er du ille ute. Kommer du deg ikke i land fort som ei spyttklyse i stiv kuling, er du snart mat for fiskene. Det samme skjer hvis han klarer å seile forbi deg på sjøen- da går du den sikre død i møte (Mostue 2007:63).

Draugen skildres som en ekkel og skremmende skapning: «Under sydvesten var håret erstattet av noe som minnet om en død, svart tangklase. Ansiktet var regelrett råtnet bort, bare noe som en gang måtte ha vært en nese stakk fram og fikk den uformelige massen til å minne om konturene av et fjes. Men verst var de tomme øyehulene» (Mostue 2007:118). Draugen skaper problemer for Espen og Eva, og de får virkelig nærkontakt med vesenene de stort sett bare har lest om i bøker.

I *Krakens gap* kommer det også opp en direkte referanse til et kjent sagn om syv søstre som ble forvandlet til stein. På båtturen blir Espen fortalt hvordan fjellene ble til, nemlig ved at de syv døtrene til en jutul skulle ta et bad i måneskinnet, men sønnen til en annen jutul satt og kikket på dem. Han begynte å jage dem, og jakten varte helt til sola kom opp, og døtrene ble forvandlet til fjell (Mostue 2007:160). Her kan det synes å være en direkte referanse til sagnet om «de syv søstre» (Veroldin.com), eller også kalt Lekamøya (Hodne, Sand 2009). De heter forskjellige ting, men går ut på det samme. Sagnet kalt Lekamøya (eller Hestemannen og Lekamøya) går ut på

hvordan en frier ønsker gifte seg med Lekamøya, men hun nekter. Deretter skjer det en jakt over fjellet, som ender med at de begge blir til fjell når solen står opp (Hodne, Sand 2009). Steinformasjonen kalt Lekamøya står på øya Leka i Nord-Trøndelag og likner en kvinneskikkelse (Hodne, Sand 2009:117). Flere steder inkluderer sagnet også søstrene til Lekamøya som også blir til fjell, derav navnet «de syv søstre» (Veroldin.com). Sagnet inkluderer i tillegg Hestemannen (frieren) og Torghatten som hindrer Hestemannen å drepe Lekamøya. Hestemannen ligger utenfor Melfjorden i Rødøy og er et kjent sjømerke på Nordlandskysten (Hodne, Sand 2009:89).

Identitet og roller

I *Gravbøyggen våkner* møter vi en noe barnslig, selvopptatt og usikker Espen. Karakteren tolker jeg som en type antihelt, hvor de store bragdene foregår på datamaskinen, men ikke ute i den virkelige verden: «Det eneste Espen kunne bedre enn noen andre, var å spille. Ingen slo Espen i noe slags dataspill, men så spilte han da også mye. Altfor mye ifølge moren, men hun skjønnte ikke hvor herlig det var å forsvinne inn i en fantasiverden, skyte, slå, løse floker, komme seg gjennom ganger og rom mens fienden jaktet på ham» (Mostue 2005:14). Espen kan leses som en type «hjernehelt», som er modig i fantasien og tenker ofte de riktige tingene, men mislykkes når de bør komme frem i virkeligheten, og skal vises i form av handling.

Utfordringen til Espen er hans identitetsproblematikk, og hvem han skal være i de ulike situasjonene. Er han den som står og ser på gale handlinger, eller er han den som tar affære og hjelper de som trenger det? Etter at han blir kastet ut i en rekke eventyr skjer det naturlig nok en endring hos Espen. Han starter som en enkel og feig fyr, eller som Eva sier: «Espen var en dust. En flirende, dum fyr som hang i hælene på andre, og som aldri hadde løftet så mye som en finger for å hjelpe henne» (Mostue 2005:77).

Det å finne seg selv, og sin egen identitet står sterkt i Alvetegnet-trilogien, i likhet med Halvgudene-trilogien. Halvgudene-trilogien er litt annerledes med hensyn til identitetsdannelse enn Alvetegnet-trilogien, ved at Espen stort sett vet hvem han vil være, men utfordringen er å realisere det. Dimyne, Briskir og Trigg opplever en annerledes identitetsreise ved at de

utvikler seg litt etter litt, og kreftene deres har mye å si for deres utvikling, i tillegg til at de har søsknene sine til å støtte seg og som setter hverandre på plass om det trengs. Hos Espen er nok Eva den største påvirkningskraften til at han må skjerpe seg, og finne seg selv.

Til sammenlikning er verdenene i Halvgudene-trilogien og Alvetegnet-trilogien ulike. Halvgudene har en helt ny parallellverden, og får en avstand til primærverdenen, men selv om Espen krysser over til den andre siden, er han fortsatt i den samme kjente verdenen, bare med fantastiske innslag. Det blir ikke den samme avstanden til sitt vanlige liv, og identitetsutviklingen kan derfor være annerledes. De ulike rollene i vår identitetsdannelse er sentrale i trilogien. Hvor mange ulike roller har man, og finnes det en kjerne under alle lagene av roller? Og er det mulig å være seg selv *absolutt* hele tiden? Dette er et sentralt tema i en ungdoms hverdag, og kan synes å være en vanlig utfordring for ungdom. Det er lett å følge strømmen og slippe å ta egne valg, eller det kan skyldes en redsel for å skille seg ut. Espen unngår Eva fordi de andre mobber henne, men egentlig liker han henne: «Det var flaut å være sammen med Eva. Og ikke bare fordi hun var et skolelys og behandlet Espen som om han var mindre begavet. Til tross for de små brillene og de mildt sagt spesielle klærne hun gikk med, var nemlig Eva ganske pen» (Mostue 2005:13).

Utfordringen til karakteren Espen er å være seg selv. Han vil gjerne være med de kule guttene og spesielt den mest populære jenta på skolen, men samtidig er det Eva som han er mest interessert i: «Han ble varm i kroppen bare ved å tenke på Eva, og hjertet slo raskere hver gang han kom borti henne. Espen trakk pusten dypt og lot som om han så utover sjøen. Men hele tiden søkte blikket hans mot Eva» (Mostue 2005:158). Her er det flere berøringspunkter til *Peer Gynt*. Peer kan sies å være seg selv, men har også en identitetsproblematikk. Han veksler mellom ulike roller, og kan synes å ha flere identiteter, men det kan være vanskelig å avgjøre om vi får vite hans egentlige identitet og egentlige kjerne. Slik er det også med Espen. Han veksler mellom ulike roller og klarer ikke å bestemme seg for hvem han vil være. Er det slik at vi har ulike roller i ulike situasjoner, eller er det en kjerne under alle lagene som viser hvordan vi virkelig er?

Naturvern, sivilisasjonskritikk og klimakatastrofe

Slik som overskriften tilsier er det tre hovedtemaer av samfunnsmessige utfordringer som Alvetegnet-trilogien problematiserer, nemlig naturvern i *Gravbøygen våkner*, sivilisasjonskritikk i *Nissedreperen*, og klimakatastrofe, forurensning og global oppvarming i *Krakens gap*. Disse temaene diskuteres i sammenheng med det fantastiske, som gir en annerledes innfallsvinkel til problemstillingene. I analysen av disse problemstillingene analyserer jeg de tre bøkene separat på grunn av deres klare skille i tematikk. I *Gravbøygen våkner* er vern av en urskog sentralt. Dette begynner med at bestefaren til Espen nekter å la sønnen sin hogge i skogen bak gården. Han babler om at da blir «de» sinte, men alle tror han begynner å bli gammel og surrete: « Nå må du slutte å fortelle disse eventyrene dine, far» (Mostue 2005:132). Etter at Espen har krysset over til den andre siden, får han den virkelige historien. Gammalskauen er en urskog, og som aldri har vært hogget i: «- Der finner du den *egentlige* naturen, den som en gang var, før vi mennesker begynte å herje me`n. Ekte villmark har en spesiell stemning ved seg. Det er fint ellers i naturen også, bevare meg vel, men som sagt: urørt natur er å foretrekke» (Mostue 2010:45). En urskog kan forklares slik: ”Urskog, skog som ikke har vært under kultur. Trærne faller til slutt og blir liggende til de råtner” (Store norske leksikon).

Det viser seg at det har pågått en krig mellom lysalvene og svartalvene i Gammalskauen. Lysalvene trenger det grønne for å overleve, men svartalvene ville rive ned skogen for å drepe dem, og de fikk god hjelp av menneskene som hogget i skogen. Til slutt fikk lysalvene drevet svartalvene opp i fjellet, men det var her de lagde Gravbøygen (også kalt Alveeteren). Sverdet Bergabitt er det eneste som kan drepe Gravbøygen (Mostue 2005:205), noe Espen senere erfarer. *Gravbøygen våkner* roper høyt ut en advarsel om ikke å ødelegge naturen med utbygging og nedrivning. Heldigvis er det faren til Evas naturengasjement som redder Gammalskauen. Miljøkritikken er delvis kamuflert bak det fantastiske, om at de magiske vesenene er avhengige av urørt skog, og hvordan de vil lide om den blir borte. Dette kan henge sammen med våre egne arter som er utrydningstruet på grunn av skoghogst. Mer om dette

finner vi i *Krakens gap* hvor faren til Eva enda en gang tar et oppgjør med vår tids materialisme og egoisme: «Nesten fire tusen arter er truet, og for over to hundre og femti av den er tilstanden kritisk. Og dette er bare i vårt eget land, som pinadø er et av de aller rikeste i verden! Men ingen ser ut til å bry seg» (Mostue 2007:21).

I *Nissedreperen* er det en annen samfunnsutfordring som problematiseres, nemlig vår egen sivilisasjon og levemåte. I boken trues samfunnet med en ny Svartedauden, men et emne er også menneskenes materialisme, og hvordan menneskene river ned gamle bygninger for å bygge nye og flottere. For nissene er dette kritisk, fordi alle bygninger med luker til den andre siden blir revet ned. En annen konflikt som vekkes til live er i stor grad aktuell med tanke på vårt eget samfunn, nemlig fordommer og frykt for de som er annerledes. Det har i lang tid pågått en stor konflikt mellom nissene og rottene: «Nja, sannheten er vel heller den at vi nisser ligger i konstant krig med rottene. Hjemme på gården åt rottene opp både maten til dyrevenna mine og redskapen til strevingene, og om natta beit dem meg i beina bare for å ha det moro» (Mostue 2006:187). Det er flere nisser som er blitt drept i byen den siste tiden, og rottene mistenkes. Det viser seg allikevel at det er alven Lussi som står bak og kontrollerer rottene til å angripe. Hun hater nisser og mener at de bør utryddes. Eva og Espen forstår ikke dette, fordi de så hvordan alvene og nissene hjalp hverandre i kampen mot Gravbøyggen: «Både jeg og Espen har truffet alvene i skogen. De reddet livet mitt, og de fikk hjelp av Espen til å kjempe mot Gravbøyggen som ville ete dem. Det er ikke sånn at alver og nisser og strevinger ikke kan leve side om side! Vi må bare respektere hverandre, og ta hensyn til hverandres behov» (Mostue 2006:275). Her er det tematiske likheter til Halvgudene-trilogien, og Forbundets kamp for å utrydde alle andre arter enn menneskene, og til Narnia-bøkene hvor telemarinere prøvde å utrydde alle narnianere. I tillegg kan det være rettet mot vårt eget samfunn, og hvordan ulike meninger og utseende fører til kriger over hele verden. Overalt er det ofte en stor samfunnsutfordring å leve side om side med andre som tenker og mener annerledes enn majoriteten, men respekt og tålmodighet er viktig, slik Eva poengterer.

I *Krakens gap* kommer den største samfunnsutfordringen frem, nemlig klimakatastrofer som følge av forurensning og global oppvarming, og er

tematikk som er dagsaktuelt i vårt eget samfunn. Boken handler om hvordan Espen vinner en båttur til seg selv og klassen på grunn av en skrivekonkurranse. Klassen reiser ut med et stort seilskip, men turen går ikke helt som planlagt. Det viser seg at selveste kraken truer med å ødelegge alt liv, på grunn av menneskenes forurensning og ødeleggelse av naturen. Den eneste som er oppmerksom på værendringer og forandringer i naturen er faren til Eva, som ingen bryr seg veldig om: «Hvis du synes det er greit at vi går en økologisk katastrofe i møte, bare fordi vi kan få det litt varmere i landet, så skal jeg fortelle deg noe. Den temperaturøkningen kan nemlig vise seg å bli svært kortvarig og meget dyrekjøpt. For smelter innlandsisen på Grønland, kan vi faktisk gå en ny istid i møte!» (Mostue 2007:93). På havets bunn er det en klimakatastrofe som lurar, og menneskene aner ingenting. Med forurensning, hvordan fisk som er «feil» fisk blir dumpet, krabbeinvasjon som fører til at krabbene spiser opp kysten, og sløsing av ressurser, gjør at jorda har nådd bristepunktet. I havet ligger kraken og truer med ødeleggelse: «Enten må vi få folk til å ta til fornuft, eller så vil kraken slippe kreftene løs» (Mostue 2007:277).

Problemstillingene som dukker opp her er dagsaktuelle, og som er hyppig debattert. I boken står et magisk vesen for mye av ødeleggelsene, men tematikken er viktig å ta med seg. *Mørkeboka* spiller videre på forestillingene om miljøutfordringer, og antyder at det er skapninger på den andre siden som står bak: «De ønsker å bryte ned menneskenes sivilisasjon ved å skape kaos! Og de ser at miljø og klima er deres store mulighet» (s.91). *Mørkeboka* spiller på hvordan alt det overnaturlige vi leser om, faktisk er sant. På slutten av boken står linken til en blogg som man skal logge seg inn på og løse en gåte. Ved å løse gåten får man vite hvordan man skal beskytte seg. Løsningen på gåten er at alvene kan gi beskyttelse, men for å få beskyttelse fra alvene må man gjøre seg fortjent til det. Det kan man gjøre ved å verne om naturen.

Avslutning

I Alvetegnet-trilogien har jeg lagt vekt på koblingene til folkediktingen og analysert folketroen som overordnet transtekst. Paratekstene gir også assosiasjoner til noe mystisk og norsk, med sine illustrasjoner av magiske

vesener vi kjenner fra folketroen. Eventyrene til Asbjørnsen og Moe, spesielt de med Espen Askeladden, analyserer jeg som hypotekster til trilogien. I tillegg er Henrik Ibsens *Peer Gynt* en viktig hypotekst, med sine karakterskildringer, naturskildringer, og vekselen mellom virkelighet og fantasi.

Folketroen er sterkt tilstedeværende, men trilogien gir en annerledes vinkling til *low fantasy*-begrepet. Hovedkarakterene befinner seg i en parallellverden, men den overlapper primærverdenen som et slags usynlig teppe. Dette gjør at skillet mellom det realistiske og det fantastiske viskes enda mer ut. Skillet mellom fantasi og virkelighet er tynt i Alvetegnet-trilogien med sine sterke referanser til andre tekster, og hvordan teksten bevisst spiller på historiske hendelser som blant annet Svartedauden. Trilogien bruker aktivt Asbjørnsen og Henrik Ibsen som medsammensvorne til hemmelighetene i Alvetegnet-trilogien, noe som gjør fantasien spesielt tilstedeværende. Fokuset i serien ligger sterkt knyttet opp mot det mystiske og fantastiske, men både naturvern og globaloppvarming er problematisert. Personene i serien utsettes for flere prøvelser, men i bunn og grunn er det naturen som prøver å fortelle menneskene at den lider og trenger hjelp. De tre bøkene tar opp hver sin samfunnsproblematikk, som er flettet inn med fantastiske elementer.

Engelsfors-trilogien

Innledning

Engelsfors-trilogien består av bøkene *Cirkeln* (2011), *Eld* (2012) og *Nyckeln* (2013). I tillegg har det kommet ut en tegneserie kalt *Berättelser fra Engelsfors* (2013) som både avslører hemmeligheter og bidrar til mer undring om serien. Handlingen finner sted i en liten, svensk småby kalt Engelsfors i Bergslagen og mystiske ting begynner å skje. Seks jenter og en gutt, som alle går på samme videregående skole i første klasse, blir koblet sammen en natt månen er rød. Alle utvikler plutselig magiske krefter, finner ut at de er hekser, og må kjempe sammen mot ondskapsfulle demoner som truer Engelsfors. Ungdommene har lite til felles og tilhører ulike sosiale grupper, men blir tvunget til å samarbeide. De er de Utvalgte som skal kjempe mot ondskaper. Vi møter mobbeofferet Elias, den gode og snille Rebecka, skolelyset Minoo, festglade Vanessa, barnevernsjenta Linnéa, mobbeofferet Anna-Karin, og mobberen Ida. *Cirkeln* er første bok og trilogien innledes med at to av hovedpersonene blir drept, og drapene er kamuflert som selvmord. I både *Cirkeln* og *Eld* har det magiske og fantastiske en mer beskjeden rolle i enn i for eksempel *Halvgudene-trilogien* og *Alvetegnet-trilogien*. I siste bok, *Nyckeln* er det fantastiske tilstedeværende i høy grad med utvikling av magiske krefter, kampen mellom det gode og det onde, og vandringer i grenselandet, verdenen mellom vår egen og de døde.

De seks ungdommene er hekser og representerer hvert sitt element, som vann, luft, ild, jord, metall og tre, og spiller alle en individuell og avgjørende rolle i trilogien, men de må stå sammen i kampen for å redde verdenen. Transtekstualiteten i Engelsfors-trilogien tolker jeg som mer ubestemt enn i *Halvgudene-trilogien* og *Alvetegnet-trilogien*, der påvirkningsfaktorene kan sies å være tydeligere. Engelsfors-trilogien er også en hypertekst som kan sies å ha eksempelvis Stephen Kings roman *Carrie* (1974) og J.K.Rowlings Harry Potter- bøker som hypotekster. Transteksten tolker jeg som kulturelle forestillinger om hekser og demoner, samt historiske hendelser som heksebrenning og heksejakt, som var mest aktivt på 1600-tallet. Trilogien bruker heksemotiv og demonmotiv, som vi kjenner fra myter, religion og folketro. Hekser kan gi assosiasjoner til noe mystisk og ukjent, og demoner til

ondskap. Begrepet *low fantasy* eller *domestic fantasy* (Mjør et.al 2006) brukes om fantastisk litteratur hvor grensene for hva som er realistisk flyttes, og noe usannsynlig bryter inn i hverdagen. Halvgudene-trilogien, Alvetegnet-trilogien og Engelsfors-trilogien går alle tre inn under denne kategorien, men på ulik måte. Svensen (1991) bruker betegnelsene *Gotiske romaner*, *Skrekk-fantastiske fortellinger* og *mystisk-eventyrlig litteratur*. De tre trilogiene er *low fantasy*, men har trekk fra den siste kategorien til Svensen, hvor det ofte er eldre litteratur som er blitt flettet inn i nye fortellinger, som sagn og myter. Engelsfors-trilogien analyseres med vekt på kulturelle fenomener som hekser og demoner, i tillegg til den tradisjonelle elementlæren. Hovedkarakterene er utsatte jenter, med ulik sosial bakgrunn som utvikler magiske krefter. Utviklingen av kreftene kan settes i sammenheng med deres personlige liv og utfordringer. I analysens andre del analyserer jeg karakterenes liv og personlighet, men knytter dette opp mot det fantastiske. Avslutningsvis legger jeg fokus på hendelser i trilogien som problematiserer lukkede samfunn, og tematikk som utestenging og manipulasjon.

Overtroiske forestillinger



(De tre bøkene i trilogien: *Cirkeln* (2011), *Eld* (2012) og *Nyckeln* (2013).

Kilde: adlibris.com)

Begrepet paratekst bruker Genette (1997) som påpekt, om forsider, tittel, illustrasjoner og så videre. Paratekst er i forbindelse med forside og tittel det

første vi ser når vi skal lese en bok, og kan gi oss både assosiasjoner, forventninger og frampek til lesningen, noe forsidene til *Cirkeln*, *Eld* og *Nyckeln* er eksempler på. De er enkle, men viktige. De er mørke, og gir forventninger til en spennende lesning og mystiske hemmeligheter. På forsiden av *Cirkeln* er det en bok i midten av en blomsterkrans, som er i sentrum. Dette kan muligens være Mønstrenes bok, som de Utvalgte bruker til å hjelpe seg med å lage eliksirer og få svar på spørsmål. I våre forestillinger om hekser er det ikke uvanlig at heksene har en magisk bok med trylleformularer og oppskrifter, som for eksempel i Harry Potter-bøkene, der bøkene er en viktig informasjonskilde. Det finnes en hypertektuell relasjon hvor Harry-Potter-bøkene er hypotekst til Engelsfors-trilogien. For eksempel bruker Harry Potter lærebøker for å lære seg trylleformularer, og Voldemort bruker blant annet en dagbok som skjulested for sjelen sin. De Utvalgte får Mønstrenes bok som blir en veiviser.

Forsiden til *Eld* har et hjerte i sentrum av en blomsterkrans, med et kors bak seg. Problematismen av liv og død er tydelig i serien, noe forsiden av *Eld* kan understreke. Hjertet kan være et symbol på liv og kjærlighet, og korset kan symbolisere død og sorg. Jeg tolker *Eld* som mer følelsesladd enn *Cirkeln* med mer samhold mellom jentene, store forelskelser, utroskap, død, vennskap og en gjensidig forståelse for hverandres liv og problemer. På den andre siden kan forsiden tolkes slik Linnéa tegner: «Hon har ritat ett hjärtformat blomsterarrangemang, en romantisk gåva. Men mitt bland blommorna ligger ett blödande anatomisk hjärta, som ser ut att just ha slitits ur kroppen. Det kanske är överdrivet, men det är så det känns när hon tänker på Vanessa» (Strandberg, Elfgren 2012:234). Muligens kan det være slik at *Cirkeln* handler om samhold, samarbeid og sirkelen jentene må danne sammen. Tittelen *Eld* kan også settes i sammenheng med ildmerket hekser ble utsatt for, eller hvordan en ideologisk tanke kan spre seg, som ”ild i tørt gress”.

Parateksten til *Nyckeln* viser som de to andre en type blomsterkrans på midten av forsiden, men her er det en hodeskalle stukket med en dolk som er i sentrum. Liv og død er et sentralt tema i triologien, og spesielt i *Nyckeln*. For eksempel brytes skillene mellom levende og døde ned når de utvalgte reiser til ”grenselandet” for å møte de Utvalgte som allerede er døde, men som er fanget i en slags mellomtilstand. Med tanke på forsiden til *Nyckeln* viser det seg at de

Utvalgte er selve nøkkelen som kan låse portalen og hindre demonene fra å trenge gjennom. De trenger alle de Utvalgte for å gjøre dette, også de døde. Dermed reiser de levende til grenselandet, ved hjelp av et rituale der de bruker aske, en dolk og en hodeskalle. Dette tilhører den første veilederen til en Utvalgt, og det påvirker Nicolaus (deres veileder). Han dør, men meningen var han skulle hjelpe dem i grenselandet, ikke i det virkelige livet. Jeg tolker forsiden til *Nyckeln* som en skildring koblet til løsningen på de Utvalgtes utfordring. De er nøkkelen og får kontakt med deres døde venner, og veilederen får utspilt sin egentlige rolle.

Heksemotivet

I Engelsfors-trilogien viser det seg at jentene er hekser, og kan utvikle magiske krefter, som for eksempel at Anna-Karin kan kontrollere andre bare ved hjelp av tankene: «Jag kan få andra att göra saker» (Strangberg, Elfgren 2011:93), og Vanessa kan bli usynlig. Rektoren Adriana spiller en sentral rolle i serien og blir en type veiviser for jentene: «Engligt profetien ska Den utvalda vara omöjlig att spåra för ondskap. Åtminstone tills den stora striden närmar sig. Och den kommer att dröja flera år» (Strandberg, Elfgren 2011:245). Hovedutfordringen til jentene er å samarbeide på tvers av de ulike sosiale grupperingene: «Men tillsammans bildar ni en cirkel. Häxor har arbetat i cirklar i alla tider. Ni kommer inte att kunna utträta nåt av vikt om ni inte lär er att samarbeta» (Strandberg, Elfgren 2011:248). Ikke bare er jentene hekser, men de representerer også ulike elementer:

Dom fyra elementen är en idé som den försokratiska filosofen Empedokles förde fram. I Kina og Japan talar man om fem element. Men den sanna siffran är sex. Och varje häxa är närmare ett element än dom andra (Strandberg, Elfgren 2011:256).

Trilogien forholder seg ikke bare til de tradisjonelle elementene jord, ild, luft og vann, men også to andre: tre og ild. Vanessa representerer luft og kan bli usynlig, Anna-Karin representerer jord og kan styre andres tanker, Ida representerer metall og kan se fortid og fremtid, og Linnéa representerer vann

og kan kontrollere det, og kan lese tanker. Elias var tre og kunne endre sitt utseende, og Rebecka var ild og kunne flytte gjengstander med tankekraft (telekinese). Minoos element er ukjent, men det fremgår i *Nyckeln* at hun muligens kan kontrollere alle elementene: ”Den Utvalda behärskar alla sex element. Hon har ett band till den här platsen, och hennes krafter är Nyckeln som kan försegla portalen” (Strandberg, Elfgren 2012:15). Minoo kan trenge inn i bevisstheten til andre og redigere minnene deres, samt oppløse formler og forbannelser som har rammet andre. Elementene analyseres mer inngående senere.

Hekser har alltid vært mystiske skapninger og betegnes som overnaturlige vesener. Heksetroen er godt forankret i den vestlige folketroen, og var en sentral del av folks hverdag (Hagen 2003:47). Det er flere definisjoner på hva en heks er, og oppfatningen endres i løpet av historien. Historikeren Rune Blix Hagen lister opp flere ting som kjennetegner en heks i *Hekser: fra forfølgelse til fortryllelse* (2003). Her er et lite sammendrag: en heks bruker overnaturlige krefter til å påvirke andre mennesker på godt eller ondt, en heks bruker stort sett magien mot egen omgangskrets, hekser drives ofte av hevn og misunnelse og har en indre ondskap, handlingene skjer aldri en gang, og hekser kan bekjempes med tvang og eliminering, som for eksempel rensende flammer (s.46). For å få et kort historisk tilbakeblikk skriver Hagen (2003) at på begynnelsen av 1500-tallet var synet på hekser nokså fritt, og man kunne gjøre undersøkelser uten sensur og straff. Hagen skriver videre at etter 1570 ble det en stor endring. Hekseri ble betraktet som en stor forbrytelse rettet mot hele kristendommen, og ble den største samfunnstrusselen. Heksejakten i Norden berørte også Sverige, hvor handlingen i Engelsfors-trilogien utspiller seg. Historikeren Bengt Ankarloo påpeker at det var få anklager under senmiddelalderen: «och i de äldsta domböckerna från 1400-1500-talen har trolldomsmål registrerats, om än ganska sparsamt» (Ankarloo 2007:150). I *Satans raseri* skriver han om hekseprosessene i Sverige, som strakte seg fra omkring 1400-1700-tallet. Ankarloo skriver om årene 1668-1676, hvor det ble henrettet omkring 240 mennesker og «[d]et var troligtvis fler än under hela den föregående perioden» (Ankarloo 2007:200). Her ser man hvordan heksejaktene kom periodevis, og hvordan det ble verre i den moderne tiden. Ondskapen Hagen (2003) beskriver er fraværende hos jentene i Engelsfors-trilogien. De er

de Utvalgte, er gode og har kulturelle relasjoner til heksemotivet.

I trilogien møter vi en heks ved navn Matilda. Hun levde på 1600-tallet og ble offer for både Rådet (de som kontrollerer og bestemmer over heksene), og heksejakten: «Vid den tiden rasade häxprocesserna som värst i riket. Det var förstås inga riktiga häxor som drabbades. Förutom de som Rådet ville bli av med. De såg till att Matilda ställdes inför rätta. Anklagad för att ha lärt sig häxkonster av Satan. Och rätten fann henne skyldig» (Strandberg, Elfgren 2012:103). Matilda ble et offer for datidens heksejakt: «Här i Sverige halshöggs man vanligen den dömda, och brände kroppen först därefter. Men Matilda ledes direkt till bålet och surrade fast» (Strandberg, Elfgren 2012:104). I Norden på 1400-1700-tallet foregikk det flere ulike heksejakter. Mange kvinner (og en del menn) ble anklaget for hekseri, og flere ble utsatt for vannprøven. De bandt kvinnens armer og føtter og kastet hun i vannet. Fløt hun var hun en heks, sank hun så var hun et menneske. Flere som ble beskyldt for hekseri ble torturert, eller brent levende på bålet. Utover på 1700 og 1800-tallet ble det en endring, og heksene ble sett på som mystiske skapninger, og vakte fascinasjon og oppsikt. I stedet for å straffe dem ble heksemotivet brukt i malerier og litteratur (Hagen 2003:87). I dag brukes heksemotivet i litteratur, som for eksempel i *Alle sjelers natt* og *Nattens skygge* av Deborah Harkness, som er fantasilitteratur for voksne. Spesielt er hekser brukt i barne- og ungdomslitteratur, som for eksempel i Donald Duck med *Magica fra Tryll* og Roald Dahls *Heksene*, og hos J.K.Rowling med *Harry Potter*-bøkene.

Her kan det trekkes en parallell til Stephen Kings roman *Carrie*, som fremstår som en hypotekst til Engelsfors-trilogien. Her møter vi også en utsatt jente som blir mobbet på skolen. Handlingen settes i gang av en mystisk hendelse hvor det regner steiner, slik som i Engelsfors, hvor handlingen settes i gang med merkelige hendelser en natt månen er rød. I *Carrie* møter vi en utsatt jente som blir mobbet, og som utvikler telekinese som «er evnen til å bevege gjenstander eller å forårsake forandringer i gjenstander ved tankekraft» (King 1996:38). Mobbingen er svært grov, og hovedkarakteren Carrie misbruker sine krefter til å utslette nesten hele byen. Det finnes flere paralleller til Engelsfors-trilogien her med unge utsatte jenter som plutselig får magiske krefter, tester dem ut og misbruker dem. I likhet med Rebecka kan Carrie telekinese, og kan

flytte gjenstander med tankekraft. I tillegg finner leseren berøringspunkter til problematiske skolehverdager og mobbing.

Demonmotivet

I Engelsfors-trilogien finner jentene ut at deres virkelige trussel er demoner. Småbyen Engelsfors skildres som et sted med høy magisk aktivitet, og det finnes flere ulike dimensjoner og verdener, og den ene portalen finnes i Engelsfors. Demonene prøver å trenge gjennom for å skape orden og fjerne alt kaos:

När demonerna upptäcker liv i andra världar ser de det som sin uppgift att försöka tämja det. Försöka forma det till sin egen avbild. Demonerna avskyr oordning, känslor, olikhet. De ser seg själva som felfria och eviga. Inga varalser kan leva upp till deras ideal. Och när demonerna misslyckas med att tämja en värld, då utrotar de allt levande i den. Ödelägger den fullständigt (Strandberg, Elfgrén 2012:13)

Demonene kan i tillegg gjøre stor skade selv om de ikke er tilstede: ”Demoner kan påvirke mennesker, säger rektorn. Men inte mot dereas vilja. Däremot kan dom skänka krafter åt dom som går med på att samarbeta. Demonene kallar det för att «välsigna» en människa. Den välsignade kan i sin tur göra stor skada» (Strandberg, Elfgrén 2011:304). Dette skjer i *Eld* ved at demonene velsigner en innbygger, og starter en ideologisk bevegelse.

Demoniske forestillinger slik vi kjenner dem, kan variere fra tid og sted. Det synes nesten umulig å finne en definisjon på begrepet, men en ting er sikkert, det forbindes med ondskap. Religionshistorikeren Asbjørn Dyrendal skriver i *Demoner. Besettende djevlar og andre ondskapsfulle vesen* (2006): «På samme måte som man knapt kan skrive om heksejakt uten å nevne demoner, er det vanskelig å komme utenom heksene i demonsammenheng» (s.13). Demoner og hekser henger tett sammen i historien, men demonene vanskeligere å sette fingeren på enn heksene. De er beskrevet som alt fra onde ånder, til Djevelen og Satan. Spesielt demonfordrivelse har vært hyppig brukt. Dyrendal nevner den romersk-katolske kirke der Johannes Paul II i 2000 selv

deltok i en demonutdrivelse (Dyrendal 2006:9). Demonene i Engelsfors har ikke klart å trenge inn i byen, men klarer allikevel å påvirke menneskene som bor der. Vi får ingen beskrivelse av hvordan demonene ser ut eller oppfører seg. Vi vet bare at de er onde og ønsker å ta over hele verden. De lokker de Utvalgte med en konfliktfri verden uten sykdommer, sorg og død.

Memento Mori

Liv og død er sentrale temaer i Engelsfors-trilogien, og begynner allerede på de første sidene med drapet på Elias, kamuflert som et selvmord. Det er to latinske uttrykk som dukker opp i triologien, *tenebris asperiar* og *memento mori*. *Tenebris asperiar* dukker opp en eneste gang, og kan oversettes til: ”når mørket faller åpnes jeg”. Det innebærer i denne sammenheng at når mørket senker seg over Engelsfors, så åpnes portalen for demonene (Strandberg, Elfgren 2013: 480). Uttrykket *memento mori* dukker opp i *Eld*, når deres veileder finner sin egen grav. På gravstøtten står det Memento Mori. Den latinske frasen betyr: «husk at du skal dø». Uttrykket ble brukt for å minne menneskene på sin egen dødelighet, og hvordan man ikke skal ta livet for gitt, og dødens tilstedeværelse i vår hverdag.

Påminnelser om døden er hyppig brukt gjennom historien, spesielt i religion. I *Memento Mori. Døden i middelalderens billedverden* (2011) påpeker kunsthistorikerne Lena Liepe og Kristin B. Aavitsland på hvordan døden er sentral i billedkunsten, fra middelalderen og fremover, både innenfor og utenfor kirken. Døden er også et sentralt motiv i kristendommen, der den korsfestede Kristus betegner hvordan livet overgår døden. Den korsfestedes oppstandelse oppfattes som et liv etter døden, nemlig hos Gud Fader (Liepe, Aavitsland 2011). I Engelsfors-trilogien fremkommer det at veilederen egentlig er fra 1600-tallet, men har funnet en måte å forlenge sitt eget liv på. I *Nyckeln* skildres det at hans rolle som veiviser skal foregå i grenselandet etter at han er død. Livet hans er blitt forlenget, men for å være en ordentlig veiviser må han dø. Store deler av tematikken i trilogien sentrerer rundt liv og død. I *Cirkeln* og *Eld* er det et stort skille mellom levende og døde, men i *Nyckeln* brytes skillene ned, og de døde spiller en avgjørende rolle for de levendes seier. De Utvalgte er nøkkelen, og de trenger alles hjelp, levende og døde.

Pass inn og følg reglene

Engelsfors er et lite sted, med et klart skille mellom de rike og de fattige, og de vellykkede og de mislykkede. Elias presiserer normene og reglene allerede på den første siden i *Cirkeln*:

Elias höjer blicken och ser på rektorn. Det är klart att hon står ut. Människor som hon passar in i den här världen på ett självklart sätt. De gör alltid det förväntade och normale. Framför allt ar de övertygade om att de sitter inne med lösningen på alla problem. Lösning nummer ett: Passa in och följ reglerna (s.7).

Hovedkarakterene tilhører ulike sosiale grupper, og har lite med hverandre å gjøre. Trilogien har egentlig syv hovedpersoner, men Elias og Rebecka dør tidlig. Disse spiller en avgjørende rolle, spesielt i *Nyckeln*, men jeg velger å analysere de resterende fem. Engelsfors-trilogien har fem ulike og motsetningsfylte karakter, som tvinges til å samarbeide om å redde verdenen. Det fantastiske i serien får ikke like stor plass i Engelsfors-trilogien, som i Halvgudene-trilogien og Alvetegnet-trilogien. Jentene er hekser og utvikler magiske krefter, men store deler av det som skjer med dem, handler om deres forhold til venner, kjærester, familie og skole. Jeg velger derfor å flette dem sammen, og sette jentenes fantastiske krefter i sammenheng med deres personlighet og hverdagsliv. Det fantastiske får en større plass i *Nyckeln*, men dette henger allikevel i stor grad sammen med karakterenes personlighet.

Skolelyset Minoo

Fokus i serien skifter hyppig mellom jentene, og derfor velger jeg å skille dem. Karakteren Minoo får allikevel stor plass, og mye av fokus ligger hos henne. Karakteren Minoo analyserer jeg som en ledertype, skoleflink og pliktoppfyllende. Selv om hennes liv virker perfekt, er det flere ting som skjuler seg under overflaten. På utsiden virker familien hennes perfekt: moren er lege og faren er redaktør i lokalavisen. På hjemmefronten fungerer ikke ting like godt. Moren og farens ulike meninger fører til krangler og konflikter, og mistrivsel hjemme.

Karakteren Minoo er en naturlig heks, og kreftene hun utvikler kommer

senere enn de andre jentenes, og er mer utydelige. En naturlig heks har krefter som plutselig viser seg, mens på den andre siden er en skolert heks en som har lært heksekunst gjennom studier: ”En skolad häxa väljer magi, en naturlig häxa drabbas av den” (Strandberg, Elfgren 2013:89). Det er usikkert om Minoo representerer et element, og flere var lenge i tvil om hun i det hele tatt var koblet til de Utvalgte, men i *Nyckeln* fremkommer det at hun muligens kan kontrollere alle seks elementene. Jeg tolker henne som en sjenert og usikker jente, men som finner sin plass blant de Utvalgte. På slutten av *Cirkeln* viser det seg at kreftene hennes er en svart røyk som gjør at hun kan trenge inn i andres minner og «redigere dem». Hun kan klippe bort minner og omplassere dem, men om hun ikke er forsiktig vil mennesket miste alle minnene sine: «Den stömmar ut frå Minoo, slingrar och snirkclar sig med långa, svarta tentakler. Hon är mäktig. Hon är en hel armé» (Strandberg, Elfgren 2011:489).

Elementet til karakteren er fortsatt usikkert, men hun kan kanalisere andres magi, det vil si at hun kan se hvilket element de har og hvor sterke hekser de er, samt løsrive andre fra formler og forbannelser. I *Nyckeln* skjer det en endring hos henne. Hun får vite at hun er en av de sterkeste heksene som finnes, at hun mest sannsynlig kan kontrollere ulike elementer, og blir bundet av Rådet. I tillegg viser det seg at Minoo kan teleportere på slutten av *Nyckeln*.

Barnevernsjenta Linnéa

Karakteren Linnéa bidrar til å sprite opp serien, med sine sarkastiske kommentarer og ærlige væremåte. Hun har mørke klær og hard sminke: «Hon har ett svart blankt linne, knälång utstående kjol med rosa dödsfallar på svart botten och vita knästrumpor» (Strandberg, Elfgren 2011:31). Linnéa var tidligere bestevenn med Elias og tar fortsatt hans død svært tungt. Hun bor i en ungdomsleilighet, fordi hun ikke har foreldre eller foresatte til å ta vare på seg. Moren er død og faren er alkoholiker. Jeg tolker Linnéa som en selvstendig og tøff jente, men samtidig sårbar og ensom. Spesielt blir Vanessa og Linnéa gode venner, og det utvikler seg til et kjæresteforhold.

Karakteren fremstilles som vannheks, og kreftene hun utvikler gjør at hun kan lese tanker og puste under vann: «Men nere i kanalen började hennes energi strömma ut från kroppen. Bildade ett skyddande, värmande hölja

omkring henne. Som något slags magisk vådräkt» (Strandberg, Elfgren 2012:412).

Vann er en av de fire tradisjonelle elementene, og er tvetydig. På den ene siden er det kilde til liv, på den andre siden er det årsaken til død. Vann ble brukt under hekseprosessene som et rensende element, fordi man ikke trodde at vannet ville ta imot hekser (Biedermann 1992:419). Linnéa blir kastet i vannet av medlemmer av Positive Engelsfors, men overlever på grunn av sine krefter. Tankelesning og telepati utviklet karakteren tidlig, men hun forteller det ikke til de andre jentene før et år senere. De mister tilliten, og Linnéa bruker lang tid på å gjenvinne den. Jeg tolker teksten slik at karakteren Linnéa liker å holde ting for seg selv, og verne om sitt privatliv. Ved at hun har fått makten til å lese andres tanker, gjør at hun får vite hva de andre tenker før de sier det. Karakteren Linnéa tolker jeg som en med tillitproblemer, hun er tøff på utsiden, men sliter med selvtilliten, angst og utrygghet.

Mobbeofferet Anna-Karin

Karakteren Anna-Karin fremstilles i teksten som en som ønsker å være usynlig og forsvinne: «Självl vil hon bara få krypa in i sin slitna duffel, dra en mössa over huvudet och gömma händerna i morfars hemstickade vantar» (Strandberg, Elfgren 2011:26). Karakteren Anna-Karin har blitt mobbet hele livet, til tider grovt. Moren hennes er deprimert og går sjelden ut av huset: «Ena studen kramade hon Anna-Karin så hårt att det gjorde ont. I nästa ögonblick skrek hon at hon önskade att Anna-Karin aldrig hade blivit till» (Strandberg, Elfgren 2011:350)

Kreftene Anna-Karin får kan lett misbrukes, noe hun også gjør. Hun kan kontrollere andre mennesker bare ved hjelp av tankene. Hun misbruker kreftene til å få mobberen Erik, til å tisse på seg foran hele skolen, og gjøre seg selv populær blant både gutter og jenter. I tillegg bruker hun dem for å gjøre moren glad igjen. Jenta som har vært usynlig hele livet, mobbet og blitt satt ned på, kan nå endelig gjøre som hun vil. De andre Utvalgte prøver å advare Anna-Karin mot misbruket, men hun nekter å høre. Det verste er nok hennes egne tanker:

Stackars Anna-Karin. Hon är så ful och misslyckad att hon måste använda magi för att nå skav vilja ha henne. De finns inget med henne som nån skulle tycka om, och hon kanskje kan lura alla andra men vi kommer alltid att se hennes riktiga jag. Den feta, tysta, äckliga, bonniga, korkade, svettiga, degiga, gropiga, dallrande, klumpiga, meningslösa människa hun alltid har varit (Strandberg, Elfgren 2011:319. Originale uthevinger nå og senere).

Makten karakteren får ved å kunne styre andre er altoppslukende, og nå kan hun leve livet hun ønsker seg, uten redsel for å bli mobbet. I likhet med Carrie tar hun hevn over mobberne. Anna-Karin fremstår som redd, ensom og utrygg, og ved hjelp av tankekontroll fikk hun for en gangs skyld overtaket. Hun snur opp ned på tilværelsen i den lille byen, og kan jamføres med Mikhail Bakhtins begrep om *karnevalisme* i *Rabelais och skrattets historia* (1986). Bakhtin bruker begrepet når vi påtar oss rolle vi gjerne vil være, og innebærer overdrivelse og ofte et opprør mot den pene fasaden. Karnevalisme bryter med normaltilværelsen, og latterliggjøring er tillatt. I *Nyckeln* utvikler Anna-Karin en utrolig styrke, men er nå forsiktig med å bruke kreftene. De kommer allikevel til nytte når Olivia, som er velsignet av demonene, prøver å drepe dem.

Karakteren Anna-Karin representerer jord, og er jordheks. Det fremgår at teksten at jordheks kan styre andres tanker. Jord forbindes med naturen og levende skapninger, og styrke (Strandberg, Elfgren 2011). Hun misbruker elementet sitt ved å kontrollere andre skapninger, men hun er sterkt knyttet til naturen. Anna-Karin trives i skogen, og en dag får hun en familiaris som er en rev: «Genom en kompleks process kan en häxa upprätta en förbindelse med ett djur. Oftast handlar det om katter, hundar, grodor eller fåglar» (Strandberg, Elfgren 2011:224). Jord er et av de fire tradisjonelle elementene, og har flere symbolske forestillinger knyttet til seg. For eksempel ved jordskjelv oppfattes dette flere steder som et uttrykk for at guddommelige krefter er misfornøyd og må blidgjøres (Biedermann 1999:197). Flere steder er symbolet for jorden en morsgudinne, som er knyttet til noe guddommelig og «menneskets mor» (Biedermann 1999:197). Etter hvert slutter Anna-Karin å styre andre mennesker, og blir igjen mobbet. Selv om Anna-Karin fortsatt blir utsatt for mobbing, blir hun sterkere og mer uredd utover i serien, og spesielt når hun tør

å ta et oppgjør med Ida: «Jag förstod aldrig varför ni valde just mig. Jag brukade ligga vaken om nätterna och försöka komma på vad det var för fel på mig, så att jag skulle kunna ändra på mig. Jag kom på en massa saker att hata hos mig själv» (Strandberg, Elfgren 2011: 368).

Karakteren har alltid prøvd å være usynlig, men ble allikevel plaget. Her kommer hun ut av skallet sitt og konfronterer en av sine verste mobbere. I *Nyckeln* er hun en stor del av fellesskapet mellom de Utvalgte, og er viktig for samholdet. Hun blir roligere og mer trygg på seg selv. Blant annet hjelper hun Linnéa under rettssaken mot de som prøvde å drepe henne, ved å få dem til å tilstå.

Festjenta Vanessa

Karakteren Vanessa fremstilles som livlig og morsom, og hun bruker ofte kveldene på festing og nyter livet. Hun bor sammen med moren, stefaren og broren sin, men Vanessa og stefaren kommer ikke overens, og det er ofte heftige krangler hjemme. Jeg analyserer karakteren som en selvsikker og høylytt jente på utsiden, men en som sliter på innsiden. Hun mistrives hjemme en periode, det blir slutt med kjæresten, og hun utvikler sterke følelser for Linnéa. Dette gjør at hun blir usikker på hvem hun egentlig er: Det finns alldeles för många Vanessor nu, och hon vet inte längre vem som är den riktiga.» (Strandberg, Elfgren 2011:437).

Karakteren sliter med å finne sin egen identitet, og jeg oppfatter det slik at hennes eneste trygge tilværelse befinner seg i Linnéa, og deres vennskap, som utvikler seg til et kjæresteforhold. Vanessa sitt element som heks er luft, og hun utvikler kraften og kan bli usynlig. Elementet luft inngår i den tradisjonelle elementlæren. I begynnelsen gjaldt det bare henne selv, men hun trener seg opp så det kan gjelde også andre som rører ved henne: «Hon börjar nästan gråta när hun kommer på vad det är. Hon lämnar inga skuga på gräsmattan» (Strandberg, Elfgren 2011:52). I *Nyckeln* utvikler også Vanessa evnen til å fly.

Mobberen Ida

Helt siden barneskolen har karakteren Ida mobbet de hun mener fortjener det. Hun mener folk som ikke prøver å være normale, fortjener å bli mobbet. Karakteren styrer sin egen gjeng, er populær, men egoistisk: «Att prata med Ida känns som att dunka huvudet i en vägg. En väldigt, väldigt hård vägg» (Strandberg, Elfgrén 2011:186). Karakteren kan tolkes som den av jentene som sliter mest med forandringen og overgangen fra vanlig menneske til heks. Det er hun som kommer dårligst overens med de andre. Karakteren kan tolkes som overfladisk og manipulerende. Hun synes å se på seg selv som midtpunktet, og alle andre er bare hennes statister.

Karakteren representerer elementet metall, hun får visjoner og kan spå: «Känsliga häxor med metall som element kan uppfatta ändelser från andra delar av tidscirkeln, händelser som man med dagens tidsuppfatning skulle kategorisera som redan inträffade eller kommande» (Strandberg, Elfgrén 2011:300). Metall er et element som ikke går inn i den tradisjonelle elementlæren, men den inngår i den kinesiske kosmologien som er knyttet opp mot himmelretningene øst, vest, nord, sør, midten, og yin-yang-symbolikken. Biedermann skriver i *Symbolleksikon* (1992) at «[y]ing og yang er momenter i den gamle kinesiske framstillingen av det kosmiske dualistiske systemet» (s.439). Yin symboliserer kvinnelighet som nord, jord og passivitet, og yang symboliserer mannlighet, himmelen og sør.

Fremstillingen av yin og yang tar utgangspunkt i en *sirkel*, og her ble de fem elementene skapt: jord, ild, vann, tre, metall (Biedermann 1992). I antikken trodde man at onde ånder og demoner fryktet jern, og folket brukte ofte ringer og amuletter til å beskytte seg. I tillegg mente de at det at jernet kunne magnetiseres var tegn på guddommelighet (Biedermann 1992). Ida dør i *Eld*, men spiller en sentral rolle i *Nyckeln*. Her befinner karakteren seg i grenselandet mellom levende og døde, og følger med på de levendes bevegelser. Hun hopper i tid og sted, og finner til slutt Elias og Rebecka. Da Ida levde var hun en kilde til sinne, frustrasjon og mistriivsel, men i grenselandet er det hun som bringer de døde Utvalgte sammen igjen, og får hjulpet de levende med å bekjempe demonene.

Elementenes forbindelse: liv og død

Det fremgår i romantrilogien at jentene må samarbeide, de må være som en sirkel. De er nøkkelen, og deres elementer henger sammen på ulike måter. Den gamle elementlæren, som tidligere nevnt, strekker seg til jord, ild, luft og vann, mens kinesisk kosmologi bruker himmelretningene og yin og yang som symboler for jord, ild, vann, tre og metall. På den måten handler det ofte om harmoni og elementenes avhengighetsforhold til hverandre. Her kan man jamføre med pentagrammet som blant annet ble brukt av Pythagoras og hans elever som et symbol for kroppslig og sjelelig harmoni. Pentagrammet er en femkantet stjerne som bygger på de fem elementene lys, luft, vind, ild og vann. Pentagram forekommer i kristendommen som en *sirkel* som symbol på begynnelsen og slutten i Kristus (Biedermann 1992).

Elementene forekommer også hos alkymistene, men de forklarer det femte elementet som «den åndelige kvintessensen (quinta essentia)», som er grunnelementet til de andre fire (Biedermann 1992:297). Pentagrammet ble også brukt for å avverge demoner. Det kan være mulig å spore en sammenheng mellom De utvalgte elementer og tilbake til ulike elementlærer og oppfatninger. Det er to karakterer som bare nevnes kort, nemlig Elias og Rebecka. Deres elementer var tre og ild. Elias hadde tre som element, som vi finner igjen i den kinesiske kosmologien. Biedermann (1992) skriver at «treet ble mange steder betraktet som *verdensaksen* som hele kosmos grupperer seg rundt» (s.400). Videre forteller han at treet kan symbolisere både oppe og nede, med røttene i jorda og grenene opp mot himmelen. I kristendommen symboliserer treet et liv skapt av Gud, og treets forandringer står for liv, død og oppstandelse (Biedermann 1992:401). Rebeckas element var ild, som vi finner igjen i den tradisjonelle elementlæren. Ild er et «levende» element som forårsaker både varme og lys, men også smerte og død. Ild ble brukt som makt for å utslette trolldom. Guden som forbindes med dette elementet i norrøn mytologi er Loke, en man ikke helt kan stole på. På den andre siden er ild brukt til varme og hygge, og spiller en stor symbolsk rolle i kirkelige sammenhenger ved dåp og nattverd (vokslyset på alteret) (Biedermann 1992:190).

De ulike elementene henger sammen som en sirkel, en sammenheng og en kobling. De er gjensidig avhengige av hverandre, og har samtidig ulike

funksjoner og betydninger. Selv om alle elementene er ulike, har de en felles kjerne: liv og død. Elementet tre representerer både liv og død i form av et liv skapt av Gud, men som visner og dør. Elementet ild symboliserer varme som kan gi liv, men også død som følge av for sterk varme. På samme måte er vann en kilde til liv, men samtidig døden. Elementet jord er nært knyttet til liv og fruktbarhet, men samtidig forbindes jordskjelv med død og vrede fra gudene. Metall ble knyttet opp mot noe gudommelig på grunn av sin magnetisme, og ble brukt som beskyttelse mot onde ånder (Biedermann 1992). På denne måten vil jeg si at elementene til De utvalgte er alle knyttet opp mot liv og død, på en eller annen måte, og noen sterke enn andre. Det kommer også frem at for å bekjempe demonene må de lukke portalen som de prøver å trenge igjennom, og den som kan gjøre dette må beherske alle elementene. Derfor viser jeg tilbake til det latinske uttrykket «memento mori», og som peker mot romanens problematisering av grensene mellom liv og død.

Sirkelen er svaret

Samarbeid og sirkelen er nøkkelen for å bekjempe demonene som truer Engelsfors: «Men det är allvarligt att ni fortfarande inta litar på verandra. Om ni skaa kunna segra, måste ni lita på verandra fullt ut» (Strandberg, Elfgren 2011:464). Matilda er tar kontakt med jentene, og forteller dem hvordan de bør arbeide: «Ni måste gå er fiende til mötes tilsammans. Ni måste stå enade. Endast då kan di besegra honom. Cirkeln är svaret. Cirkeln är vapnet» (Strandberg, Elfgren 2011: 464). Tillitsproblemer er en stor utfordring for jentene, på grunn av deres ulike bakgrunn og sosiale tilhørighet. Ida misliker stort sett de fleste, men også Linnéa har problemer med å tilpasse seg: «Precis som syskon inte väljer verandra, har De utvalda inte valt varandra. Och precis som syskon måste de lära sig att leva med verandra» (Strandberg, Elfgren 2011:508). Jentene har ikke noe valg, og må samarbeide.

Det skjer en stor endring hos jentene i *Eld* i den stund de må utføre et ritual for å bytte kropper. Dette må de gjøre for å lure Rådet (mer om Rådet senere) i en rettssak mot karakteren Anna-Karin. Spesielt vanskelig er det for Anna-Karin som havner i Idas kropp. Hun må leve Idas liv noen dager, og begynner etter hvert å se at den selvsikre, pene og populære Ida, ikke har det

like enkelt. Foreldrene er høye forventninger, men de ekskluderer Ida fra familien når den ideologiske bevegelsen Positive Engelsfors tar over byen (mer om dette senere). Vanessa havner i Anna-Karins kropp, og får et inntrykk av hvordan det er å være et mobbeoffer, og samtidig ha en mor som er sterkt deprimert og som ikke klarer å ta vare på sin egen datter. Linnéa er forelsket i Vanessa og havner i hennes kropp, noe som byr på store følelsesmessige utfordringer. Engelsfors-trilogien er preget av alvor og en ungdomshverdag som er alt annet enn enkel. Allikevel kommer det humoristiske innslag når Anna-Karin er i Idas kropp og får tillatelse fra Ida til å ydmyke Erik (sin største mobber) foran hele skolen. Selv om jentene er ulike, gjør et slikt kroppsbytte noe med respekten for hverandre. Jeg tolker det som en videreføring av sirkelen de må være. Det ble tydelig påpekt at de må stå sammen i kampen mot demonene, men de klarer ikke å samarbeide. Kroppsbyttet ble et vendepunkt, og de fikk et innblikk i hverandres liv og utfordringer. Hemmeligheter kommer frem, og jeg analyserer kroppsbyttet som et stort vendepunkt i serien. Jentene får en annen forståelse, og en ny respekt for hverandre. De blir en sirkel.

Et delt samfunn

Engelsfors i Bergslagen er en liten, svensk småby som skildres som et vakkert, men noe kjedelig sted. Byen har omkring 13 000 innbyggere, og høy arbeidsledighet (Strandberg, Elfgren 2011). Et lite tettsted som dette kunne vært sammensveiset og inkluderende, men Engelsfors er det motsatte. Riksveien og jernbanen deler byen i to, og skiller den «gode» siden og den «dårlige» siden. De to sidene viser seg for eksempel på skolen, hvor de mest populære bor på den ”riktige” siden. Eksempelvis bor Ida på den gode siden, mens Linnéa og Vanessa kommer fra den andre siden.

Engelsfors skildres som et sted hvor du er født inn i en spesiell sosial status, og der blir du. Litt slik som det var i gamle dager, du var enten rik eller fattig. Skolemiljøet tegner et godt bilde av samfunnet i Engelsfors, med sine avgrensede sosiale grupper. Enten er du innenfor i de populære gruppene, ellers er du ingenting. Her er det igjen paralleller til *Carrie*, med sitt lille samfunn der de fleste kjenner hverandre, og den sosiale statusen er viktig. Engelsfors skildres som et sted hvor det er et skarpt klasseskille mellom

middelklassen og arbeiderklassen. Det har rot hos foreldrene og de voksne i byen. Foreldrene til Ida og Minoo tilhører middelklassen, på grunn av sin høye utdanning og gode jobber. Moren til Vanessa og moren til Anna-Karin er på arbeiderklassesiden, men sin butikkjobb og arbeidsledighet.

Manipulasjon og underkastelse

Engelsfors har skarpt skille mellom de sosiale gruppene. Disse er stort sett avgjørende for livet til innbyggerne, og det er få muligheter for endring. Et eksempel er når noen fra Stockholm ønsker å åpne en restaurant i Engelsfors, men innbyggerne nekter å spise der. Ingen utenfra skal komme og fortelle dem hva de skal spise! På grunn av dette trangsynte samfunnet, og dets inndelinger, er det kanskje ikke spesielt overraskende at Engelsfors blir offer for demonenes vrede, i form av en bevegelse som minner kraftig om en sekt. Sekten spiller på medlemmer, og ikke-medlemmer. Enten er du ute, eller så er du inne.

Demonene startet bevegelsen, men massesuggesjonen utføres av innbyggerne selv. Bevegelsen kalles Positive Engelsfors (PE), og deres tankegang går ut på at bare du tenker positivt, så ordner alt seg. Positive tanker er en ting, men PE påstår at om det skjer noe ille med deg, er det fordi du har en negativ holdning. Denne tankegangen gjelder alt fra personlige problemer, til sykdom og død. De som ikke støtter denne tankegangen, blir utestengt fra samfunnet: ”Tror ni inte att jag har märkt hur ni försöker sabotera den goda stämningen här på skolan?» (Strandberg, Elfgren 2012:532). De Utvalgte holder seg unna bevegelsen, og blir dermed utstøtt. Det samme gjelder de voksne som ikke støtter PE. Faren til Minoo kritiserer PE i lokalavisen og blir utsatt for trusler: «Det är samma personer som ringer hem till dem om nätterna. Ingen säger något, men tystnaden på andra sidan linjen är mer skrämmande än några ord» (Strandberg, Elfgren 2012:342).

Demonene ”aktiverte” en innbygger i Engelsfors, og som startet bevegelsen, men de som slutter seg til den, gjorde det av fri vilje (i hvert fall i begynnelsen). Etter hvert tar PE så mye over samfunnet at de til og med påvirker skolen, noe skolebibliotekaren raser mot: ”Vi är en kommunal skola, den enda i hela upptagningsområdet, och nu har vi gett oss in i ett samarbete med en privat rörelse» (Strandberg, Elfgren 2012:260). Bøkene som kommer

til skolebiblioteket kan minne om sekt liknende litteratur, og som fokuserer bare på positive tanker og holdninger, noe flere av de ansatte reagerer sterkt på.

Positive Engelsfors kan gi sterke assosiasjoner til flere historiske hendelser hvor majoriteten bestemte. De som kritiserte majoriteten ble truet og utestengt, og i verste fall drept. Eksempelvis under 2.verdenskrig der motstandere av krigen ble eliminert. I *Eld* ser vi hvordan det kan være å følge en bevegelse uten å stille kritiske spørsmål. Det er flere ledere på toppen, som regjerer over de andre, og bestemmer alt. Ikke ulikt Forbundet i Halvgudene-trilogien, hvor flere fulgte Forbundet uten og egentlig å vite om grusomhetene de planla.

Måten innbyggerne blir manipulert på, og hvordan de behandler sine venner, naboer og kollegaer ut fra ordrer, kan lede tankene sosiale eksperimentet *The Wave* eller *Bølgen* på norsk. *The Wave* kom ut i 1981. Det er en hypotekst til Engelsfors-trilogien, og en filmatisering av et sosialt eksperiment og de hendelser som ble utført på en videregående skole på 1960-tallet. En av lærerne ønsket å poengtere hvor lett det kan være å bli dratt inn i en bevegelse med ideologiske tanker. Læreren begynte å plante nazistiske tanker og ideer i hodene på elevene, og de fikk lære om overlegenheten til den ariske rasen og overmennesker. Etter hvert spredte ideene seg og elevene fulgte med. Det ble rekruttert flere og flere medlemmer, og de som stilte kritiske spørsmål ble utestengt og truet. Etter hvert skjønnte læreren at eksperimentet hadde gått for langt og stengte det. Hypoteksten *The Wave* inneholder flere likheter med det som skjer i Engelsfors. En leder presenterer en rekke tanker og ideer, og får med seg stort sett hele byen. De fleste er ukritiske, og gjør som de får beskjed om. De som stiller spørsmålstegn ved bevegelsen blir truet eller utestengt.

Rådet

Et annet kontrollerende organ vi møter i Engelsfors-trilogien er Rådet. Rådet er det øverste organet for heksene. Det er disse som bestemmer lover og regler, og kan straffe de som ikke følger dem:

Tre enkle bestemmelser: Ni får ikke praktisere magi uten Rådets godkjenning. Ni får ikke bruke magi for å bryte mot ikke-magiske lover. Og ni får ikke avsløre dere selv som hekser for den ikke-magiske allmenheten (Strandberg, Elfgren 2011:224).

For eksempel kommer karakteren Anna-Karin på kant med Rådet på grunn av misbruk av kreftene sine. Rådet holder derfor en retts sak mot henne. Rektoren Adriana har vært på kant med Rådet tidligere, men er tvunget til å samarbeide med dem. På flere måter kan Rådet minne om en sekt, men det er lite religion som spiller inn. Likhetene kommer frem med hvordan Rådet er styrt ovenfra og ned, det er sterke kriterier for å være medlem, og bryter du ut blir du utestengt for alltid:

Utåt håller de enad front, men innenfor Rådet pågår det ständigt maktspill og intriger. Kunnskap forvrids for å passere de styrandes syften. Den store majoriteten av rådsmedlemmerna ved ikke mer än det de blir tillsagda. Om det finns någon sann kunnskap kvar i Rådet så är den förbehållen dess elit (Strandberg, Elfgren 2012:299).

De øverste i Rådet har full kontroll over medlemmene, og har strenge regler. Alle er potensielle angivere om noen bryter reglene. I *Nyckeln* kommer det frem at Rådet fortsatt vil kontrollere de Utvalgte og lage sin egen sirkel for å stoppe demonene. Allikevel er det bare de opprinnelige Utvalgte som kan klare å stoppe dem. På slutten av triologien opprettes det også et tilfluktssted for hekser som har brutt med Rådet, og må gjemme seg. Rådet kontrollerer heksene i høy grad, og har flere berøringspunkter til Magidepartementet vi finner i Harry Potter-bøkene.

På lik linje er Rådet og Magidepartementet øverste organ i den magiske verdenen, og bestemmer lover og regler, samt straffer de som ikke følger dem. I Harry Potter-bøkene er det også strenge regler for bruk av trolldom, både i og utenfor den magiske verdenen. Både Rådet og Magidepartementet viser hvordan et kontrollerende organ ikke alltid har rett, hvordan maktkamper innad kan utvikle seg, og hvordan det også kan forekomme korrupsjon. Et eksempel er i Magidepartementet når Voldemort kommer tilbake i *Harry Potter og Ildbegeret* og i *Harry Potter og Føniksordenen* hvor Magidepartementet benekter Voldemorts tilbakekomst. Dolorosa Uffert fra Magidepartementet tar

over styringen av skolen, torturerer elevene som ikke følger reglene, og lyver og manipulerer seg hele veien opp til rektorstillingen.

Avslutning

Transtekstualiteten i trilogien har røtter i folketro og overtro, og i høy grad forestillinger om hekser og demoner. Forestillingene om hekser med magiske krefter, er koblet sammen med elementlæren og kinesisk kosmologi. De seks Utvalgte er seks hekser med ulike elementer. De har ulik sosial bakgrunn, er i utgangspunktet forskjellige, og omgås lite sosialt. De blir tvunget til å samarbeide, til å være en sirkel, fordi de er nøkkelen som skal redde verdenen. I likhet med elementlæren hører de sammen.

Elementene jord, ild, luft og vann er det som verden består av, og er nødvendige for å overleve. I tillegg er elementene metall og tre trukket inn, som vi finner i den kinesiske kosmologien, for eksempel i yin og yang. Alle elementene er i et gjensidig avhengighetsforhold til hverandre, slik som de Utvalgte. De hører fysisk sammen, og kan føle hverandre.

Avslutningsvis kommer det frem at de er i et gjensidig avhengighetsforhold til hverandre, som elementene. Det er flere hypotekster til Engelsfors-trilogien, blant annet *Carrie* av Stephen King, med sine likheter i oppdagelse av magiske krefter, et lite lokalt samfunn, og hevnmotiv. I tillegg har jeg analysert Harry Potter-bøkene som hypotekster til trilogien, med tanke på hekser og trolldomsmotivet, et øverste kontrollerende organ (Rådet og Magidepartementet), og bøker som et mye brukt hjelpemiddel for hekser og trollmenn (Mønstrenes bok). Sosiale ulikheter, ungdomsroller og identitetsutfordringer blir problematisert i trilogien. Det fantastiske spiller en noe mindre rolle enn i de to foregående trilogiene. Fokus i Engelsfors-trilogien synes å være på en liten småby hvor de sosiale forskjellene er store, og trekker inn problemstillinger knyttet til lukkede samfunn som sekter og kulturer, og hvordan en ideologisk bevegelse kan overta et lite sted. Gjennom analysene er det tydelig at *low fantasy* begrepet kan romme mye, og Engelsfors-trilogien løser det på en annen måte enn Halvgudene-trilogien og Alvetegnet-trilogien. Her foregår handlingen i den kjente og nære verdenen, men skillet mellom det realistiske og fantastiske brytes ned, spesielt skillet mellom liv og død.

Del 3

Avslutning/Konklusjon

Problemstillingen for undersøkelsen er hvilken rolle spiller ulike typer transtekstualitet i Halvgudene-trilogien, Alvetegnet-trilogien og Engelsfors-trilogien, som går under det moderne begrepet *low fantasy*. I undersøkelsene viser jeg hvordan ulike typer transtekstualitet blir brukt i trilogiene. Jeg har brukt Genettes kategorier om transtekstualitet, paratekstualitet og hypertekstualitet, og viser hvordan disse har ulik funksjon for det fantastiske i de undersøkte romanene. Trilogiene kan betegnes som *low fantasy*, hvor handlingen tar utgangspunkt i noe realistisk og kjent, men blir infiltrert med fantastiske elementer i ulik grad. Jeg har vist hvordan ulike tilnærminger til *low fantasy* begrepet gir ulike skildringer og avstander til fantasien. Begrepet er bredt, og i analysene viser jeg hvor variert *low fantasy* kan være. Felles for forfatterne er hvordan de er påvirket av annen litteratur, samt kulturelle strømninger, historiske hendelser og religion og overtro i trilogiene. Ikke bare kan avstanden mellom fantasi og realisme minske med *low fantasy*, men referanser og påvirkning av andre tekster kan gi nye lag til forståelsen.

Min andre del av problemstillingen fremhever de emosjonelle og samfunnsmessige utfordringene karakterene i trilogiene møter. Jeg ser her noe bort fra det fantastiske, og fokuserer på ungdomsaspektet i trilogiene. Selv om trilogiene kan betegnes som fantastisk litteratur, er de aktuelle i forhold til de utfordringene ungdom vil støte på, spesielt identitetsutfordringer, familieproblemer og vennekonflikter er i fokus, men også tematikk som krigshandlinger og død. Gjennom analysene blir det tydelig at store samfunnsmessige forhold problematiseres som krig, fordommer, lukkede samfunn, ideologiske bevegelser og miljøproblematikk. En kombinasjon mellom realistiske utfordringer og ungdomsproblematikk, blandet med *low fantasy* og intertekstuelle referanser synes å være kjennetegnene på de tre trilogiene.

Komparativ analyse

Trilogiene har flere likheter og ulikheter. Gjennom en komparativ analyse sammenlikner jeg trilogiene med vekt på noen hovedpunkter. Først og fremst ser jeg på det fantastiske i litteraturen med hovedvekt på magiske krefter og parallellverdener, og diskuterer *low fantasy* begrepet i forhold til dette. Jeg legger så vekt på hvordan Halvgudene-trilogien, Alvetegnet-trilogien og Engelsfors-trilogien kombinerer en moderne virkelighet med eldre litteratur og forestillinger, og diskuterer Genettes relevante kategoriseringer for transtekstualitet i forhold til trilogiene. Avslutningsvis analyserer jeg likheter og ulikheter ved trilogiene i forhold til andre del av problemstillingen, nemlig hvilke emosjonelle og samfunnsmessige utfordringer hovedkarakterene møter.

Det realistiske i møte med det fantastiske

Felles for trilogiene er hvordan de kategoriseres under begrepet *low fantasy*. En likhet ved trilogiene er hvordan vi møter vanlige ungdommer, som får sin verden snudd på hodet når usannsynlige ting begynner å skje. Mjør.et.al bruker begrepet i *Barnelitteratur-sjangrar og teksttypar* (2000), og presiserer hvordan handlingen ofte starter i en kjent og nær virkelighet, og beskriver et handlingsforløp hvor usannsynlige elementer forstyrrer det vi oppfatter som sannsynlig. Et eksempel på *low fantasy* er Narnia-bøkene. Motsetningen til *low fantasy* er *high fantasy*, hvor handlingen ofte er lagt til en helt ukjent verden som er helt ulik vår egen, som for eksempel *Ringenes Herre* av Tolkien.

Måten forfatterne løser innblanding av fantastiske elementer er varierende. I Halvgudene-trilogien møter vi tre trillinger som utvikler magiske krefter. De får vite at de er halvguder, og må reise tilbake til den verdenen de egentlig kommer fra. Denne verdenen er en parallellverden, som vil si at den eksisterer ved siden av den verdenen vi allerede kjenner (Svensen 1991). I likhet med Narnia-bøkene reiser karakterene gjennom en portal for å komme til parallellverdenen. Her møter de blant annet magiske vesener, en annen tidsregning og et ulikt styresett. Her er det hensiktsmessig å trekke inn Svensens begrep *mystisk-eventyrlig litteratur* (1991). Her brukes ofte eldre litteratur, som for eksempel sagn og myter, i en ny moderne fortelling. Jeg analyserer det slik at Halvgudene-trilogien går under denne kategorien til

Svensen (1991), på grunn av bruken av norrøn mytologi, og berøringspunktene til de norrøne gudene og gudeverdenen. Alvetegnet-trilogien utgjør et annet eksempel på *low fantasy*, på en annen måte enn Halvgudene-trilogien. Karakterene er vanlige ungdommer, og opplever hvordan det fantastiske bryter inn i deres hverdag. Karakterene må i likhet med både Halvgudene-trilogien og Narnia-bøkene, gjennom en portal som avdekker det fantastiske. Forskjellen her er at det finnes ikke noen parallellverden å reise til, men ved å gå gjennom portalen så avdekkes det mytiske. Det blir en overlapping mellom parallellverdenen og primærverdenen. For eksempel da karakterene tidligere gikk ute på gårdstunet var det et vanlig gårdstun, men etter å ha krysset gjennom ser de både nisser og alver på tunet. Det fantastiske avdekkes ved hjelp av portalen. I likhet med Halvgudene-trilogien analyserer jeg Alvetegnet-trilogien som en *mystisk-eventyrlig* fortelling, på grunn av bruken av norsk folkediktning og folketro i en ny kontekst.

Engelsfors-trilogien avviker noe fra de to andre. Den går i likhet med de andre, under begrepet *low fantasy*, men her er det aldri noen parallellverden som oppdages eller reises til. Karakterene opplever det fantastiske i sin egen realistiske hverdag, og det er så vidt snakk om andre dimensjoner i trilogien. I *Orden og kaos* presenterer Svensen (1991) tradisjonen *Skrekkfantasi*, som støtter oppunder inndelingen til Mjør.et.al. Svensen skriver om hvordan *low fantasy* ofte bidrar til at trygge realismen forsvinner, og erstattes med kaos. Dette er spesielt fremtredende i *Skrekkfantasi*. Det skjer ofte noe voldsomt og sjokkerende, som i Engelsfors-trilogien. Mystiske hendelser begynner å skje etter natt hvor månen er farget rød, og karakterene oppdager nye og skremmende hemmeligheter om seg selv, og om den lille byen de bor i. Kulturelle forestillinger og historiske tilbakeblikk brukes i trilogien, og muligens kan kategorien *mystiske-eventyrlige fortellinger* anvendes om Engelsfors-trilogien, med sine berøringspunkter til overtro og folketro. Samtidig er den voldelig, overnaturlig og brutal, noe som kan jammføres med *skrekkfantasi*. Det er glidende overganger i tradisjonene og begrepene, men jeg analyserer derfor *low fantasy* begrepet som bredt, og analysene viser tre mulige innfallsvinkler til denne typen fantastisk litteratur.

Dialog og hypertextuelle relasjoner

Mine analyser viser hvordan trilogiene i større eller mindre grad bruker eldre litteratur, religiøse eller kulturelle strømninger i nye kontekster. Jeg har bruktbegrepet transtekstualitet, selv om grensene er flytende. Selv om begrepet intertekst er vanskelig å definere synes det å være enighet om at det er dialog mellom tekster, bevisst eller ubevisst, og hvordan det er uunngåelig at tekster påvirkes av hverandre. Mikhail Bakhtin brukte først dialogbegrepet og påpeker: «Understanding is always dialogic to some degree» (Bakhtin 1992:111). Genette utarbeidet et mer konkret intertekstualitetbegrep, som egner seg til analyser. Jeg har fokusert på begrepene transtekstualitet, som er all sammenheng mellom tekster, paratekstualitet, som i mine analyser omfatter forsidene på bøkene. Det siste Genettske begrepet som jeg anvender er hypertextualitet, som er sammenheng mellom en ny tekst, og en tidligere tekst (hypertekst og hypotekst).

Trilogiene viser spor av andre tekster eller kulturelle strømninger, men i ulik grad. Halvgudene-trilogien viser tydelige spor av innflytelse fra den norrøne mytologien, den religionen som var gjeldene i Norge før kristendommen. Først og fremst fremskrides parateksten til de ulike trilogiene, og gir hint om hva vi skal komme til å lese. Paratekstene gir assosiasjoner til noe mytologisk og annerledes. Karakterene er kledd i middelalderske klær, og mystiske vesener vises tydelig på forsidene. De har et gudeliknende preg, og forsidene inviterer til eventyr og mystikk. Det er flere likheter mellom paratekstene til Halvgudene-trilogien og Alvetegnet-trilogien. I likhet med Halvgudene-trilogien, gir de nevnte paratekstene til Alvetegnet-trilogien et hint og et frampek til noe mystisk, og paratekstene har bilder av vesener som man ofte har sett før i filmer eller annet. På den andre siden er det flere ulikheter med forsidene, for eksempel hvordan vesenene på forsidene av *Halvgudene* er mer ukjente og gir et mer «gammeldags» inntrykk, mens på Alvetegnet er det flere elementer vi kjenner igjen fra vår egen oppvekst og hverdag, som for eksempel tjern, rotter, kråker, skog, og lyn og torden. I Engelsfors-trilogien har dette blitt løst på en annen måte, og paratekstene sier lite om hva man skal komme til å lese. Forsidene på de tre bøkene er ganske like på Engelsfors-trilogien. De er grå med en illustrasjon i midten. På alle bøkene består

illustrasjonene av en blomsterkrans, men innholdet i midten er ulike og er henholdsvis en bok, et hjerte og en hodeskalle. Selv om paratekstene til Engelsfors-trilogien sier lite om hva som skal leses, kan forsidene gi assosiasjoner til både spenning, mystikk, sorg og død.

Transtekstualitet er et omfattende begrep, og Genette deler det inn i fem underkategorier. Begrepet betyr overordnede intertekstuelle forbindelser på et generelt plan. Trilogiene har ulike overordnede referanser til enten tidligere tekster, historiske hendelser eller kulturelle forestillinger. Analysene viser også at Halvgudene-trilogien og Alvetegnet-trilogien har referanser til eldre og annen litteratur. Begrepene overlapper hverandre, men jeg prøver å skille dem for orden skyld så godt det lar seg gjøre. Transtekstualitet bruker jeg om de kulturelle forestillingene om hekser og demoner som dukker opp i Engelsfors-trilogien.

De to foregående trilogiene har flere klare sammenhenger mellom tekster, men det er også spor av kulturelle forestillinger i Engelsfors-trilogien. Først og fremst bygger trilogien på forestillinger om hekser, og heksemotivet og demonmotivet er brukt i høy grad. Hekser betegnes som mystiske skapninger, og mellom 1400-1700-tallet foregikk det flere heksejakter i Norden. De som ble mistenkt for å være hekser ble satt i sammenheng med både satan og djevelen, og ble ofte torturert. Karakterene i trilogien er hekser. I tillegg bruker Engelsfors-trilogien demonmotivet som også forbindes med ondskap. De blir beskrevet som onde ånder og Djevelen, men det er vanskelig å finne en entydig definisjon. Demonene henger tett sammen med heksene, og det ble mistenkt at de stod i ledtog med hverandre. I trilogien er verden truet av onde demoner. I Halvgudene-trilogien utvikler karakterene gudeliknende krefter, som jeg setter i sammenheng med egenskapene hos norrøne guder. En karakter blir supersterk og kan løpe raskt, hoppe langt, og puste under vann, og har flere likhetstrekk med de to kjente norrøne gudene Odin, som også kalles gudenes far, og tordenguden Tor. En annen av karakterene utvikler blant annet et ekstremt godt syn, kan se godt i mørket, og kan se på andre mennesker om de lyver. Han har flere likhetstrekk med den kloke og milde Balder, og vokteren Heimdall fra mytologien. Den tredje og siste hovedkarakteren i Halvgudene-trilogien kan skyte ild ut fra kroppen, og blodet hennes er giftig. Hun er mer diffus enn de to andre, men har flere likhetstrekk med den

opprørske og upålitelige Loke. Her ser jeg en transtekstuell sammenheng. Det dekker all sammenheng mellom tekster.

Samtidig kan begrepet hypertekstualitet brukes, hvor Snorre Sturlasons *Edda* kan ses på som hypotekst til hyperteksten Halvgudene-trilogien. En annen hypotekst til Halvgudene-trilogien er for eksempel Narnia-bøkene, ved at karakterene reiser gjennom en portal for å komme til parallellverdenen. Det er flere berøringspunkter til både norrøn mytologi, folketro og Narnia-bøkene i trilogien, blant annet ved de magiske vesenene som dukker opp. Marer, drauger og nøkken stammer fra våre kjente forestillinger fra folketroen, ofte som slue og ondskapsfulle vesener. Havfruer og fauner (også kjent som satyr) møter vi også i Narnia-bøkene, for eksempel satyren Mr. Tumnus.

Slike fantastiske vesener med opphav i folketro, møter vi også i Alvetegnet-trilogien. I likhet med Halvgudene-trilogien møter også karakterene her både en draug og en nøkk. Folketroen og folkediktingen er sterkt tilstedeværende i Alvetegnet-trilogien, og utgjør et eksempel på transtekstualitet. Samtidig kan både Henrik Ibsens *Peer Gynt* og Asbjørnsen og Moes eventyr betraktes som hypotekster til trilogien. I tillegg er det referanser til historiske hendelser som Svartedauden. For det første møter karakterene vesener vi kjenner fra folkediktingen som nisser, troll, tusser, skrømt, alver og selveste kraken. I tillegg møter de den kjente huldra, som er en gjenganger i norsk folkedikting, men som også dukker opp i *Peer Gynt*. Ikke bare har trilogien et sterkt eventyrlig preg, hvor vesener man bare har lest om plutselig invaderer hverdagen, men hovedkarakteren har flere likheter med både Espen Askeladd og *Peer Gynt*. Askeladden er en noe platt figur, men som er modig og har et godt hjerte, og fungerer som helt i eventyrene. *Peer Gynt* på den andre siden er vill, tankeløs, og kan oppfattes som en antihelt, og i tillegg kan *Mio, min Mio* ses på som en hypotekst til trilogien. Boken har sin utvalgte helt som må drepe fienden med et spesielt utvalgt sverd, i likhet med Espen i *Gravbøyggen våkner* som må drepe gravbøyggen med sverdet Bergabitt, et sverd som kan kutte gjennom stein. Eldre litteratur og tidligere folketro er i høy grad representert i Halvgudene-trilogien og Alvetegnet-trilogien.

Som vist i analysene er det i Engelsfors-trilogien en annen retning som styrer. Forestillingene om hekser og demoner som en trussel er sterkt tilstedeværende, og det er referanser til heksejakten og heksebrenningen som

foregikk i dette tidsrommet. Dette temaet er overordnet gjennom hele trilogien. Allikevel er det mulig å spore flere hypotekster til trilogien, både Stephen Kings roman *Carrie*, og J.K.Rowlings Harry Potter. Trolldom og heksemotivet finner vi spesielt i Harry Potter, i likhet med heksenes tilknytninger til magiske bøker. De Utvalgte i Engelsfors er avhengige av Mønstrenes bok, i likhet med Harry Potter og vennene hans som stadig vekk må lete på biblioteket etter svar og trylleformularer. Hyperteksten Engelsfors-trilogien er også sterkt tilhørende til hypoteksten *Carrie*. Her møter vi en ung jente som utvikler krefter som gjør at hun kan flytte ting ved tankekraft (telekinese), og tar hevn over hele byen som har mobbet henne. I Engelsfors-trilogien utvikler en av karakterene også telekinese, og ting begynner å flytte på seg eller ramler ned. I likhet med *Carrie* tar også en av karakterene i Engelsfors hevn over klassekameratene som alltid har mobbet henne, og misbruker kreftene sine.

Slik jeg analyserer det ligger *Carrie* enda nærmere Engelsfors-trilogien enn Harry Potter-bøkene. Sistnevnte har i større grad det fantastiske aspektet, noe som er noe tilbakeholdent i trilogien, med unntak av slutten på *Nyckeln*. *Carrie* og Engelsfors-trilogien kan synes å ha flere likheter med tanke på små samfunn hvor sosiale roller og grupperinger er viktig. Utfordringene på skolene kommer tydelig frem, spesielt med tanke på mobbing. Det fantastiske i trilogien er også knyttet tett opp mot den antikke elementlæren, og kombinerer i tillegg de fire tradisjonelle elementene med innflytelse fra den kinesiske kosmologien.

Ungdomsaspekter

Trilogiene distribueres som ungdomsbøker eller bøker for barn og ungdom (Gyldendal og Ark.no). De tilhører alle tre sjangeren fantastisk litteratur, men om man ser bort fra det så er det ungdomsromaner man står igjen med, som belyser ulike sider ved ungdomstiden og for eksempel «[o]ppbruddet er et utbredt motiv i ungdomslitteratur» (Svensen 2001:203). Vi ser i samtlige trilogier hvordan karakterene bryter opp med sitt tidligere liv, og leseren følger dem deretter gjennom en utforskningstid. I de tre trilogiene møter vi ungdommer på omtrent samme alder, både gutter og jenter. I Halvgudene-trilogien introduseres vi også for trillinger, to jenter og en gutt, i alderen tretten

år. I Alvetegnet-trilogien er hovedkarakteren en gutt, som får hjelp av en venninne. De er begge omtrent tretten år i første bok, og vi følger dem i tre skoleår. I Engelsfors-trilogien er det et bredt spekter av karakterer, som er noe eldre enn i de foregående trilogiene. Her går karakterene på videregående og vi følger dem gjennom de tre årene, så de er omtrent 16 år i første bok, og rundt 18 år i siste boken.

En gjennomgående tematikk i de tre trilogiene er ungdommenes selvrealisering og identitetssøken. I Halvgudene-trilogien møter vi tre ulike hovedpersoner som alle opplever en form for prosess når det gjelder identitetsutforskning. Vi introduseres for det første for karakteren Dimyne som er vant til å ta ansvar ovenfor søsknene, men må lære seg at de kan passe på seg selv. Hun er en leder og den mest fornuftige, men må innse at hun ikke kan kontrollere alt. Sosialt sett er hun ofte alene og har få venner, og hun strever med å finne sin trygge plass blant andre. Vi møter også hennes bror, Briskir, en smart og rolig gutt som aldri gjør stort ut av seg. Han er på en måte usynlig både for klassekamerater og andre, men utover i trilogien tar han større plass. Selvsikkerheten og selvfølelsen vokser, og han blir mer synlig for dem rundt seg, men også for seg selv. Sist, men ikke minst møter vi karakteren Trigg, som er opprørsk og ofte sint. Hun tar stor plass, er høylytt og kranglete. Søsknene synes hun er vanskelig å komme inn på, og får stort sett kjefte om de prater til henne. Denne karakteren opplever kanskje den største utfordringen av dem alle, nemlig å tørre å slippe noen inn på seg. Hennes tøffe ytre kan gi signaler om avstand, og det kommer frem at hun stenger ofte følelsene sine inne. Denne karakteren gjennomgår en stor forvandling, og klarer både å stole på andre og åpne seg opp om følelsene sine.

I Alvetegnet-trilogien har karakterene både likheter og ulikheter med Halvgudene. Først og fremst møter vi hovedkarakteren, Espen, en noe pinglete og ubesluttsom gutt. Han følger stort sett etter andre, gjør lite av seg og fremstilles som en gutt som gjerne holder seg i skyggen av andre. Han har flere likheter med Briskir med sin anonyme tilstedeværelse. Espen blir utfordret og tar ansvar ovenfor egen tilværelse utover i trilogien, og blir tøffere og mer besluttsom. Han får midlertidig god hjelp fra karakteren Eva, som drar han opp og ut når det trengs. Hun kan ses på med likheter med både Dimyne og Trigg i Halvgudene-trilogien. Hun har Dimynes fornuftighet og rolighet, men Triggs

stahet og mot. I motsetning til Halvgudene-trilogien og Alvetegnet-trilogien, er karakterene i Engelsfors-trilogien eldre, men også i en viss forstand tydeligere. Det er hovedsakelig fem ungdommer, med ulik personlighet, ulike liv og sosiale bakgrunner. Dette kan muligens gjøre at trilogien appellerer til et større publikum. Først og fremst møter vi karakteren Minoo, som får stor plass i trilogien. Hennes karakter representerer et slags lim mellom dem ellers så ulike ungdommene vi møter i serien. Slik det kommer frem av teksten oppfattes hun av andre som trygg, stødig og selvsikker, med sin vellykkede familie og sine høye karakterer på skolen. En som sliter sosialt er karakteren Anna-Karin. Hun blir mobbet, og ønsker rett og slett at hun kunne vært usynlig. Moren hennes sliter med depresjoner og situasjonen hjemme er vanskelig. En livlig karakter er Vanessa, som fester og nyter livet, men ting blir komplisert når hun utvikler romantiske følelser for en annen karakter i trilogien, Linnéa. Denne karakter fremstår som ensom, misforstått og sint. Moren er død og faren er alkoholiker, og hun bor alene i en type sosialbolig. Karakteren Ida fremstår i teksten som en av de verste mobberne på skolen og som overfladisk, og hun har problemer med å samarbeid med de andre jentene. Slik det fremgår i tekstene møter vi ungdommer som er omtrent i samme aldersgruppe, med noen unntak. Største delen av karakterene er i alderen 13-15 år, og de oppfører seg deretter.

Både Halvgudene-trilogien og Alvetegnet-trilogien kan synes å ha karakterer som fortsatt går på ungdomsskolen, hvor de er i en utforskningsprosess. Karakterene oppfører seg slik man normalt kan forvente av tenåringer: de er usikre på seg selv, de leter etter sin rolle i vennegjengen og med familie, og ikke minst: kjærlighet er flaut. I Engelsfors-trilogien går karakterene på videregående og i trilogien introduseres vi for karakterer som kan sies å ha tydeligere roller, men likheten med de andre trilogiene er de også i en identitetssøkeprosess. Halvgudene-trilogien og Alvetegnet-trilogien er relativt uskyldige, men i Engelsfors-trilogien er det fokus på blant annet alkohol og seksualitet.

Problemstillingene i forhold til identitet og jeget, er ofte noe ungdom kan relatere til og som Svensen (2001) påpeker: «Det kan skape store vansker hvis gapet blir for stort mellom bildene av barndom i teksten og den barndom leserne opplever». Det er nettopp dette som er vesentlig i trilogiene, de skildrer utfordringer ungdom kan kjenne seg igjen i. Trilogiene handler overfladisk om

kampen mellom det gode og det onde, men grunnproblemene er ofte bygget på barn og ungdoms ensomhet og tilpasningutfordringer. Svensen (2001) gir et bilde på hvordan barne- og ungdomslitteratur forløper seg, med hvordan gåtene løses og det ender godt, konfliktene forsones, og hovedkarakterene utvikler forståelse og modenhet (s.294). Dette er den tradisjonelle slutten på barnebøker, og trilogiene anvender flere av disse virkemidlene. Allikevel kan det sies å ha skjedd en endring i barne- og ungdomslitteraturen, hvor slutten ofte er åpen, og det er ikke alltid en fastsatt tolkning om hvordan det ender og: «[d]enne forestillingen om frihet fører dagens mennesker inn i sterkere refleksivitet og subjektivitet; vi grubler uopphørlig over hvem vi er og hvem vi vil være» (Svensen 2001:295).

I Halvgudene-trilogien må jo hovedkarakterene bryte opp fra sin kjente verden for alltid, og starte sitt nye liv i en ny verden, men slik det fremgår i teksten er de positivt innstilt til dette. I Alvetegnet-trilogien ender det store slaget godt, men det er fortsatt usikkerhet rundt hovedkarakterenes forhold, blir de kjæresten eller ikke. I Engelsfors-trilogien er slutten åpen og uforutsigbar. De magiske portalene er åpne, og etter hvert vil stort sett alle mennesker i verden utvikle magiske krefter. Hovedkarakterene har tilsynelatende forsonet seg med hvem de er og hva de skal, men det er fortsatt stor usikkerhet rundt fremtiden.

Samfunnet som utfordring

I de tre trilogiene møter vi ulike samfunnsskildringer. I Halvgudene-trilogien starter handlingen i Oslo, men karakterene forflytter seg til en annen verden. I Alvetegnet-trilogien sies det ikke eksplisitt hvor handlingen foregår, men det fremgår i teksten at det er mulig å anta at det er på et nokså lite tettsted. Her får vi skildringer av både skolesamfunn og miljøutfordringer. I Engelsfors-trilogien befinner karakterene seg i et lite og nokså lukket samfunn, hvor de fleste kjenner hverandre.

I trilogiene kan vi lese om ulike samfunn sosiale kodesystemer som må forstås, og hvordan vi kan lære av hverandre. Tematikken i trilogiene er forskjellige, men de problematiserer alle dagsaktuelle problemstillinger knyttet til et samfunn og er i tråd med Svensen: «[o]fte er det brudd på normer og

regler som utløser handlingene og konfliktene» (Svensen 2001: 23). Slik jeg ser det gir alle trilogiene anledninger til å bli kjent med motsetninger, konflikter, avvik og store samfunnsmessige spørsmål. I Halvgudene-trilogien møter vi i hovedsak et samfunn der det ikke er noen fastsatt styresmakt. Det er ulike grupper i samfunnet som er i konflikt med hverandre, uten noen overordnet styresmakt eller maktapparat som har kontroll og kan sette regler. I prinsippet går dette ut på at de sterkeste vinner. Det er en stor konflikt som pågår, som baserer seg hovedsakelig på fremmedfrykt og fordommer for de som er annerledes. Her kan man trekke linjer til vårt eget samfunn hvor fordommer og rasisme er dagsaktuelle temaer. Det fremgår i teksten at mange følger bevegelsen på grunn av frykt eller uvitenhet, i likhet med flere som jobbet under nazistene under 2.verdenskrig.

I Engelsfors-trilogien finner vi den samme problematikken. En bevegelse startes i en liten by, som rekrutterer flere og flere medlemmer. Enten er du med, eller så er du ute. De som ikke erkjenner ideologien og bevegelsen, blir utestengt fra samfunnet. Ungdomstiden kan være forvirrende og problematisk, og i noen tilfeller søker ungdommer seg til grupper og bevegelser for å være del av et fellesskap og føle et samhold. Ofte er dette gode grupper, men i noen tilfeller er det skadelig. En lærer understrekte dette poenget i klasserommet ved å plante nazistiske ideer i hodet på elevene (*The Wave* 1981), og oppdager hvor lett ideologiske tanker og holdninger kan spre seg. Elevene styrte til slutt bevegelsen selv, og utestengte de som var kritiske. Eksperimentet måtte til slutt avbrytes. Her ser vi hvor lett det kan være å bli dratt inn i et samfunn og et fellesskap, bare for å føle tilhørighet et sted. Slik det fremgår i tekstene problematiserer både Halvgudene-trilogien og Engelsfors-trilogien utfordringer ved å følge en ideologisk bevegelse uten å stille kritiske spørsmål.

Tematisk skiller Alvetegnet-trilogien seg ut her. Slik det fremgår i tekstene omhandler trilogien tre tematiske hovedtrekk. I *Gravbøya våkner* er naturvern, og spesielt vern av en urskog i fokus. Selv om naturvern er et dagsaktuelt tema, begrunnes de i teksten med bakgrunn i det fantastiske og folketroen. I *Nissedreperen* problematiseres vår egen levemåte og sivilisasjon. Det er kritikk rettet mot menneskenes materialisme og bruk-og-kast holdningen. I tillegg problematiserer teksten fremmedfrykt og fordommer, i

likhet med Halvgudene-trilogien. Det er en stor konflikt som pågår, som har rot i gamle og uløste problemer, uvitenhet og frykt. I den siste boken *Krakens gap*, er det fokus på en dagsaktuelle og stor samfunnsutfordring, nemlig klimakrisen og global oppvarming. Karakterene opplever værendringer på grunn av menneskenes forurensning, og blir stilt utfordrende spørsmål knyttet til holdningene til miljøet.

Konklusjon

Jeg har undersøkt hvilken rolle ulike typer transtekstualitet spiller inn i tre moderne fantasy trilogier kategorisert som *low fantasy*. Først og fremst mener jeg *low fantasy* sjangeren gir en nærhet til fantasien. Sjangeren spiller på det kjente, det nære, og det trygge, noe som gir en mindre avstand til fantasien. De tre trilogiene har alle innslag, referansen eller gir assosiasjoner til eldre litteratur. Slik jeg ser det gir transtekstualiteten nye lag til forståelsen til leseren. Ikke bare har Halvgudene-trilogien koblinger til norrøn mytologi, men den har flere berøringspunkter til Narnia-bøkene. For en voksen leser vil kanskje referansene være tydeligere, men en ungdom vil tolke det på en annen måte. Ved at tekstene minner om andre tekster, kan dette skape en interesse for videre lesning, men kan først og fremst fungere som underholdning. På grunn av koblingene til annen litteratur mener jeg trilogiene kan forene en voksen og en barnlig leser i en lesesituasjon. Jeg mener trilogiene fungerer med henhold til begrepene *dual adress* (Wall 1991) og *allalderlitteratur* (Beckett 1999). De henvender seg både til barne og den voksne, nettopp på grunn av intertekstene. De henter frem eldre litteratur, og plasserer den i en ny og moderne kontekst.

På grunn av at tekstene er *low fantasy*, brytes avstanden mellom virkelighet og uvirkelighet ned. Det usannsynlige blir mer sannsynlig. Intertekstene gjør skillet utydelig ved at de fantastiske elementene ofte er allerede kjente for leseren. Jeg konkluderer derfor med at transtekstualitet skaper nye lag i forståelsen til leseren, og kan forene barn og voksen. Samtidig kan kombinasjonen mellom *low fantasy* og intertekst minske avstanden mellom virkelighet og fantasi, og og kan la leseren leve seg inn i den fantastiske verdenen på en annen måte. Det som er usannsynlig og ubegripelig blir et middel for en unik leseopplevelse.

I neste ledd av problemstillingen undersøker jeg ungdomsaspektet ved trilogiene, nemlig hvilke emosjonelle og samfunnsmessige utfordringer som problematiseres. Fantasien får stor plass i romanene, men kjernetematikken dreier seg rundt ungdomslivet. Karakterene opplever usannsynlige ting, men de kjemper samtidig med seg selv om sin egen identitet. De vil finne sin plass i samfunnet. Slik jeg ser det er dette en form for adaptasjon. Jeg bruker begrepet i positiv forstand ved at trilogiene bruker eldre litteratur i en ny kontekst, og ved at ungdomsaspektet får stort fokus. I trilogiene utsettes leseren for tematikk som død, krig, fremmedfrykt, grovt språkbruk, mobbing, seksualitet, homofili, alkohol og sykdom. Dette er tematikk ungdom før eller senere må forholde seg til. Leseren kan relatere seg til emnene, og blir samtidig utfordret med store samfunnsspørsmål. Samtidig kan nettopp dette være årsaken til at det fungerer for leseren. Emnene er belastende og utfordrende, men fantasy sjangeren kan skape en distanse til disse. Denne blandingen mener jeg gir en unik lesesituasjon. *Low fantasy* sjangeren gir nærhet til fantasien, og eldre litteratur. I tillegg brukes det fantastiske til å problematisere utfordringer for ungdom.

Litteraturliste

Primærlitteratur

- Holsve, Mari Moen. 2011: *Halvgudene*. Oslo: Cappelen Damm
- Holsve, Mari Moen. 2012: *Svart regn*. Oslo: Cappelen Damm
- Holsve, Marie Moen 2013: *Arven etter Maél*. Oslo: Cappelen Damm
- Mostue, Sigbjørn. 2005: *Gravbøyggen våkner. Alvetegnet*. Oslo: Cappelen Damm
- Mostue, Sigbjørn. 2006: *Nissedreperen. Alvetegnet*. Oslo: Cappelen Damm
- Mostue, Sigbjørn. 2007: *Krakens gap. Alvetegnet*. Oslo: Cappelen Damm
- Mostue, Sigbjørn 2009: *Mørkeboka*. Oslo: Cappelen Damm
- Strandberg, Elfgren 2011: *Cirkeln*. Stockholm: Rabén og Sjögren
- Strandberg, Elfgren. 2012: *Eld*. Stockholm: Rabén og Sjögren
- Strandberg, Elfgren. 2013: *Nyckeln*. Stockholm: Rabén og Sjögren
- Strandberg, Elfgren 2013: *Berättelser från Engelsfors*. Stockholm: Rabén og Sjögren

Sekundærlitteratur

- Alnæs, Nina S 2003: *Varulv om natten. Folketro og folkediktning hos Ibsen*. Oslo: Gyldendal
- Andersen, Per Thomas 2012: *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget
- Ariés, Philippe 1980: *Barndommens historie*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Arven etter Maél:
[http://www.cappelendamm.no/\(S\(21cuto45yzra4alrzhbybaiym\)\)/main/katalog.aspx?f=4020&isbn=9788202424077](http://www.cappelendamm.no/(S(21cuto45yzra4alrzhbybaiym))/main/katalog.aspx?f=4020&isbn=9788202424077). Lastet ned 15.10.2013. Hentet forside herfra.
- Asbjørnsen, Moe 2006: *Asbjørnsen og Moe 1. Eventyr*. Oslo: Kagge Forlag
- Bache-Wiig, Harald 1996: *Norsk barnelitteratur- lek på alvor*. Cappelen akademisk forlag

- Bache-Wiig, Harald (red.)1997: *Nye veier til barneboka*. Oslo: LNU/Cappelen
- Bakhtin, Michael 1991: *Det dialogiska ordet*. Oversatt Johan Öberg. Gråbo:
Anthropos
- Bachtin, Michail (1986): *Rabelais och skrattets historia : François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*.
Oversatt av Lars Fyhr. Gråbo: Anthropos
- Bakhtin, Michael 1981: *The Dialogic Imagination. Four essays*. Redigert Michael Holquist. Oversatt Caryl Emerson og Michael Holquist. Austin:
University of Texas Press
- Beckett, Sandra L (1999): *Trancending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. New York and London: Garland publishing, Inc
- Biedermann, Hans 1992: *Symbolleksikon*. Oslo: Cappelen
- Birkland, Risa, Vold 2005: *Norsk barnelitteraturhistorie*. Det norske samlaget
- Bloom, Harald 1973: *The Anxiety of Influence. A theory of poetry*. New York:
Oxford University press
- Bringsværd, Tor Åge 2002: *Den store boken om norrøne guder*. Oslo:
Gyldendal
- Boege, Vardøen 2012: *Den store norske glemmeboka. Om nisser, troll og vetter*. Nesoddtangen: Nix forlag
- Cirkeln: <http://www.adlibris.com/no/product.aspx?isbn=9186675966>. Lastet ned 15.02.2014. Hentet forside herfra.
- Dalgaard, Niels (red) 2002: *På fantasiens vinger. Om fantastisk litteratur for børn og unge*. København: Høst og Søn
- Diana. *Store Norske Leksikon*: (<http://snl.no/Diana/gudinne>). Lastet ned 04.01.2014
- Draug. *Store Norske Leksikon*: (<http://snl.no/draug>). Lastet ned 18.11.2013
- Dyrendal, Asbjørn 2006: *Demoner. Besettende djelver og andre ondskapsfulle vesen*. Oslo: Humanist Forlag
- Edström, Vivi 1980: *Barnbokens form- en studie i konsten att berätta*.
Göteborg: Stegelands forlag
- Eld: <http://www.adlibris.com/no/product.aspx?isbn=9186969838>. Lastet ned

20.02.2014. Hentet forside herfra.

Enoksen, Lars Magnar 2005: *Norrøne guder og myter*. Oslo: Schibsted forlag

Enoksen, Lars Magnar 2008: *Norrøne guder og myter*. Oslo: Schibsted forlag

Genette, Gérard 1997: *Palimpsests. Literature in the second degree*. Lincoln:

University of Nebraska

Giddens, Anthony 1991: *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the*

Late Modern Age. Cambridge : Polity Press

Gravbøyggen våkner

<http://www.cappelendamm.no/>

[/main/katalog.aspx?f=4020&isbn=978](http://www.cappelendamm.no/(S(21cuto45yzra4alrzhbybaiym))/main/katalog.aspx?f=4020&isbn=978)

[8204131843](http://www.cappelendamm.no/8204131843). Lastet ned 20.11.2013. Hentet forside herfra

Hagen, Rune Blix 2003: *Hekser. Fra forfølgelse til fortryllelse*. Oslo: Humanist

Forlag

Halvgudene

<http://www.cappelendamm.no/>

[/main/katalog.aspx?](http://www.cappelendamm.no/(S(21cuto45yzra4alrzhbybaiym))/main/katalog.aspx?)

[strSearch=9788202333966&f=25](http://www.cappelendamm.no/strSearch=9788202333966&f=25). Lastet ned 15.10.2013. Hentet

for side herfra.

Haugen, Torgeir (red) 1998: *Litterære skygger. Norsk fantastisk litteratur*.

LNU/Cappelen Akademiske forlag

Heks. Store Norske leksikon (<http://snl.no/heks>). Lastet ned 05.02.2014).

Hodne, Sand 2009: *100 norske sagn* Oslo: Cappelen Damm

Holbek, Piø 1967: *Fabeldyr og sagnfolk*. København: Politiken

Holmberg, John-Henri 1995: *Fantasy. Fantasy litteraturens historia, motiv och författare*. Replik

Hume, Kathryn 1984: *Fantasy and Mimesis. Response to reality in western*

literature. New York and London: Methuen

Ibsen, Henrik 1917: *Peer Gynt. Et dramatisk digt*. Jubileumsutgave. 17. opplag.

København og Kristiania: Gyldendalske boghandel. Nordisk forlag

Intertekstualitet: Store Norske Leksikon (<http://snl.no/intertekstualitet>). Lastet

ned 23.09.2013

Jackson, Rosemary 1988: *Fantasy. The literature of subversion*. London and

- New York: Routledge
- Kittang, Linneberg, Melberg, Skei (red) 1993: *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget
- Klingberg, Göte 1972: *Barnlitteraturforskning*. Stockholm: Almqvist og Wiksell forlag
- Krakens gap:
[http://www.cappelendamm.no/\(S\(21cuto45yzra4alrzhybaiym\)\)/main/katalog.aspx?f=11663&isbn=9788204144720](http://www.cappelendamm.no/(S(21cuto45yzra4alrzhybaiym))/main/katalog.aspx?f=11663&isbn=9788204144720) Lastet ned 20.11.2013. Hentet forside herfra.
- Kristeva, Julia 1992: *Desire in Language. A semiotic Approach to Literature and Art*. Redigert av Leon S. Roudiez. Oversatt av Gora, Jardine, Roudiez. Oxford and Cambridge: Blackwell
- Lewis, C.S 2002: *Legenden om Narnia. Løven, Heksa og Klesskapet*. Oversatt av Tormod Haugen. Gyldendal Norsk Forlag
- Lewis, C.S 2002: *Narnia. Prins Caspian*. Oversatt av Tormod Haugen. Gyldendal Norsk Forlag
- Liepe, Aavitsland (red) 2011: *Memento Mori. Døden i middelalderens billedverden*. Oslo: Novus Forlag
- Mjør, Birkeland, Risa 2000: *Barnelitteratur- sjangrar og teksttypar*. LNU/Cappelen akademisk forlag
- Myhre, Øyvind 1979: *Magiske verdener. Fantasilitteraturen frå Gilgamesj til Richard Adams*. Trondheim: Cappelen forlag
- Møhl, Schack 1980: *Når barn læser-litteraturopplevelse og fantasi*. København:Gyldendal
- Nikolajeva, Maria 2001: *Børnebogens byggeklosser*. København: Høst og Søn
- Nikolajeva, Maria 1996: *Children`s Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*. New York and London: Garland Publishing, Inc
- Nikolajeva, Maria 1992: *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*. Stockholm: Centrum för barnkulturforskning vid Stockholms universitet.
- Nikolajeva, Maria 2010: *Power, voice and subjectivity in literature for young readers*. New York and London: Routledge, Taylor and Francis Group

Nissedreperen:

<http://www.cappelendamm.no/>

(S(21cuto45yzra4alrzhbybaiym))/main/katalog.aspx?f=4020&isbn=9788204136169. Lastet ned 22.11.2013. Hentet forside herfra.

Nodelman, Perry 1997: "Barnelitteratur som sjanger". I: Harald Bache-Wiig (red) *Nye veier til barneboka* s.12-55. Oslo:LNU/Cappelen

Nodelman, Perry 1992: *The pleasures of children`s literature*. New York: Longman

Nodelman, Perry 2008: *The Hidden adult*. Baltimore: The John Hopkins University Press

Nyckeln: <http://www.adlibris.com/no/product.aspx?isbn=9186675966>. Lastet ned 16.02.2014. Hentet forside herfra.

Omdal, Gerd Karin 2010: *Grenseerfaringer. Fantastisk litteratur i Norge og omegn*. LNU/Fagbokforlaget

Ommundsen, Åse Marie 2010: *Litterære grenseoverskridelser. Når grensene mellom barne- og voksenlitteratur viskes ut*. Avhandling UiO

Snorre Sturlasson:*Den yngre Edda*

(<http://www.haugenbok.no/visverk.cfm?cid=89664>). Lastet ned 21.11.2013

Storheim, Eivind (red) 1970: *Bentham, Mill, Rawls. Moral og nytte*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag

Svart regn

<http://www.cappelendamm.no/>

(S(21cuto45yzra4alrzhbybaiym))/main/katalog.aspx?f=4020&isbn=9788202424077. Lastet ned 15.10.2013. Hentet forside herfra.

Svensen, Åsfrid 1991: *Orden og kaos. Virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur*. Oslo: Aschehough

Svensen, Åsfrid 2001: *Å bygge en verden av ord. Lyst og læring i barne- og ungdomslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget

Tannen, Ricki Stefanie 2007: *The Female Trickster. The mask that reveals: post-Jungian and postmodern psychological perspectives on women in contemporary culture*. London: Routhledge

- Todorov, Tzvetan 1980: *The Fantastic. A structural approach to a literary genre*. Oversatt av Richard Howard. New Yor: Cornell University Press
Universitetets Rollespillforening, Levende
(<http://foreninger.uio.no/url/prosjekter/mjodambrosia/rollegalleri/norron/>). Lastet ned 12.11.2013
- Urskog. *Store Norske Leksikon*: (<http://snl.no/urskog>). Lastet ned 16.01.2014
- Wall, Barbara 1991: *The Narrator`s voice. The dilemma of children`s fiction*.
MacMillan Academic and Professional LTD
- Weinreich, Torben 2001: *Børnlitteratur- en grunbog*. København: Høst og Søn
- Weinreich, Torben (red)1996: *Lyst og lærdom. Debat og forskning om børnlitteratur*. København: Høst og Søn
- Weinreich, Torben 2004: *Børnelitteratur-mellom kunst og pædagogik*.
Frederiksborg: Roskilde Universitetsforlag
- Weinreich, Torben 1997: *Barnelitteraturens egenart. Adaptation*. I Harald Bache-Wiig (red) *Nye veier til barneboka.s. 55-97*. Oslo:LNU/Cappelen
- WonderWoman ([http://dc.wikia.com/wiki/Wonder_Woman_\(Diana_Prince\)](http://dc.wikia.com/wiki/Wonder_Woman_(Diana_Prince)))
Lastet ned 06.01.2014
- Ørjasæter, Tordis 1987: *Barn og bøker*. Cappelen