

**Barnefiguren som litterært grep i Arundhati Roy's**  
*The God of Small Things*

Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Universitetet i Oslo  
Våren 2007

Elisabeth Burø

## Synopsis

Arundhati Roy's roman *The God of Small Things* kom ut i 1997 og skildrer en indisk families brutale skjebne. Hovedperspektivet er lagt til to syv år gamle barn, men romanen fremstår som mye mer enn en ren barneskildring.

I denne oppgaven ville jeg prøve ut en hypotese om at barnekarakterene Estha og Rahel fungerer som et litterært grep, som kan få frem spesielle forhold ved den verden som fremstilles i *The God of Small Things*. For å finne ut mer om dette har jeg blant annet stilt følgende spørsmål; Hvorfor har to barn fått en så sentral rolle i *The God of Small Things*? Hva får barneperspektivet fram ved romanen som ellers ikke ville kommet i fokus? Og, hvilke muligheter skaper barnefiguren som litterært grep?

Jeg har kommet fram til at Estha og Rahel fungerer som formidlere i romanen. Fordi de som barn uttrykker voksne tema blir de et slags medium. Barnet blir et uskyldig øyenvitne som i mangel av sosial posisjon kan uttale seg ærlig og oppriktig om noe slik som det egentlig er. Med dette alternative blikket blir det budskapet som teksten ønsker å formidle tydeligere, og det kan være en grunn til at de har fått en så sentral rolle i romanen. Barna uttrykker og konkretiserer den usagte og udefinerbare uroen de voksne karakterene opplever overfor kultur, politikk, kjærlighet, tilhørighet og identitet. Det undertrykte og fortapte barnet skaper en parallell til den undertrykte og fortapte voksne. Den voksne uttrykker seg selv og sine konflikter gjennom barnet.

Barnefiguren skaper flere viktige muligheter i teksten. Den kan fungere som en slags maske som omskriver de voksnes kriser og konflikter og gjør at vi aksepterer ting vi ellers ikke ville ha gjort. Teksten kan ved hjelp av barnefiguren overskride tabuer eller grenser uten at det nødvendigvis oppfattes som forbudt eller urimelig. Dette ser vi for eksempel i en mye omtalt incestscene i romanen mellom Estha og Rahel som voksne. Nettopp fordi Estha og Rahel er fjerne for oss som voksne, har de, som jeg argumenterer i oppgaven, beholdt sin funksjon som barnefigur også som voksne. De står derfor i en særstilling der de kan bryte etablerte lover og regler uten at vi opplever det som forbudt. Dette mener jeg er barnefigurens aller viktigste funksjon i *The God of Small Things*.

Samtidig som barnefiguren blir del av en motsetning mellom for eksempel det uskyldige og det brutale, kan den også plasseres et sted midt i mellom i rollen som forhandler. Barnefiguren går da ut av en uskyldstilstand og får en byrde. Som forhandler forsøker barnefiguren å skape et kontaktpunkt mellom to opposisjoner. Ved å ta til seg det brutale eller

det triste blir barnet selv en del av det, og det oppstår en slags forening. Når Rahel og Estha formidler tema rundt død og vold oppleves denne informasjonen som mer ufarlig.

Fokuset på barnefiguren mener jeg åpner opp for en bredere lesning av *The God of Small Things*, som oftest blir knyttet til det postkoloniale. Gjennom barnets avgjørende perspektiv blir problematikken og konfliktene som tas opp mer allmenngyldige og mer fokusert på det mellommenneskelige.

# **Takk**

Tusen takk til min veileder Anne Birgitte Rønning for all hjelp og inspirasjon; til familien for uvurderlig barnevakt; til Lars, Iben og Mads for tålmodighet og motivasjon til å komme i mål.

# Innholdsfortegnelse

<b>Innledning</b>	<b>1</b>
Presentasjon	1
Samtidsresepsjon	3
Forskningsstatus	4
Teoretisk forståelsesramme	5
Disponering av oppgaven	6
<b>1. Barnefiguren</b>	<b>8</b>
Barnets rolle i litteraturhistorien	8
Barnefiguren	12
- forestillinger om barnet	15
- barnefiguren som medium	17
<b>2. Karakterskildringer</b>	<b>19</b>
Barndom som en tilstand	21
Barnefiguren som bilde	27
Glorifisering av barnet	28
Rahel og Estha som par	30
Sophie Mol	31
Fortellerstemmen	33
Murlidharan	35
Barnefigurens effekt	37
Barnefiguren som forhandler og filter	39
<b>3. Barnefiguren og språket</b>	<b>42</b>
Store forbokstaver	43
Språket som overflødig	45
Bilder av barnet	47
Engelsk på utstilling	48
Paradise Pickles and Preserves	50
Konservering av barnet	55
<b>4. Det magiske aspektet i <i>The God of Small Things</i></b>	<b>58</b>
Det magiske	58
Det mytiske	61
Kathakali Man	63
Tiden i <i>The God of Small Things</i>	64
En opplevelse av Estha og Rahel som magiske	67
Virkelig og uvirkelig	69
Barnelitteratur og magi	71
Barnefigurens mulighet	72
<b>5. Konklusjon</b>	<b>75</b>
Mulighetene	76
Etablering av håp	77
<b>Litteraturliste</b>	<b>80</b>

## Innledning

Romanen *The God of Small Things* av Arundhati Roy ble utgitt i 1997 og utforsker en indisk families skjebne gjennom perspektivet til to syv år gamle barn.

Da jeg leste denne romanen for første gang var det noe som sto fram som spesielt interessant. Jeg synes det var påfallende at to barn hadde en så fremtredende rolle i en ”voksen” roman. Det ville jeg utforske nærmere.

Roy ble tildelt den engelske Booker-prisen for romanen og ved prisutdelingen uttalte hoveddommer professor Gillian Beer:

We were all engrossed by this moving novel. With extraordinary linguistic inventiveness, Roy funnels the history of south India through the eyes of seven year old twins. The story she tells is fundamental as well as local: it is about love and death, about lies and laws. (Dan Glaister. “Popularity pays off for Roy”. I *The Guardian*, 14.10.97)

Det er noen få ord i uttalelsen hennes som belyser mitt fokus i denne analysen; ”Through the eyes of seven year old twins”. Hva er grunnen til at to syv år gamle barn skal stå for hovedperspektivet i en roman som i aller høyeste grad omhandler voksne tema? Det er ikke noe nytt at barn kan ha en viktig plassering i skjønnlitteratur for voksne. Men det dreier seg da som regel om barndomserindring eller barneskildring. Denne romanen fremsto for meg som så mye mer enn en ren barneskildring, og det var da det åpnet seg mulighet for en ny og annerledes lesning.

Jeg vil prøve ut en hypotese om at barnekarakterene Estha og Rahel fungerer som et litterært grep som kan få frem spesielle forhold ved den verden som fremstilles i *The God of Small Things*. For å finne ut dette stiller jeg blant annet følgende spørsmål; Hvorfor har to barn fått en så sentral rolle i *The God of Small Things*? Hva får barneperspektivet fram ved romanen som ellers ikke ville kommet i fokus? Og, hvilke muligheter skaper barnefiguren som litterært grep?

Handlingen i *The God of Small Things* er sentrert rundt familien Ipe, som består av en grandtante, en bestemor, en onkel, en mor og to barn. På en dag i 1969 forandrer sentrale hendelser livet til familien. I tekstens tematiske fokus står kritikk av kastesystemet, patriarkatets

kjønnsdiskriminering, betydningen av kommunismens inntog i India og den gamle kolonimaktens fortsatt klamme grep om indisk kultur. Dette kommer fram gjennom overgrep, vold og ulike former for forsømmelse som blir erfart gjennom tvillingene Estha og Rahel. Parallelt med en kulturell, politisk og global kritikk ligger historien om Rahel og Esthas utvikling og mestring i forhold til kjærlighet, seksualitet, svik og død. Historien fremstår som brutal og tragisk men også morsom, levende og fargerik. Den har et originalt og særegent språk, og er skrevet på engelsk med betydelig innslag av det indiske språket malayalam.

Romanen er ikke kronologisk i tid, men strukturert som stadige tilbakeblikk fra 1993 til for det meste 1969. Det som foregår i "nåtid" strekker seg over kun én dag. Dette er dagen da Estha og Rahel returnerer til hjembyen Ayemenem for å konfrontere sin barndom, sin familie og ikke minst hverandre etter å ha vært adskilt fra de var små. Tilbakeblikkene fremstår som sekvenser av de ulike karakterenes liv. Vi får noen innblikk i Estha og Rahels liv som voksne, men mer inngående innsikt i deres barndom. Det er i utgangspunktet en allvitende aural fortellerstemme, men fortellingen er ofte fokalisert gjennom karakterene. Særlig er sansningssenteret lagt til Rahel og Estha, og i så stor grad at det også smitter over på fortellerstemmen. Dette skaper en spennende dobbelthet som gjør at en ikke umiddelbart vet hvem som snakker eller føler. Fortelleren kontrollerer og dominerer leseren på en måte jeg vil kommentere senere i oppgaven.

Arundhati Roy ble født i 1961 i Bengal, men vokste opp i den sør-vestlige provinsen Kerala. Hun utdannet seg til arkitekt, men bestemte seg for å bli forfatter. Hun konsentrerte seg først om film (*In Which Annie Gives it Those Ones* og *Electric Moon*), og deretter startet hun arbeidet med sin første og hittil eneste roman. *The God of Small Things* fikk raskt internasjonal anerkjennelse. Samme år ble Roy tildelt den engelske "Booker"-prisen, som skapte mye kontroversiell oppmerksomhet rundt forfatteren.

Romanen førte til en rettssak i India og sterk kritikk fra enkelte politikere i Kerala. Tiltalen og kritikken gikk ut på at romanen var umoralsk og burde bli forbudt dersom ikke det siste kapitlet ble fjernet. Problemet i dette kapitlet for noen er beskrivelsen av en kjærlighetsscene mellom en syrisk kristen kvinne og en kasteløs hindu. En slik forbindelse er tabu i et samfunn som fortsatt til en viss grad er preget av betydningen av å holde kastene adskilt, til tross for hva som nå er offisiell politikk. Rettssaken ble viktig i et større perspektiv enn Roy's roman fordi mange både i og utenfor India ser henne som representant for "Det nye India". Saken ble

et symbol på kampen om Indias sjel, og skapte ikke minst en tydelig parallell til det samfunnet Roy forsøker å beskrive i romanen.

#### Samtidsresepsjon

I Vesten ble *The God of Small Things* raskt en bestselger og Arundhati Roy fikk mye oppmerksomhet i media. I Storbritannia lå den på bestselgerlistene i flere uker og ble tildelt Bookerprisen, som er en svært prestisjefyllt litterær pris i Europa. Tildelingen skapte likevel en del negativ omtale i litterære kretser. Dan Glaister skrev:

But the celebrations were curtailed when it emerged that Carmed Callil, outspoken chair of last year's Booker judges, had said on television that *The God of Small Things* should not have been on the shortlist. It was, she said, an "execrable" book. (Dan Glaister. "Popularity pays off for Roy". I *The Guardian*, 14.10.97)

Lisa Jardin skrev i sin rapport fra utdelingsseremonien:

I have not heard such an immediately ungenerous response to the announcement since the last novel by a woman (Pat Barker's *Ghost Road*) won in 1985. The critics seemed determined to trash Aundhati Roy before the words were out of professor Beer's mouth. Actually, they were roundly trashing her an hour earlier on prime-time TV. (Lisa Jardin. "The Brit Reaction to the Booker". [www.umiacs.umd.edu/users/sawweb/sawnet/news/news220.html](http://www.umiacs.umd.edu/users/sawweb/sawnet/news/news220.html))

Mottakelsen var også ambivalent og blandet i den britiske pressen. Enkelte hevdet at kritikerne var påvirket av andre faktorer enn bokens litterære kvaliteter – som den økonomiske suksessen, den voldsomme pressedekningen og personfokuset på forfatteren. Åsne Marie Gundersen konkluderer i sin resepsjonsstudie av romanen med at:

En av grunnene til at Roys roman ble avfeid kan ha vært hennes nasjonalitet, at hun bare ble oppfattet som "enda en indisk forfatter", som dessuten skrev om et tema – India – som ble betraktet som mindre interessant og relevant av noen britiske kritikere (Gundersen, 2006, s 44).

I USA var det også stor interesse for forfatteren i media, og det gjorde nok sitt til at den solgte svært godt der. Den amerikanske kritikken var i følge Gundersen overveldende positiv (med noen svært få unntak) og sto i tydelig kontrast til den britiske pressen.

Reena Jana (journalist i bla *New York Times*) var en av mange som leste romanen som først og fremst et portrett av India og en indisk families forhold til identitet og tilhørighet i forhold til sitt eget land og resten av verden. I et intervju med forfatteren formulerer hun sitt første spørsmål slik:



All eyes are on India right now, with the 50th anniversary celebration of its independence. At the same time, all eyes are on you and this novel. People around the world are asking, "What does it mean to be an Indian novelist today? What does it mean to be Indian?" Will readers find the answers to these questions in "The God of Small Things?"  
(Reena Jana. "Winds, rivers & rain". [www.salon.com/sept97/00roy.html](http://www.salon.com/sept97/00roy.html))

Andres oppfatning av romanen var en helt annen:

When I read the first sentence, "May in Ayemenem is a hot, brooding month", I thought this was going to be yet another exotic post-colonial novel about the land of heat and dust, incense and spices. But *The God of Small Things* rapidly reveals its disinterest in trying to encapsulate India, and its complete immersion in one community's, one family's universe. (Ruth Vanita. "No Small Achievement". <http://free.freespeech.org/manushi/103/review.html>)

Dette skriver Ruth Vanita i sin anmeldelse av romanen og støtter min oppfatning om at *The God of Small Things* ikke nødvendigvis trenger å ha en spesiell multi-kulturell agenda.

Forfatteren har selv uttalt i flere intervjuer at hun først og fremst ønsker å være en historieforteller og som hun formulerer det i intervjuet med Reena Jana "share her ways of seeing".

Den indiske pressen hadde åpenbart et annet perspektiv på romanen, og kritikken var blandet.

Noen mente den var tilpasset Vesten og ikke representerte et autentisk indisk miljø. Ruth Vanita skrev også:

While Velutha's brutal death at the hands of policemen in cahoots with the upper castes is more than likely, Ammu's death seemed more like the novelist succumbing to the power of the Indian-woman-as-victim narrative convention than anything else. The Indian middle class does not abandon its own so easily, and an English-educated woman as feisty as Ammu, especially from a state like Kerala with such a long tradition of women travelling and working on their own would surely have been able to survive on her own in a big city. (Ruth Vanita. "No Small Achievement". <http://free.freespeech.org/manushi/103/review.html>)

Det som slo meg etter å ha lest en del omtaler var at ingen av de artiklene jeg fant problematiserte det jeg var opptatt av. Hvorfor snakket ingen om barnas sentrale rolle i romanen?

Forskningsstatus

I Norge er det gjort to større forskningsprosjekt knyttet til *The God of Small Things*. Inger Johanne Fjeldså fra Universitetet i Tromsø og som nevnt Åsne Maria Gundersen fra Universitetet i Oslo har begge skrevet hovedoppgave/masteroppgave om romanen. Fjeldså (*Small Gods: Acts of Resistance in Arundhati Roy's The God of Small Things*, 2003) har valgt

en postkolonialistisk vinkling og skriver om motstand i ulike former knyttet opp til en litterær tekstanalyse av romanen. Det er aspekter ved hennes studie som jeg senere vil kommentere i forhold til min egen analyse.

Gundersens masteroppgave *Et lite stykke verdenslitteratur ?* fra 2006 er en resepsjonsstudie av romanen og undersøker vilkårene for at *The God of Small Things* ble en bestselger i Vesten. Gundersen har gjort en omfattende undersøkelse av resepsjonen av romanen i India, USA og Storbritannia. Hun hevder at det er utgitt svært mye forskningsmateriale i India men at det derimot har vært lite akademisk oppmerksomhet rundt romanen i USA og Storbritannia. En av hennes konklusjoner er at mye av det som er gjort av akademisk arbeid om romanen i Vesten dreier seg mer om resepsjon og romanens rolle i Vesten og India enn dens litterære kvaliteter.

Ellers er det kun artikler og omtaler som tar for seg romanen her i Norge. Det er likevel lite fokus på hvilken funksjon det jeg velger å betegne som "barnefiguren" har – et begrep jeg skal definere senere. Selv har jeg ikke funnet noen større arbeider med denne vinklingen knyttet til akkurat *The God of Small Things*. I kritikker og anmeldelser av romanen blir aspektet med barneperspektivet gjerne nevnt, men sjelden problematisert eller utforsket nærmere. Noen artikler og utgivelser jeg har valgt å benytte meg av går derimot direkte på temaet om barn som litterært grep, da knyttet til annen litteratur.

#### Teoretisk forståelsesramme og materiale

Dette er en litterær analyse av *The God of Small Things* med vekt på barnefiguren. For å utforske vinklingen jeg har valgt har jeg funnet fram til både artikler og fagbøker. Bare én artikkel kommenterer barn som litterært grep i direkte forbindelse til *The God of Small Things*. Fordi det var så lite stoff å finne som omhandlet min problemstilling, fant jeg det nyttig å bygge på en bredere oppfatning av barn i litteratur. Av faglitteratur har jeg valgt å utforske materiale som sier noe om barns rolle i litteratur, eller barndom i litteratur. Jeg benytter meg blant annet av en norsk antologi om barndom i litteraturen, men fant også flere engelske utgivelser som ga meg et godt utgangspunkt. Det engelske fokuset mener jeg kan forsvares fordi den engelske litteraturhistorien har hatt så stor innflytelse på den vestlige som helhet, og fordi *The God of Small Things* fokuserer så konkret på en engelsk litterær tradisjon. Jeg er likevel klar over begrensningene i dette perspektivet. Jeg anerkjenner også mitt ståsted

som vestlig leser, og har ikke som intensjon å formidle hva slags syn resten av verden har på barn i litteratur.

Det ble tidlig i prosjektet viktig å finne et tydelig begrepsapparat. Det viste seg å være helt avgjørende for hvordan jeg skulle forholde meg til teksten. Et viktig begrep jeg benytter meg av er ”barnefigur”. En som har sett spesifikt på barnet som et tekstlig grep i litteratur er Rachel Christina Granaas. Hennes litterære fokus er forfatterskapet til Tarjei Vesaas, men det hun ser etter og problematiserer opplever jeg som interessant i forhold til det jeg selv ønsker å utforske. Jeg ble inspirert av Granaas’ tankegang og bruker til en viss grad samme lesning i forhold til *The God of Small Things*. Hennes arbeid ble også svært nyttig i forhold til å finne et tydelig begrepsapparat jeg kunne benytte meg av.

Det finnes mange litteraturkritikere som anerkjenner Roy’s universelle appell og tematikk i denne romanen, men det er likevel som såkalt postkolonial forfatter hun først og fremst kategoriseres i vesten. ”Såkalt” fordi begrepet stadig diskuteres og i følge enkelte er et begrep som er skapt av den vestlige verden for å kommersialisere og markedsføre den ”eksotiske” litteraturen fra bla India. Å knytte begrepet post-kolonialisme til *The God of Small Things* er likevel relevant. Det er et teoretisk område som setter mange av romanens tema i perspektiv, og jeg vil derfor benytte meg av et postkolonialt perspektiv der det er naturlig. Men det vil ikke være mitt teoretiske utgangspunkt for denne oppgaven.

#### Disponering av oppgaven

Jeg vil starte oppgaven med et historisk blick på hvordan litteraturen har forholdt seg til barn. Dette ser jeg på som viktig for å etablere en bakgrunn for hvordan barn fremstilles i litteratur i dag. Barns rolle i litteratur har utviklet seg over lang tid og barnefigurens symboleffekt og betydning har stadig forandret seg. Jeg kommer derfor til å referere til ulike deler av litteraturhistorien videre i oppgaven der det er relevant. Jeg vil deretter redegjøre for min forståelse av begrepet ”barnefigur” og forklare hvordan jeg identifiserer barnefiguren i teksten. Jeg forsøker å svare på hva en barnefigur er i *The God of Small Things* og etablere den dobbeltheten som den kan ha. En del av de teoretiske betraktningene i dette kapitlet vil følge med videre i analysen og danne et grunnlag for hvordan jeg forholder meg til de tema jeg har valgt å ta for meg.

I selve den litterære analysen har jeg valgt å ta utgangspunkt i tre hovedområder: Karakterene, språket og det magiske aspektet i romanen. Det ble naturlig å gå nærmere inn på de to karakterene som tydeligst representerer barneperspektivet, nemlig tvillingene Estha og Rahel. Jeg vil identifisere barnet i de to fordi jeg vil finne ut om de har kvaliteter som barn også når de er voksne. Jeg synes det i denne sammenheng blir aktuelt å spørre hvem som representerer et barneperspektiv i *The God of Small Things*, og kommenterer derfor også de øvrige karakterene.

Jeg ser deretter på hvordan språket kan få betydning i teksten gjennom barnet. Jeg utforsker hvilken betydning barnets tilstedeværelse i språket kan ha for romanen som helhet. Ulike virkemidler i språket kan være et uttrykk for et barns mestring av tilværelsen gjennom språk, eller de kan skape kontraster til det språket de voksne karakterene benytter seg av. Dette åpner for noen paralleller jeg vil utdype nærmere. Ironiseringen av det engelske språket fremhever mye av romanens fokus på kulturell konflikt og jeg vil se om barneperspektivet er med på å muliggjøre og evt forsterke dette. Jeg vil også ta for meg begrepet ”preserve”, eller å konservere, som jeg synes ble fremtredende i teksten på flere plan.

I det siste kapitlet utforsker jeg det som jeg synes setter et veldig sterkt preg på stemningen og atmosfæren i romanen, nemlig det mytiske og det magiske. Jeg vil diskutere på hvilken måte barn åpner opp for en særegen kontakt med dette aspektet i teksten. I den sammenheng trekker jeg inn andre synspunkter på hvilken rolle barn har spilt i litteraturen i forhold til myter og magi. Jeg vil også se på om det finnes noen elementer i barnelitteraturen som kan være relevante.

# 1. Barnefiguren

## Barnets rolle i litteraturhistorien

Barn og litteratur handler ikke bare om litteratur for barn. Litteraturhistorien har utallige litterære verker, og også litterære perioder, der barnet har en sentral plass. Men barn i voksenlitteratur handler ikke bare om barnet i seg selv, eller barndom som et kulturell, sosialt og historisk interessefelt. Barn i litteratur for voksne fungerer gjerne som symbol for noe den voksne forfatteren vil uttrykke eller bearbeide som tema. Et tilbakeblikk på utviklingen av barnets posisjon og rolle i litteraturhistorien kan gi et bredere perspektiv på hvilken funksjon barn kan ha i moderne litteratur for voksne, som *The God of Small Things*. Hovedpoenget er at oppfatningen av barns verdi og betydning har forandret seg gjennom tidene, og dette kommer til uttrykk i litteraturen.

Peter Coveney undersøker i *Poor Monkey* forfatteres bruk av barn i litteraturen og vil finne ut hva som ble sagt gjennom forestillingen om barnet. Han diskuterer "litterære" barn i verker av Rousseau, Blake, Wordsworth, Coleridge, Dickens, Henry James, Lewis Carroll, J. M. Barrie og Mark Twain. Han trekker også linjene videre til "Post-Freud"- forfattere som James Joyce, Virginia Woolf og D. H. Lawrence, for å vise hvordan barn i litteratur ble brukt til sosial kritikk, og deretter ble uttrykk for et ønske om å fremstille det virkelige barnet i stedet for det konvensjonelle og uskyldige. Coveney mener at barn lenge har blitt brukt til å kontrastere voksne menneskers ondskap med en standard for uskyld, men at det er først på slutten av 1700-tallet at engelske forfatteres interesse for barn blir dypere og mer omfattende. Barnet ble et symbol på en utvikling mot emosjonell modenhet:

For them the child was, if you like, a creative symbol, a focal point of contact between the growing human consciousness and the "experience" of an alien world, about which they could concentrate their disquiet, and importantly, their hopes for human salvation. (Coveney. 1957 s. 284)

Det var ulike grunner til at forfattere brukte barn som hovedinspirasjon. Barnet ble sett på som en slags frelser, som løsnings, forløsning, redning og lindring. Noen henvendte seg mot barndom for å utforske det som en gang hadde vært, eller de hadde et nostalgisk behov for å gjenoppleve noe de savnet. Barndom ble en mulighet for selvforståelse eller en mulighet for å gjøre ting om igjen og riktig denne gangen. Intill det siste tiåret i det 18. århundret, eksisterte

ikke barn som noe viktig og gjennomgående tema i engelsk litteratur. I 1700-talls romanen var barnet fraværende eller bare så vidt referert til. Barndom som tema i litteraturen kom for alvor med Blake og Wordsworth og de tilførte noe helt nytt:

With Blake's *The Chimney Sweeper* and Wordsworth's *Ode on "Intimations on Immortality from Recollections of Early Childhood"* we are confronted with something essentially new, the phenomenon of major poets expressing something they considered of great significance through the image of the child. (Coveney. 1957, s. ix)

Innen noen få tiår utviklet barnet som interessefelt seg til å bli fokus for en litterær interesse uten sidestykke, og barnet ble en sentral figur i en stor del av litteraturen. Dette skjedde samtidig med et økt fokus på det følsomme mot slutten av 1700-tallet og er nok ikke tilfeldig. Det moderne litterære barnet ble etablert samtidig med den romantiske revolusjon. Sosiale, politiske og intellektuelle problemer som kom med den franske og industrielle revolusjon skapte store og kompliserte kulturelle utfordringer for 18. tallets kunstnere. Fremmedgjøring i et nytt samfunn skapte behov for å søke etter trygghet og universell orden. Denne søken, og utvikling av det europeiske intellektet var spesielt sterk i generasjonen til Darwin, Marx og Freud. Konteksten var altså isolasjon, fremmedgjøring, tvil og intellektuell konflikt, og da er det mulig å se tiltrekningen av barnet som et litterært tema. Når barnet fikk sin plass i litteraturen, kunne man mer enn før forene intelligens og tanke med følsomhet og sensibilitet:

In a world given increasingly to utilitarian values and the machine, the child could become the symbol of Imagination and Sensibility, a symbol of nature set against the forces abroad in society actively de-naturing humanity. Through the child could be expressed the artist's awareness of human innocence against the cumulative pressures of social experience. (Coveney. 1957, s. xi)

Hvis hovedproblemet for kunstneren var å tilpasse seg et nytt og fremmed samfunn, er det ikke så vanskelig å se muligheten for å identifisere seg med et barns bevissthet, fordi barns kilde til smerte og frustrasjon ofte ligger i det å klare å tilpasse seg sine omgivelser. "In childhood lay the perfect image of insecurity and isolation, fear and bewilderment, vulnerability and potential violation" (Coveney. 1957, s. Xi) I en tid der det ble stadig vanskeligere å vokse opp og finne fotfeste i en voksen verden, kan det virke som om enkelte forfattere valgte å flykte tilbake til barndommen, og dykke inn i en verden av fantasi og nostalgi. For noen forfatteres fiksering på barn og barndom var det i følge Coveney nærliggende å se sammenhengen mellom nevrose og fokus. Men ikke alle var opptatt av nostalgi og "regressiv impuls" - ikke Blake, Wordsworth, Dickens og Mark Twain, mener

Coveney. For disse ble barnet et symbol på subjektiv utforskning av selvet. "The importance is that for them the child became a symbol of the greatest significance for the subjective investigation of the self, and an expression of their romantic protest against the experience of society." (Coveney. 1957, s. xii)

Det var altså et skille mellom de forfatterne som ville bruke barnet for å lindre sin egen nevrose og de som ville protestere mot samfunnsutviklingens forfall. En av de som protesterer er Blake, og han etablerte ikke minst barnet som åndelig og følsomt:

For Blake, children were no occasional interest, no vehicle for a mere personal nostalgia. They were for him a symbol of innocence, without which, as a religious artist, he could not have worked." (Coveney. 1957, s 15)

Jean-Jacques Rousseau var sentral i utviklingen av det litterære barnet. Slik som arvesynden preget kristen tenkning, preget *Emile* det 18. og 19 århundret fram mot Freud. Mer enn noen annen etablerte han idéen om barnet som symbol for det uskyldige. Han opphøyde også barndom som noe essensielt og viktig i forhold til menneskets utvikling. Mest av alt erkjenner *Emile* at barn har en verdi i seg selv.

Nature would have them children before they are men. If we try to invert this order we shall produce a forced fruit immature and flavourless, fruit which shall be rotten before it is ripe; we shall have young doctors and old children. Childhood has its own ways of seeing, thinking, and feeling; nothing is more foolish than to try and substitute our ways. (Rousseau. 1993 [1762], s. 64)

Han insisterte også på at barn og barndom representerer det ultimate rene, ekte, originale og sanne, som en klar motsats til samfunnets og de voksnes forfall. Men denne symboleffekten var mottakelig for en stadig utvikling og den styrken og originaliteten som viste seg i barnet hos forekempel Blake, ble etterhvert statisk og endimensjonal. Den romantiske oppfatningen av barnets uskyld virket falsk og overdrevet i Victoriansk litteratur. Dette skapte en reaksjon på 1800-tallet og snudde fokus fra den opprinnelige uskyld til en sterk interesse for vitenskapelig utforskning av barnets psykologi.

Denne forbindelsen mellom barnet og muligheten for forståelse av menneskesinnet og dets problemer, ble for alvor etablert gjennom utviklingen av psykoanalyse – og Sigmund Freud. Det er ikke lett å definere en klar forbindelse mellom psykoanalyse og moderne litteratur, men det er ingen tvil om at Freuds teorier rundt menneskets personlighet og motiv, og betydningen

av barnets bevissthet i utvikling av voksen personlighet, skapte et intellektuelt klima mange forfattere har blitt inspirert av. Det er likevel viktig å påpeke at litteraturen ikke oppdaget barnet gjennom psykoanalysen. Freuds innflytelse kom til å klargjøre, berike og kanskje forklare en interesse som veldig tydelig allerede var der.

Den mest åpenbare innflytelsen av psykologi i litteraturen kom med "stream of consciousness" i verkene til James Joyce og Virginia Woolf. De ga uttrykk for en tendens som beveget seg vekk fra den sentimentale victorianske romanen:

The child would no longer be used for a romantic "message" or as a vehicle for self-pity, indulgent pathos or escape. If he were impure, malicious, cruel, tender, kind, painfully sensitive – and most often an amalgam of all these qualities – then he would be presented in his reality (Coveney. 1957, s. 253).

Et eksempel er barndommen til Stephen Dedalus i Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Barn opptar ikke noen sentral plass i Joyce's litteratur, men måten han behandler barndom på er typisk for hans generelle måte å se karakter og erfaring, og viser en ny tilnærming til barnet. Sentimentaliteten er borte; "There is in Joyce no nostalgic regret for the passage of childhoods "simple joys" The psychological realism of the boy's childhood serves to strengthen the total "portrait" of the developing consciousness of the young man". (Coveney. 1957, s. 258).

Virginia Woolf hadde lignende intensjoner med "sine" barn, selv om hun beskriver en annen type følsomhet. "She concerned herself, more than Joyce, with attempting to convey the inward sensibilities of the child" (Coveney. 1957, s. 260). Et eksempel på desillusjonert barndom og psykologisk innsikt i et barnesinn hos Woolf er portrettet av gutten James Ramsey og forholdet hans til moren Mrs Ramsey i *To the Lighthouse*.. Det vesentlige å merke seg på dette stedet i litteraturhistorien er at barn ble anerkjent som viktige. Nå hadde barn fått sin plass i litteraturen og de ble fremstilt som like komplekse og sammensatte som voksne.

Det er umulig å si noe helt konkret om hvorfor en forfatter velger et bestemt tema. I noen forfatterskap kan barnet symbolisere flere ting på en gang. Barnet kan være et uttrykk for vekst og utvikling, samtidig som det kan være et symbol på personlig regresjon og selvmedlidenhet. Men hyppigheten av barn og barndom som tema i moderne litteratur gjør at



en kan anta at det finnes felles eksterne faktorer som har påvirket forfattere i deres valg. I litteraturen har barn blitt et medium som voksne kan uttrykke seg gjennom.

Hvordan skal vi så forstå denne historien i dag? Hva kan vi bruke den til? En konklusjon en kan trekke ved å ta et historisk tilbakeblikk som dette er at barndom er av vesentlig betydning for menneskets psykologiske utvikling og at rollen barn har kommet til å spille i litteraturen ikke er tilfeldig. I dag vil jeg med bakgrunn i historien stille andre spørsmål rundt barnets rolle i litteraturen enn det ble gjort før. Vi vet allerede at barn har en symboleffekt i litterær tekst, men kan i tillegg spørre hva som er konsekvensen av dette i det litterære verket som helhet. Ikke minst blir det interessant å spørre seg hva som er årsaken til at barnet befinner seg i den moderne litterære teksten i utgangspunktet. For å finne svar på disse spørsmålene benytter jeg meg av ulike teorier knyttet til barn og barndom i litteratur, og et begrepsapparat som jeg vil gjøre rede for nå.

## Barnefiguren

Som etablert innledningsvis vil jeg i denne oppgaven prøve ut en hypotese om at barnekarakterene Estha og Rahel fungerer som et litterært grep som kan få frem spesielle forhold ved den verden som fremstilles i *The God of Small Things*. I den sammenheng er det nærliggende å også diskutere hva barna kan representere eller formidle, og hvordan det jeg vil beskrive som ”barnefigur” skaper muligheter i teksten. Disse spørsmålene vil jeg ta opp gjennom hele analysen av romanen i forskjellige sammenhenger, og derfor vil jeg i dette kapitlet etablere en teoretisk forståelsesramme for min lesning. Det er aller først viktig å avklare forholdet mellom begrepene *barnefigur*, *barnekarakter*, *barneperspektiv* og *barneskildring*.

Estha og Rahel som barn har fått en sentral plassering i *The God of Small Things*. Romanen legger mye vekt på å skildre barnas tanker og opplevelser og inneholder derfor en tydelig *barneskildring* av de to. Dette er ikke minst på grunn av hvor mye vekt det er lagt på deres syn på miljøet, de andre karakterene, hverandre og handlingen – *barneperspektivet*. Etter min mening er barnas funksjon i teksten likevel for sammensatt til å bare betegnes som en ren barneskildring.

I følge Rakel Christina Granaas er det viktig å utforske hvilke sammensatte funksjoner barneskildringer kan ha. Barnet kan være middelet og ikke nødvendigvis målet, mener hun. I sin artikkel "Barnet, sykdommen og diktningen" tar hun for seg novellen "Den ville ridaren" av Tarjei Vesaas. Hun tar i bruk begrepet "barnefigur" som hun mener utfordrer en sentimental og mimetisk oppfatning av barnet hos Vesaas. "Novellen inviterer oss til å se på fremstillingen av barnet med et annet mål for øyet enn empatisk fordypning i det gåtefulle folkets verden, barnefiguren fremstår som et tekstlig grep."(Granaas. 2000, s. 240)

Denne forståelsen av barnet som en barnefigur ligger også til grunn for min lesning av Roy's roman. Estha og Rahel blir da ikke bare forstått som karakterer som skaper en barneskildring eller appellerer til empatiske og humoristiske innslag i romanen. Dersom de ikke bare fremstår som to seks år gamle *barnekarakterer*, men som *barnefigurer*, synes jeg det åpner opp for en bredere lesning. En lesning der barnefiguren har en spesiell funksjon og kan fungere som et virkemiddel – et tekstlig grep, som Granaas formulerer det. Interessen for selve barnet som menneske kommer slik kanskje litt i skyggen fordi fokus flyttes mot det barnet skal symbolisere, representere eller formidle utover seg selv. Barnet er altså på den måten et middel, mer enn et mål. Det får derfor en slags instrumentell verdi. Men dette trenger ikke å utelukke en sterk opplevelse av karakterene som realistiske, følsomme og nært fremstilt. Dette vil jeg komme nærmere inn på i analysen. En barnefigur utelukker altså ikke en rik barneskildring.

Granaas påpeker at det er viktig å skille mellom fremstilling av barneliv, forstått som samfunnsmessig virkelighet, og (litterære) barndomsbilder, forstått som de forestillinger om barn som enkeltindivider, en sosial gruppe eller en epoke gjør seg. Forestillinger og realiteter kan lett blandes dersom det stemmer overens med vårt psykologiske og ideologiske fundament. Også det rørende fremstilte og psykologisk nyanserte barnet i Vesaas' forfatterskap må betraktes som en litterær figur, som et tekstlig grep, mener hun.

Da jeg leste Granaas' artikler om hennes syn på barnefigurer i litterær tekst, ble det interessant å legge merke til om det fantes noen likheter mellom barna hos Vesaas og barna i *The God of Small Things*. Hun beskriver barnefigurene hans slik:

For i de fleste Vesaas tekstene figurerer barna i sammenheng med døds-, katastrofe- eller krisesituasjoner, delvis som offer for eller vitne til de voksnes konflikter, men

også med egne sjelekvaler. Barna opptrer som regel enkeltvis og befinner seg i outsiderposisjoner, i likhet med de fleste av Vesaas' voksne hovedpersoner. Ensomme gutter er vanligst. Men de finnes også parvis, da som oftest gutt og jente sammen (Granaas. 2002, s. 165)

Det er mye i denne beskrivelsen som minner om Estha og Rahel. De figurerer i døds- og krisesituasjoner, og død og brutalitet er en sentral del av det de må forholde seg til. Deres kusine fra England, Sophie Mol, drukner når barna forsøker å krysse en elv og dette er hendelsen som setter handlingsforløpet i gang. Barna blir både offer for voksnes konflikter (Ammu må forlate dem og de blir deretter forsømt) og voksent overgrep (Estha utsettes for et overgrep av en mann i et teater). Deres egne sjelekvaler får leseren et godt innblikk i og dette utgjør en viktig del av den troverdige og bevegende beskrivelsen av barnesinnet som forfatteren har fått så mye anerkjennelse for. Estha og Rahel befinner seg også i en form for outsiderposisjon. De vokser opp i en relativt velstående familie, men de skiller seg først og fremst ut fordi de har en mor som lever utenfor ekteskap, og som ble tvunget til å flytte tilbake til sin egen familie. Dette er nok fortsatt et tabu i Kerala. De blir også sett ned på av resten av familien når det blir kjent at Ammu har et forhold til den kasteløse Velutha. Et fortsatt tabubelagt område i det samfunnet de lever i. At tvillingene blir outsiders bekreftes når Rahel beskrives som ensom og annerledes på skolen og Estha blir stum og innadvent. Tvillingene opptrer både enkeltvis og sammen. Uten å gå nærmere enn dette inn på Vesaas og blande inn hans forfatterskap, er det jeg vil fram til den samme sentrale posisjonen barna har i *The God of Small Things*.

I følge Granaas, og hennes referanser til blant annet Shoshana Felmans synspunkter på barnefiguren, kan det antydes at "barnefigurer generelt angår det i den litterære teksten som gir mening på et mer abstrakt eller dypere nivå, det som motsetter seg tolkning, men som likevel er en motor i fortellingen" (Granaas. 2002, s. 167). Hun tenker da for eksempel på ubevisst eller ikke verbalisert kunnskap. Som vi skal se er det barna Rahel og Estha som uttrykker og konkretiserer den usagte og udefinerbare uroen de voksne karakterene opplever overfor kultur, historie, politikk, kjærlighet, tilhørighet og identitet. Det undertrykte og fortapte barnet skaper en parallell til den undertrykte og fortapte voksne. Den voksne uttrykker seg selv og sine konflikter gjennom barnet. Eller mer presist, gjennom sine forestillinger om barnet. Og barnet blir hørt, fordi vi (fra mitt ståsted den vestlige kulturen) lever i en tid som er godt kjent med psykoanalysen og som tar barnet på alvor.

## Forestillinger om barnet

Som det har vist seg i litteraturhistorien er det gjerne stor variasjon mellom hva forfattere legger av symboleffekt og mening i sine barnefigurer. Dersom en skal si noe i analysen av *The God of Small Things* om hva Estha og Rahel representerer, er det viktig å poengtere at det er avhengig av hva slags forhold den enkelte leser har til barn. Antologien *Barndom i litteraturen* presenterer analyser av ulike forfatteres relasjon til barn i litteratur. For den franske romanforfatteren Michel Tournier representerer barnet det opprinnelige gode og kan opptre som en slags frelser. Tourniers barneskikkelser står i kontrast til tidens tendenser og er motstandsmenn i kampen mot en ensidig rasjonalistisk kultur som preges av en overfladisk utilitarisme (I Tourniers tilfelle er det en skarp kritikk av det franske skolesystemet).

Litteraturforsker Anne-Kari Skardhamar, mener barndom ikke nødvendigvis søker å forklare den voksnes svakheter eller skjevheter i et samfunn. Heller ikke trenger det å dreie seg om nostalgi eller oppfatningen av barn som rene og uskyldige. Hos forfatteren William Heinesen mener hun at barna står for små bobler av glede, som vitner om dikterens måte å takle virkelighetens inntrykk på og behovet for å bevare noe fundamentalt menneskelig (Skardhamar i Tiller og Seidenfaden. 1994, s 122). Heinesen bruker sine barndomsopplevelser som en kilde til poetisk og mytisk virkelighetsbeskrivelse - barn i hans litteratur står for livets gleder.

Forfatteren av *The God of Small Things* er ikke et barn, og leseren av *The God of Small Things* er heller ikke et barn. Likevel er to barn sentrale aktører i denne romanen. Men hvem og hva er egentlig barnet, når et virkelig barn ikke er tilstede i overføringen av mening i teksten i det hele tatt – hverken i form av sender eller mottaker? På en måte må barnekarakteren derfor bli en ”figur” fordi den er konstruert. Barnet eller barnefiguren som er tilstede i teksten er derfor skapt av en voksen ut i fra en forestilling den voksne har om hva og hvordan et barn er. Denne forestillingen kommer fra et sted, og det vil jeg utforske nærmere. Det vil da kanskje bli tydeligere hva barnefiguren formidler og hva den representerer i teksten.

Granaas nevner også at voksne har en forestilling om barnet, men hun går ikke noe nærmere inn på hvor denne forestillingen kommer fra. Det gjør derimot teoretikeren Jacqueline Rose. I *The Case of Peter Pan* diskuterer og problematiserer hun den voksnes behov for å skape sin

egen forestilling om barnet. Peter Pan har lenge vært et typisk eksempel på fremstilling av barndom som uskyldig – den ultimate fetisj av barndom. Men de siste årene har ideen om den uskyldige barndommen blitt utfordret, i følge Rose: "(...) also in the wider culture, in the form of a crisis in the public perception of what exactly, is a relation to a child." (Rose. 1994, s.

Peter Pan var opprinnelig ikke skrevet for barn. Den dukket opp som fortelling i en roman for voksne, *The Little White Bird*, skrevet av J. M. Barrie. For å bli egnet for barn, ble Peter Pan-historien (fortalt av fortelleren til en liten gutt som han ville stjele) trukket ut, og skrevet om til et teaterstykke. Omfattende tilrettelegging var altså årsaken til at Peter Pan ble en historie i seg selv. *The Little White Bird* handler om det vanskelige i relasjonen barn, voksen, seksualitet og tanker rundt hva som er opprinnelsen til et barn ("What is the origin of a child?). Selv om aspekter av seksualitet og dyp menneskelig konflikt var til stede i den opprinnelige Peter Pan, har vi i stedet blitt presentert med en glorifisering av barnet. Denne glorifiseringen mener Rose er beskrivende for hvordan voksne gjerne skaper en forestilling om barn og barndom som bidrar til å fortrenge en annen virkelighet: "This suggest not only a refusal to acknowledge difficulties and contradictions in relation to childhood, it implies that we use the image of the child to deny those same difficulties in relation to ourselves." (Rose. 1994, s. 8) Barnet blir sett på som uskyldig, i kontrast til alle de motsetningene og konfliktene i mennesket som forringer de voksnes interaksjon med verden. Hva en rekke forfattere som har skrevet til barn eller om barn har til felles er en oppfatning om at det finnes en primitiv eller tapt tilstand som bare barnet har spesiell tilgang til. "The child is, if you like, something of a pioneer who restores these worlds to us, and gives them back to us with a facility or directness which ensures that our own relationship to them is, finally, safe". (Rose. 1994, s. 9)

Noe som går igjen i anmeldelsene av *The God of Small Things* er at Arundhati Roy har en unik evne til å sette seg inn i barnesinn og fremstille Estha og Rahel som troverdige, realistiske og i kontakt med en universell følelse av "hvordan det var å være barn". Dette er en beskrivelse som også ofte blir brukt om Tarjei Vesaas. Granaas fortsetter sine refleksjoner rundt barnefiguren i sin lesning av Vesaas' *Is-slottet* (i artikkelen "Barnet som krisebærer"). Det er ikke Vesaas' gode innsikt i barnelivet som står i fokus for hennes fascinasjonen av romanen, slik som hos så mange andre kritikere. Det er derimot hva barnefiguren representerer i den litterære teksten, som Granaas også her er opptatt av. "Hva barnefiguren representerer, er imidlertid et komplisert spørsmål", sier hun:

Den kan ofte betraktes som en maske: ved hjelp av barnefiguren omskrives den voksnes mangler og kriser og plasseres inn i en uferdig og uskyldig person. Leseren lar seg gjerne forføre av denne uskylden og aksepterer lettere tekstens fremstilling av ”mangler” i det mentale livet, som for eksempel følelse av splittelse, oppløsning eller forbudte ønsker. Forfatteren kan ved hjelp av barnefiguren omskride tabuer eller grenser uten at det i første omgang oppfattes som forbudt eller som galskap. (Granaas, 2000, s 247)

Hun understreker at dette oftest er tilfelle i romaner og noveller der barnet er hovedperson.

Estha og Rahel kan i likhet med barna i Vesaas’ litteratur beskrives som realistiske barn, men de har også til felles at de alltid blir fremstilt og betraktet fra et voksen ståsted. Det er en voksen person som observerer, fordi teksten ikke henvender seg til et barn og ikke forventer at mottakeren er et barn.

Bildet som skapes av Estha og Rahel er altså et realistisk men ikke nødvendigvis et helhetlig bilde. Det gjør at romanen blir mer enn en barneskildring, som jeg ønsker å presisere. Vi får ikke så mye innblikk i barnas mer bekymringsløse, hverdagslige tilværelse selv om det er all grunn til å tro at det også er en del av deres liv. Så lenge barna skal formidle noe eller representere noe er ikke en omfattende barneskildring interessant. Derfor blir de figurer. En mer omfattende skildring av barnas hverdagslige liv ville kanskje inbefattet en tydeligere beskrivelse av lek, praktiske rutiner, hverdagsprat osv. Har Estha og Rahel andre venner enn Velutha som bor i nabolaget? Den verden vi får del i gjennom Estha og Rahel er derfor relativt begrenset og kan virke utvalgt eller selektiv. Det gis inntrykk av at alt Estha og Rahel uttrykker, handler og tenker har en formidlingsverdi med et voksent formål. Teksten sier mye om barnas indre tankeverden, men det er likevel som voksen vi får ”titte inn” utenifra. Dette skaper et skille fra for eksempel barnebøker som skildrer barneliv eller voksne bøker som skildrer barneliv på en mer omfattende måte, som for eksempel barndomserindringer, memoarer og biografier.

### Barnefiguren som medium

I følge norsk psykolog og barneforsker Per Olav Tiller sier valget av barn som medium, også i selvbiografier, noe om barndom generelt og om barnets sosiale rolle og posisjon. Han sier dette i sin artikkel om Johan Borgen i antologien *Barndom i litteraturen*: ”Dette skjer ved et bestemt, originalt perspektiv, som tematisk framtrer som det vi kan kalle ”barnet som

øyevitne” (Tiller og Seidenfaden. 1994, s. 79). Selv om Tillers utgangspunkt er selvbiografi versus den diktete barndom sier han noe om det som er mitt fokus; nemlig, hvorfor et barn skal formidle noe som en voksne søker å uttrykke. Han konkretiserer gunnen til at barnet besitter en mulighet i teksten som en voksen ikke har:

For å forklare nærmere hva denne barnets posisjon og perspektiv dreier seg om, søker jeg utgangspunkt i H. C. Andersens fortelling ”Keiserens nye klær”. Det barnet som det fortelles om var selvsagt uvanlig. Selv om dikteren mener å si noe om barnet sammenliknet med den voksne. Barnet ser og oppfatter virkeligheten nettopp ved å ikke se det som andre – de voksne, kloke – hevder å se. Barnets privilegerte posisjon er at det har ingenting å miste – ikke noe embete det kan fratras på grunn av ”uforstand”. Derfor kan det vitne ærlig om at keiseren – hvis nye kostyme beundres av alle de kloke og forstandige – er like blottet for påkledning som barnet er på sosial status. (Tiller og Seidenfaden. 1994, s. 79)

Med dette som utgangspunkt åpner det seg mange muligheter for min lesning av barnefiguren i *The God of Small Things*. Jeg vil nå identifisere barnefiguren i karakterene og vise at den kan finnes på flere plan – i fortellerstemmen, de voksne karakterene og i det udefinerbare og usagte i teksten. Først og fremst viser den seg i Estha, Rahel og Sophie Mol. Jeg er blant annet opptatt av hvordan barnefigurene blir presentert og fremstilt helt i begynnelsen av romanen, fordi det etablerer hvordan leseren forholder seg til dem videre. Det mest påfallende ved de første sidene er at det stilles store eksistensielle spørsmål – og så kommer barnefiguren inn i teksten for å tilsynelatende gi oss noen svar.

## 2. Karakterskildringer

Allerede i åpningen av romanen gis det inntrykk av at barndomsskildringen av Estha og Rahel har en spesifikk hensikt. Den skal forklare noe, eller gi en bredere forståelse av noe udefinert. Setninger som: "The confusion lay in a deeper, more secret place" (2)<sup>1</sup> kommer i forkant av det første tilbakeblikket og det er åpenbart at vi må tilbake i tid for å forstå noe essensielt i teksten. Det første avsnittet om Estha og Rahel som barn setter oss raskt inn i en barnlig tankegang. Den innviede fortelleren forklarer hvordan tvillingene nesten ble født på en buss. Det er barnas opplevelse av hverandre og av omstendighetene rundt deres egen eksistens ("According to Estha, if They'd been born on the bus, they'd have got free bus rides for the rest of their lives.") (3) som beskriver hvordan de som barn resonnerer. Den voksne leserens blick justeres og verner seg til denne tankegangen. Dette barneperspektivet skal, som jeg senere vil kommentere, beholdes på ulike måter gjennom hele romanen.

Både Rahel og Estha fungerer etter min mening som "barnefigurer" gjennom hele romanen. Denne funksjonen som barnefigur har også Sophie Mol. Jeg skal forsøke å beskrive de tre nærmere for å belyse hvilken virkning barnefigurene har i teksten. Jeg vil beskrive Estha og Rahel parallellt, fordi jeg opplever at det er slik de fungerer i teksten. Der den ene er, er også den andre. Jeg vil også påpeke vesentlige ulikheter mellom de to, og hvordan de fungerer sammen som par. Jeg vil også kommentere hvordan barnfiguren er tilstede i disse karakterene uansett alder, og hvordan barnefiguren slik kan oppleves som en tilstand.

Det er tydelig helt fra begynnelsen av romanen at det er Rahel og Estha som er de meningsbærende karakterene og at de er av stor betydning for romanens budskap. Det er Rahel vi møter først, og hennes perspektiv på resten av familien, huset og Ayemenem; "It was raining when Rahel came back to Ayemenem". (1) De andre karakterene blir så presentert i forhold til Rahel: "She (Baby Kochamma) was Rahel's baby grand aunt" og "Rahel had come to see her older brother, Estha". (2) Det er slik Rahels blick blir det som iscenesetter handlingen og kaster lys på de andre karakterene i romanen.

Det er ikke før senere vi får vite mer om Estha, og da mer på avstand. Fortelleren beskriver ham på en omfattende men mer distansert måte, og lar mye av Estha forbli et mysterium,

---

<sup>1</sup> Kun sidetall henviser til Arundhati Roy. 1998. *The God of Small Things*. London



”Estha had always been a quiet child, so no one could pinpoint with any degree of accuracy exactly when (the year, if not the month or day) he had stopped talking” (10). Denne måten å betrakte han på gjør han mindre tilgjengelig for leseren enn Rahel, og gjør at Rahel oppfattes mer tydelig som karakter.

Rahel er en realistisk, troverdig og sammensatt barneskikkelse. Hun er sammensatt fordi hun har mange av de klassiske og romantiske kvalitetene som vi kjenner igjen fra Rousseaus tenkning. Hun er et oppriktig og følsomt barn med nær kontakt med naturen og alt som er genuint og sannferdig. Dette ser vi for eksempel i det nære forholdet til Velutha og Ammu. Samtidig kan hun også være hensynsløs, sint, uoppdragen og irriterende. Mens karakterer som Estha og Velutha verner om og beskytter alt som eksisterer av liv, som små biller eller gamle hunder, er Rahel mer brutal:

Rahel put on her sunglasses and looked back into the Play. Everything was Angry-coloured. Sophie Mol, standing between Margaret and Chacko, looked as though she ought to be slapped. Rahel found a whole column of juicy ants. They were on their way to church. All dressed in red. They had to be killed before they got there. Squished and squashed with a stone. You can't have smelly ants in church. (185)

Dette skaper et virkelig og usentimentalt bilde av henne. Rahel reagerer eksplisitt og umiddelbart på urettferdighet. Hun føler seg ikke komfortabel med iscenesettelsen av velkomsten til Sophie Mol (“Rahel looked around her and saw that she was in a Play. But she had only a small part.”) (172). Sinnet hennes blir uttrykt med en gang. Ut i fra den vestlige verdens psykologiske syn på barn i dag er dette en forholdsvis sunn måte å reagere på. Frustrasjonen blir uttrykt gjennom språk og handling, i stedet for å bli fortregt. Dette gjør at man ikke bekymrer seg så mye for hvordan det skal gå med Rahel som voksen. Hun resignerer ikke men kjemper tilbake. Det er noe temperamentsfullt og handlingskraftig over Rahel som får henne til å virke mindre sårbar enn sin bror. I sitt til tider opprør har hun alltid leserens fulle forståelse og sympati. Dette kan være fordi vi helt fra begynnelsen av romanen har vent oss til å se verden fra Rahels perspektiv, men også fordi hun som barn belyser de voksnes urettferdighet og falskhet så tydelig i teksten. Hun lever i et miljø og et samfunn som ikke alltid verdsetter barn, og det poengteres i teksten gjennom Rahels indre tankeverden: ”She was just the landscape. A flower perhaps. Or a tree”. (172) Slik får hun som barnefigur en tydelig funksjon eller oppgave.

Slik som Rahel setter romanens handling i gang, er det også senere hun som får ting til å skje. Det er Rahel som tvinger Estha ut av hans taushet, og som får ham til å høre omverdenen igjen. Og det er Rahel som får den voksne Estha til huske hvem han en gang var: "Esthapappychachen Kuttapen Peter Mon" (327), sier hun og henvender seg til barnet i Estha. Tross Esthas taushet og til dels utilgjengelighet er han likevel svært viktig for formidling av mening i teksten. Beskrivelsen av ham som person og måten han forholder seg til andre på, uttrykker et ønske om å beskytte det lille og skjøre:

To Estha – steeped in the smell of old roses, blooded on memories of a broken man – the fact that something so fragile, so unbearably tender had survived, had been allowed to exist, was a miracle. A bird in flight reflected in an old dog's balls. It made him smile out loud. (12)

Respekt og kjærlighet for det som er lite er et av romanens gjennomgangs-tema, og det er kanskje Estha, i større grad enn Rahel, som uttrykker det sårbare i *The God of Small Things*.

#### Barndom som en tilstand

Estha og Rahel som barn er sju år. Estha og Rahel som voksne er en og tredve år. Den angitte alderen levner ingen tvil om når tvillingene er barn og når de er voksne. Det kan derimot være viktig å problematisere når karakterene er barn og når de er voksne i forhold til mental utvikling og sinnstilstand. Dette fordi jeg ønsker å påvise at det er nettopp "barnefiguren", eller "forestillingen om barnet", som er formidleren av mening i *The God of Small Things*. Jeg vil vise at denne barnefiguren opererer ikke bare i angitt barnealder hos Estha og Rahel, men også i voksenalder.

Tidlig i romanen poengterer forfatteren at det har skjedd et brudd med Rahel og Esthas barndom som ikke er positiv. Som barn var de som siameiske tvillinger, fysisk delt, men med felles identitet. Som voksne har noe forandret seg i forhold til hvordan de relaterer seg til hverandre, og det er en forandring som har tappet dem for noe, kanskje en egenskap, de besatt før bruddet fant sted:

Anyway, now she thinks of Estha and Rahel as Them, because separately, the two of them are no longer what They were or ever thought They'd be. Ever. Their lives have a size and shape now. Estha has his, and Rahel hers. Edges, Borders, Boundaries,

Brinks and Limits have appeared like a team of trolls on their separate horizons. Short creatures with long shadows, patrolling the Blurry End. Gentle half-moons have gathered under their eyes and they are as old as Ammu was when she died. Thirty-one. (3)

Beskrivelsen av dette bruddet som negativt ("like a team of trolls") kan poengtere at adskillelsen av tvillingene har vært skadelig, men samtidig at teksten tillegger barndom en spesiell verdi. En av verdiene Estha og Rahel hadde som barn, var at de ikke var preget av kanter, grenser og begrensninger:

In those early amorphous years when memory had only just begun, when life was full of Beginnings and no Ends, and Everything was For Ever, Esthappen and Rahel thought of themselves together as Me, and separately, individually as We or Us. (2)

Som barn hadde de to også evnen til å lese hverandres tanker og drømme hverandres drømmer, i motsetning til som voksne da de er to adskilte individer som ikke vet noe om hverandre lenger.

Det er likevel mye som tyder på at barnet i de voksne Rahel og Estha fortsatt er tilstede, og gjør opplevelsen av bareperspektivet og barndom flytende. Dette viser seg blant annet i mangelen på mestring av en voksen tilværelse. Tvillingene sliter med nære relasjoner, de er ikke interessert i å leve livet sitt slik andre voksne gjør det og begge lukker seg inne i en egen, indre virkelighet.

Estha, som fra syv til en og tredivet år bor hos faren i Calcutta, lever ikke et såkalt vanlig liv som voksen. Han er stum, og aldri i samtale med noen andre voksne. I stillheten lukker han seg inne, skjernet for krav fra virkeligheten om hvordan en voksen person skal oppføre seg. Det kan virke som om barnet i Estha ikke vil slippe taket.

At Estha fortsatt har et barnesinn, viser seg først i den barnlige beskrivelsen av tausheten hans som en blekksprut, som bysser han inn i en trygg og fosterlignende tilværelse :

Once the quietness arrived, it stayed and spread in Estha. It reached out of his head and enfolded him in its swampy arms. It rocked him to the rhythm of an ancient, foetal heartbeat. It sent its stealthy, suckered tentacles inching along the insides of his skull, hovering the knolls and dells of his memory, dislodging old sentences, whisking them off the tip of his tongue. (11)

Dette er åpenbart Estha's måte å takle traume på, men det hindrer ham i å utvikle relasjoner til andre, og i å delta i voksenliv ved å for eksempel ta høyere utdanning (han foretrekker å vaske og lage mat hjemme). Han er fortsatt sårbar, han oppleves fortsatt som et offer og han skaper fortsatt en kontrast til "de voksnes verden". Estha beholder derfor sin funksjon som barnefigur, selv når han er voksen.

Etter at han "re"-returnerer til Ayemenem er han fremdeles i sin stille, fraværende boble. Det eneste han foretar seg er å spasere rundt i Ayemenem, men det kan tyde på at det passive barnet som henger igjen i ham er i ferd med å bryte seg ut. Han viser, kanskje for første gang i voksent liv, tegn på å ville konfrontere sin egen fortid. Han spaserer forbi kjente steder som den gule kirken der Sophie Mol ble begravet, elva Meenachal, det kjente mangotreet og Comrade K. N. M. Pillai's trykkeri som for å gjenoppleve noen av barndomstidens minnesmerker. Igjen gis det inntrykk av at det er i barn og barndom at svarene på spørsmål i teksten ligger. Rahel har kommet tilbake, og hennes nærvær gjør noe med barnet i Esthas voksne kropp:

It had been quiet in Esthas head until Rahel came. But with her she had brought the sound of passing trains, and the light and shade that falls on you if you have a window seat. The world, locked out for years, suddenly flooded in, and now Estha couldn't hear himself for the noise. (14)

Ikke bare finnes barnet i den voksne Estha, men en voksen skikkelse figurerer også i barnet Estha. "Always be prepared", er et motto Estha forholder seg til som liten og uttrykker en sterk vilje til å ta ansvar for seg selv og sine synder: "He sat very straight. Shoulders squared. Hands in his lap. As though he was next in line for some sort of inspection. Or waiting to be arrested." (295) Den voksne Estha kommer tydelig fram når han går inn i fabrikk for å tenke viktige tanker og legge planer for et liv uten Ammu, uten voksne;

"As Estha stirred the thick jam he thought Two Thoughts, and the Two Thoughts, were these: a) Anything can happen to Anyone. And. b) It's best to be prepared. Having thought these thoughts, Estha Alone was happy with his bit of wisdom." At han blir beskrevet som vis, eller i hvert fall oppfatter seg selv som vis, gir han et voksent preg. Det blir også stadig gjentatt at han hverken er ung eller gammel: "In his clean room in the dirty Ayemenem House, Estha (not old, not young) sat on his bed in the dark." (295)

Rahel deler denne voksenheten noen ganger. Da fremstår de sammen som klokere enn den voksne som er til stede:

And then, keeping her voice casual, Rahel's question: 'D'you think he may have lost our address?' Just the hint of pause in the rythm of Ammu's breathing made Estha touch Rahel's middle finger with his. And middle finger to middle finger, on their beautiful mother's midriff, they abandoned that line of questioning. (221)

Det er Estha som legger planer og som tar ansvar; "Estha waited until Rahel got in. Then took his place, sitting astride the little boat as though it were a seesaw. He used his legs to push the boat away from the shore." (292) Det er en hardt arbeidende mann med mye ansvar som Estha skal illustrere. Ikke minst tar han mye ansvar for Ammu: "He took the money out of Ammu's purse. The conductor gave him the tickets. Then he folded them carefully and put them in his pocket. Then he put his little arms around his rigid, weeping mother." (9)

Tvillingene er begge svært avhengig av Ammu's kjærlighet og bekreftelse, men det kan virke som om Rahel er mer frigjort fra henne enn sin bror:

Estha stood close to her, barely awake, his aching eyes glittering like glass, his burning cheek against the bare skin of Ammus trembling, hymnbook-holdning arm. Rahel, on the other hand, was wide awake, fiercely vigilant and brittle with exhaustion from her battle against Real Life. (5)

"Her battle" er en kamp Rahel kjemper mot vonde ting som skjer på vegne av både henne selv og Estha. Estha bearbeider livets brutalitet på en mer innadvent men pragmatisk måte:

'D'you think she's dead by now?'

Estha didn't answer.

'What's going to happen?'

'We'll go to jail.'

He Jolly Well knew. Little Man. He lived in a cara-van. Dum dum. (294)

Estha har en tyngre bær på sine skuldre enn det Rahel har i det at han er den av de to som blir utsatt for et overgrep. Han er også den som har størst problemer med å uttrykke sin sorg eller sin angst. Rahel stiller flere spørsmål og fremstår som utadvent, mens Estha er mer introvert som person. Den store og farlige hemmeligheten han bærer på skaper så mye skam, skyldfølelse og angst i ham at han blir mer alvorstynget enn sin søster. Det er også Estha som blir "returnert" og må reise til et nytt og fremmed sted hos en far han ikke kjenner, mens

Rahel får beholde Ammu litt lenger og kjente omgivelser rundt seg. Det bekrefter opplevelsen av at det er Estha som må kjenne på "voksenheten" i seg selv tidligere enn Rahel.

Estha som det tause barnet gjør Per Olav Tillers tanker om barnefiguren relevante:

Som barn har vi alle holdt munn om saker vi var ganske sikre på. Men ved å tie tar barnet på seg en skyld som betaling for å bli godtatt som klok, god, fornuftig: Det syn som består i å se verden slik de andre mener den skal sees. Og ved å fornekte sin viten fornekter det seg selv. Barnet som vitne begår mened: "Dette har jeg ikke sett". Dermed er grunnen lagt for en livslang følelse av å ikke være autentisk, og samtidig en frykt for å kunne bli "avslørt" (Tiller. 1994, s. 80).

Tiller mener Johan Borgens forfatterskap for en stor del handler om "barnet som tidde", og at dette barnet som voksen får behov for å reparere en følelse av å ikke være den det har utgitt seg for å være. De voksnes sosialt aksepterte versjon av virkeligheten står som en stygg kontrast til barnets fortrenkte klare innsikt av verden slik den egentlig er. Dette er et synspunkt som kan forklare både Rahel og Esthas problemer med å finne seg til rette i et voksent liv. Det mest alvorlige tilfelle av mened de som sannhetsvitner har begått som barn, er fornektelsen av den døende Velutha. Som leser vet vi at det ikke kan knyttes skyld til denne hendelsen. Estha og Rahel var traumatisert, de ble manipulert av Baby Kochamma og ble inbilt at de måtte velge mellom å redde Velutha eller Ammu. Kapitlet "Saving Ammu" styrker derfor sympatien med barnefiguren og skaper igjen en kontrast mellom det uskyldige barnet og den korrupte voksne.

Etter at Estha og Rahel møter hverandre for første gang igjen, er restene av barndom fortsatt tilstede fordi de har samme egenskap som de hadde som barn at de kan tenke hverandres tanker og føle hverandres følelser. Noe som tydeliggjør tilstedeværelsen av barnet i dem begge. Mens Estha er ute og spaserer i regnet, kan Rahel fortsatt kjenne han der hun står inne i huset: "She could feel the rythm of Esthas rocking, and the wetness of rain on his skin. She could hear the raucous, scrambled world inside his head." (21) Det er som om tiden har stått stille og de fortsatt er syv år gamle.

Rahel viser i sitt voksne liv tydelige tegn på at hun fortsatt bærer med seg barnet.

Forsømmelsen hun blir offer for i oppveksten hos Mammachi, Baby Kochamma og Chacko i Ayemenem preger henne videre i livet. Det begynner på skolen: "It was, they whispered to each other, as though she didn't know how to be a girl. They weren't far off the mark." (17)

Som en reaksjon på Estha's fravær tar hun på seg en likegyldighet til det som skjer rundt henne:

The other students, particularly the boys, were intimidated by Rahel's way-wardness and almost fierce lack of ambition. They left her alone. (...)Even her professors were a little wary of her – her bizarre, impractical building plans, presented on cheap brown paper, her indifference to their passionate critique. (18)

Denne likegyldigheten fortsetter inn i ekteskapet med Larry McCaslin. "Rahel drifted into marriage like a passenger drifts towards an unoccupied chair in an airport lounge". (18)

En ting er at Rahel, som det påpekes i teksten over, ikke vet hvordan hun skal være en pike, men en annen ting er at hun heller ikke vet hvordan hun skal være en voksen kvinne. Hun har ikke noe ansvarsfølelse i forhold til hverken utdanning, karriere, venner eller kjærlighetsliv.

Til og med ektemannen ser det litt mystiske, utilgjengelige barnet i Rahel:

When he put his finger near the corner of her mouth he could feel a tiny pulse. He loved its location. And that faint, uncertain jumping, just under her skin. He would touch it, listening with his eyes, like an expectant father feeling his unborn baby kick inside its mother's womb. He held her as though she was a gift. Given to him in love. Something still and small. Unbearably precious. (19)

Teksten holder fast ved å beskrive Rahel som noe skjørt og lite også når hun er voksen. Som om den ikke vil slippe Rahel som symbol for det hun også symboliserte som barn.

Rahel har et distansert forhold til sitt eget følelsesliv, og det kan virke som om tiden stoppet helt opp etter at Estha ble borte. Teksten forklarer Rahels mangel på tilstedværelse i sitt eget liv med en slags tvungen optimisme og likegyldighet som følge av den bakgrunn hun har:

Nothing much mattered. And the less it mattered, the less it mattered. It was never important enough. Because Worse Things had happened. In the country that she came from, poised forever between the terror of war and the horror of peace, Worse Things kept happening. (19)

Dette bekrefter at *The God of Small Things* kan forstås fra et postkolonialistisk perspektiv. Rahels liv forklares og begrunnes ut i fra hvilket land hun kommer fra og hvilke kulturelle motsetninger hun har vokst opp under. Men Rahels mangel på kontakt med sine egne følelser kan også forklares ut i fra hennes funksjon som barnefigur. For å beholde denne funksjonen er

det viktig at hun ikke vokser opp. Det er viktig at hun ikke har alle de voksne følelsene og gjør de voksne tingene i et voksen liv, for da forsvinner også ”barnefiguren Rahel”. Det er skapt en nærhet og fortrolighet med karakteren Rahel som bygger på den hun var som barn. Dersom hun blir såkalt ”voksen” må vi bli kjent med henne på nytt, og en ny nærhet mellom tekst og leser må etableres. Det kan bli problematisk fordi mye av det Rahel formidler og belyser i teksten fungerer i kraft av at hun er et barn. Derfor må barnet i Rahel fortsatt være tilstede, og beholde sin egenskap eller funksjon. Dette gjelder også Estha, og sammen gir de derfor inntrykk av at barn og barndom er en kvalitet mer enn en alderskategori.

### Barnefiguren som bilde

Felles for de tre barnefigurene, er at de ofte blir beskrevet som bilder. Det styrker opplevelsen av at karakterene har en spesifikk funksjon i teksten, og at de representerer noe utover sin egen person. Vi skal se barnet, eller barnefiguren som et bilde, eller et slags tablå. Et bilde som skal vekke en følelse eller en assosiasjon som kan være i tråd med et eventuelt budskap:

From where he sat, at the end of the bed, Estha, without turning his head, could see her. Faintly outlined. The sharp line of her jaw. Her collarbones like wings that spread from the base of her throat to the ends of her shoulders. A bird held down by skin.  
(299)

Rahel blir slik ikke en kvinne eller jente, men en fugl. Og i et annet bilde er hun en mygg eller en flyplassalv; ”Rahel held by Ammu’s hand. A mosquito on a leash. A Refugee Stick Insect in Bata sandals. An Airport Fairy at a railway station.” Velutha’s bilde av Rahel er slik: With a fountain in a Love in Tokyo and yellow-rimmed red plastic sunglasses” (71). Akkurat dette bildet blir gjentatt mange ganger og står derfor frem som et symbol for Rahel som karakter. ”Fountain in a Love in Tokyo” er en hårfrisyrer som barn over hele verden har hatt. Håret blir satt opp i en liten ”fontene” midt oppå hodet. *Love in Tokyo* er en indisk film fra 1964 som handler om en ung kvinne med hestehale i hårstrikk med små kuler på. Slike hårstrikker ble deretter kalt *Love in Tokyo* i Kerala. Kanskje skal Rahel assosieres med et hvilket som helst barn, eller en datter eller en selv som liten jente. Da får hun en bred appell og dermed også mulighet til å uttrykke noe som er lett å identifisere seg med.



Sophie Mol blir beskrevet som: "A brief sunbeam. With a silver thimble clenched for luck in its little fist." (293), som gir henne en tydelig symbolsk verdi. Dette vil jeg komme tilbake til senere i kapitlet i beskrivelsen av Sophie Mol.

Samlet blir barnefigurene en gang beskrevet slik:

Children tumbled out.  
Collapsed fountains.  
Flattened puffs.  
Crumpled yellow bellbottoms and a go-go bag that was loved. (172)

Rahel og Estha's hårfrisyrer har "kollapset" og "falt sammen" og beskriver humør og sinnstilstand. Når det gjelder Sophie Mol er det nesten som om hun blir beskrevet som et minne selv før hun har druknet. Det blir også poengtert i teksten at minnet om Sophie Mol's død er mye sterkere enn minnet om henne som levende.

Rahel sier noe om ikke-verbale minner: "She wondered why it was that when she thought of home, it was always in the colours of the dark, oiled wood of boats, and the empty cores of the tongues of flame that flickered in bras lamps." (73) Teksten legger konsekvent vekt på bilder og sanseinntrykk. Det gir en sterk effekt. Dette gjelder altså også i beskrivelsen av karakterene, vel og merke barnefigurene. De voksne har ikke slike beskrivelser. Det er ikke dem vi skal knytte oss til. De fremstår derfor også som fjernere, som jeg vil kommentere senere i forhold til barnefiguren og dens effekt på resten av teksten.

Glorifisering av barnet

Teoretikere som Jacqueline Rose søker å avdekke myter om barn og barndom. Hun mener glorifiseringen og mystifiseringen av barnet er et feilgrep og at denne forestillingen om barnet ikke er i kontakt med virkelige barn. Spørsmålet jeg i den forbindelse ønsker å stille er om barn og barndom i *The God of Small Things* på noen måte blir glorifisert. Svaret er etter min mening motsetningsfylt, og ligger i sammensetningen mellom hvem Estha og Rahel er, hvordan de blir fremstilt og hva de muligens skal representere eller formidle.

Estha og Rahels tilværelse er på ingen måte forenklet eller glorifisert fordi de er barn. De opplever mer brutalitet og smerte enn de voksne karakterene, og de har bekymringer som er svært avorlige i forhold til den virkelighetsoppfatningen de har. Men i forhold til det de skal representere som barn, fremstår de annerledes. De blir, som jeg også poengterer i kapitlet om barnefiguren, brukt som kontrast til det som er konfliktfylt i samfunnet. De står som en konsekvent motsetning til usympatiske voksne karakterer (Baby Kochamma og Kochu Maria) mens de er ”på lag” med de som fremstilles som gjennomgående sympatiske og gode (spesielt Velutha). De blir forsømt, utnyttet og begått overgrep mot, og får derfor en tydelig offerrolle. Denne offerrollen og motsetningen til de destruktive voksne, gjør at de representerer alt som er uskyldig og rent. Det er som om de er i kontakt med noe verdifullt som er utenfor eller på siden av det voksne samfunnet. Rousseau’s tanker om at det voksne samfunnet er korrumpert og forurenset blir aktuelle.

Riktignok få leseren innblikk i flere sider av Estha og Rahel som ikke er perfekte. Som barn flest kan de til tider være hensynsløse - for eksempel Esthas mobbing av Kochu Maria, eller den ekskluderende holdningen de først har til Sophie Mol. De har dårlig samvittighet og er skyldbetyngt, men fremstilles likevel som uten skyld. Estha blir angrepet av Margaret Kochamma fordi hun inbiller seg at han har noe med Sophie Mols død å gjøre og at tvillingene har satt i gang noe av det grusomme som skjer. Dette uten at hun vet noe om hva som egentlig skjedde:

Odd, considering that Margaret Kochamma didn’t know that it was Estha – Stirring Wizard with a Puff who had rowed jam and thought Two Thoughts – Estha who had broken rules and rowed Sophie Mol and Rahel across the river in the afternoons in a little boat, Estha who had abrogated a sickled smell by waving a Marxist flag at it.  
(264)

Men dette er Estha’s egen oppfatning av seg selv. Teksten fremstiller det derimot som handlinger Rahel og Estha gjør fordi de ikke har noe valg: “And finally, on that dreadful night, Estha who had decided that though it was dark and raining, the Time Had Come for them to run away, because Ammu didn’t want them any more”. Som barn prøver de bare å hevde seg og forsvare seg selv i en brutal verden. Når Rahel er uoppdragen og Ammu blir sint og oppgitt vet leseren at Rahel er misforstått, ikke slem. Teksten i *The God of Small Things* er på barnets side hele tiden.

På denne måten kan Estha og Rahel på en måte virke glorifisert, fordi de alltid blir fremstilt som uskyldige. Det er ikke noe de kan tenke eller gjøre som er galt eller umoralsk fordi de i kraft av å være barn alltid kan forsvares. De vil jo bare bli elsket og akseptert, og de er jo "bare" barn. Teksten utelukker slik muligheten for barnekarakterene å bli kritisert eller mislikt. På denne måten gis det et inntrykk av at de har en tydelig formidlingsverdi og fungerer mer som et middel enn et mål.

### Rahel og Estha som par

Som par blir Rahel og Estha beskrevet i teksten på flere måter: "Hansel and Gretl", "Quietness and Emptiness" og "Strangers who had met in a chance encounter". Henvisningen til eventyret om Hans og Grete og titlene "Quietness and Emptiness" skaper et mytisk preg over dem. Sammen utgjør de et slags heltepar, som legger ut på en reise sammen: "Hansel and Gretl in a ghastly fairy tale in which their dreams would be captured and redreamed" (293). De blir også referert til som "He and She" og "We and Us". Denne måten å omtale dem på i tredje person eller bestemt form flertall, skaper en identifisering. "We and Us" kan være Rahel og Estha's måte å se seg selv på, men det kan også gi leseren en følelse av at Estha og Rahel representerer noe generelt som det er mulig å identifisere seg med.

Som utdypet tidligere er de forskjellige; "Estha had slanting, sleepy eyes and his new front teeth were still uneven on the ends. Rahel's new teeth were waiting inside her gums, like words in a pen." (37). Men de er også like, og avhengige av hverandre.

Rahel og Estha som par bekrefter også noen oppfatninger om kjønn. Det er ikke sikkert det er tilfeldig at det er Rahel som er mer i fokus enn Estha. I antologien *Litteratur og modernitet* skriver Peter Madsen og Helge Rønning at kvinneskikkelser er typiske krisebærere i modernistiske tekster. Kriseerfaringene kommer til uttrykk gjennom bla brudd, forandring, opplevelse av fremmedgjøring og isolasjon. Hunkjønnen representerer drifter, kaos, kropp og materie i kontrast til hankjønnets mer distanserte intellektualitet og orden. Estha forholder seg mer praktisk til sine bekymringer enn Rahel. Han går inn i fabrikk og starter forberedelsene til det som skal bli en flukt over elva, der de kan ta kontroll over sin egen tilværelse. Igjen, "Always be prepared". Rahel er straks med på tankegangen, men det er ikke hun som tar initiativ.

## Sophie Mol

Sophie Mol blir oppfattet litt forskjellig av de andre karakterene avhengig av hvem det er som ser henne. Estha og Rahel ser henne først som "Hatted, bellbottomed and Loved from the Beginning" (328). Et "Von Trapp"- barn som er elsket bare i kraft av sin egen eksistens, en egenskap eller kvalitet de selv mener de ikke besitter. Chacko ser Sophie Mol som sin perfekte og velskapte datter, hans konkrete bevis og bekreftelse på Margareth Kochamma's kjærlighet. Mammachi, Kochu Maria og Baby Kochamma ser Sophie Mol som et status-symbol og deres forbindelse til den vestlige, vellykkede verden. Ammu ser henne bare som "the white child", og som et virkemiddel de andre benytter seg av for å ydmyke henne og hennes egne barn.

Fortellerens beskrivelse av Sophie Mol fremstiller henne som et hvilket som helst barn som står utenfor kulturell sammenheng og diskriminering. Dette er en kvalitet hun har i kraft av at hun er barn.

Sophie Mol had convinced the twins that it was essential that she go along too. That the absence of children, all children, would heighten the adults' remorse. It would make them truly sorry, like the grown-ups in Hamelin after the Pied Piper took away all their children. They would search everywhere and just when they were sure that all three of them were dead, they would return home in triumph. Valued, loved and needed more than ever. (292)

"The absence of children, all children" indikerer at Sophie Mol identifiserer seg med Estha og Rahel helt enkelt fordi de også er barn. Sammen utgjør de en gruppe og en egen kategori. Denne gruppen som hun mener hun er en del av står i tydelig kontrast til "de andre", som er de voksne. Sophie Mol er derfor også av den oppfatning at de voksne står for noe negativt, til tross for at hun selv blir beundret av dem (med unntak av Ammu). Det kan virke som om hun oppfatter denne beundringen og smigeren som falsk og at hun stiller seg uforstående til den: "Kochu Maria took both Sophie Mol's hands in hers, palms upward, raised them to her face and inhaled deeply. What's she doing?" Sophie Mol wanted to know, tender London hands clasped in calloused Ayemenem ones. 'Who's she and why's she smelling my hands?' (179) Hun identifiserer seg i stedet med tvillingenes opprør mot de voksne fordi det er hennes inngangsbillett til å få være en del av "gruppen" barn.

Når Ammu forakter de andres dyrkelse av Sophie Mol, fremstår Sophie Mol selv som uskyldig:

Ammu leaned against the bedroom door in the dark, reluctant to return to the dinner table where the conversation circled like a moth around the white child and her mother as though they were the only source of light. (329)

”The white child” er basert på en distansert betraktning, og handler mer om Ammu’s egen familie enn Sophie Mol.

Etter hvert fremstår Sophie Mol, som nevnt tidligere, som et slags bindeledd (en forhandler) mellom de to kulturene og mellom barn og voksen. Hun står til å begynne med i midten av de to motpolene, men det kan virke som om hun til slutt velger en ”side” og forlater de voksne til fordel for de andre barna. Fra Estha og Rahel’s ståsted beveger hun seg fra å være en utfordrer og en slags trussel til å bli en alliert. De får henne velvillig med på å avvise Mammachi og Baby Kochamma’s tilnærmelser, og til å proklamere til Chacko at hun ikke er like glad i ham som i Joe. Alle tester og prøvelser er snart bestått:

As if this were not enough, she also revealed herself to be human. One day the twins returned from a clandestine trip to the river (which had excluded Sophie Mol), and found her in the garden in tears, perched on the highest point of Baby Kochamma’s Herb Curl, ‘Being Lonely,’ as she put it. The next day Estha and Rahel took her with them to visit Velutha. (190)

Sterkest blir til slutt bildene av henne, som gir henne en symbolsk verdi. “A pair of twins and another, whose mauve corduroy pinafore said *Holiday!* In a tilting, happy font”. (291)

”Holiday” og ”happy” står som en grell kontrast mot den skjebne som venter Sophie Mol. Det understreker samtidig hennes uskyld og sårbarhet i det som av og til blir beskrevet som ”the scheme of things”. Det kan virke som om Sophie Mol må bli et offer for å forsterke den symbolske effekten hun skal ha: “Just a quiet handing over ceremony. A boat spilling its cargo. A river accepting the offering. One small life. A brief sunbeam. With a silver thimble clenched for luck in its little fist.” (293) Sophie Mol blir i en slik beskrivelse opphevet fra å være bare et barn. ”Its” understreker fravær av person og menneskelighet, og fullbyrder opphøyelsen til symbol. Jeg vil si mer om barnefiguren som offer i kapitlet om språk, der jeg vil påstå at det stadig gjentatte ordet ”preserve” forsøker å bevare eller konservere barnefiguren i en evighetstilstand.

## Fortellerstemmen

Som nevnt innledningsvis er fortelleren i *The God of Small Things* en aural og allvitende forteller. Den står utenfor karakterenes ontologiske sfære og befinner seg på et nivå som har oversikt over alles tanker og følelser. Fortelleren er tydelig tilstede i teksten og kommenterer stadig både karakterene og historien. Dette gjør den til tider også didaktisk, i det at den påfører leseren sine egne meninger. Fortelleren forteller ikke bare en historie om familien Ipe, men formidler også sine verdier, sin moral og sine holdninger til verden. Den reflekterer også over sin egen funksjon som historieforteller.

Fordi barnefiguren står for en stor del av romanens perspektiv, blir det relevant å identifisere hvor fortelleren står i forhold til dette barneperspektivet. Det mest sentrale i relasjonen mellom barnefigurene og fortelleren er at barnas følelser og måte å tenke på smitter over på fortelleren. Min påstand er at fortellerstemmen og barnestemmen blandes på de stedene i teksten der leseren skal engasjere seg emosjonelt. Dette skaper en spennende dobbelthet som gjør at det kan være vanskelig å definere hvem det er som snakker eller tenker.

Noen ganger er det mest sannsynlig at fokaliseringen er lagt til Estha og Rahel. For eksempel på flyplassen: “The large one wobbled the standing up sign that said *Kerala Tourism Development Corporation Welcomes You* with a kathakali dancer doing a namasté. Another sign, unwobbled by a kangaroo, said: emocleW ot eht ecipS tsaoC fo aidnI.” (139) Det er barna som har for vane å lese baklengs, og det gir grunn til å lese dette som Rahels tanker. Men setningen som kommer rett etterpå gjør det helt klart at det er fortelleren som snakker: ”Urgently, Ambassador Rahel burrowed through the press of people to her brother and co-Ambassador.” (140) Andre ganger skifter stemmen så fort at det kan være vanskelig å identifisere, som i kapitlet ”Wisdom Exercise Notebooks”. Først beskriver (tilsynelatende) fortelleren hvordan Rahel leser Estha’s gamle skrivebøker: ”Ammu had corrected the spelling mistakes, and below the essay had written (...).” Men så plutselig kommer en annen stemme:

Little Ammu. Who never completed *her* corrections. Who had to pack her bags and leave. Because she had no Locusts Stand I. Because Chacko had said she had destroyed enough already. Who came back to Ayemenem with asthma and a rattle in her chest that sounded like a faraway man shouting. (159)

Fordi det står "Little Ammu" er det sannsynlig at perspektivet her er Rahels. "Locusts Stand I" er også en betegnelse Estha og Rahel brukte da de var små, som egentlig er en misforståelse av det latinske "locus standi" (som i romanen står for hjemløs eller uten rettigheter). At Ammu hørtes ut som "a faraway man shouting" virker også som Rahel's beskrivelse. Men fordi fortelleren vet alt om alle og gjerne tilpasser seg det språket som passer i en gitt situasjon, kan det også være fortelleren som gjengir Rahel's tanker. Så skifter perspektivet igjen, og det er da ingen tvil om at det er fortelleren som snakker: "The last time Ammu came back to Ayemenem, Rahel had just been expelled from Nazareth Convent (for decorating dung and slamming into seniors)." (159)

Barneperspektivet dukker opp også der det ikke er forventet: "Father Mulligan was in saffron. A yolk addressing a sea of boiled eggs. His white beard and hair were long, but combed and groomed. A saffron Santa with votive ash on his forehead". (298) Det er tilsynelatende Baby Kochamma som ser Father Mulligan slik på et bilde hun har fått av ham, men den komiske beskrivelsen høres mer ut som noe Rahel ville ha sagt.

Fortellerstemmen kan bli svært dominerende, og den er ikke nøytral. Spesielt der den bruker et barneperspektiv blir leseren manipulert. Dette ser vi for eksempel i forhold til hvordan de voksne karakterene blir fremstilt som utelukkende usympatiske. Er det likevel rimelig å anta at Rahel og Estha også har positive erfaringer med disse karakterene? Barnefiguren blir fremstilt som en formidler av det som er ekte og sant, men dersom Estha og Rahel skal være virkelige og menneskelige kan de også gjøre feil vurderinger. Kanskje de av og til misforstår de voksne og tilegner dem en mer falsk fremtoning enn det de har: 'I was very sorry to hear about... Joe,' Mammachi said. She sounded only a little sorry. Not very sorry" , og 'Hello, Mammachi,' Margaret Kochamma said in her kind-schoolteacher (that sometimes slapped) voice". (173) Dette kan virke som en fri indirekte tanke. Fortelleren er så tett på barneperspektivet at stemmene blandes og skaper en dobbelthet. Resultatet er uansett at Mammachi og Margareth Kochamma blir fremstilt slik som barnefigurene ser dem. Jeg kommer inn på det samme i avsnittet om barnefigurens effekt.

Fortelleren's beskrivelse av barnekarakterene er bevisst og hensiktsrettet. Det er ikke tvil om at leseren skal etablere et emosjonelt forhold til dem. Detaljer rundt hva de har på seg, og hva de tenker og føler tegner et tydelig bilde og skaper en nærhet til dem som små, sårbare og

menneskelige. Noe av det som fascinerer i teksten er at denne nærheten ofte kommer av praktiske beskrivelser:

Ammu held out the crisp matching knickers for her. Rahel, with her hands on Ammu's shoulders, climbed into her new knickers (left leg right leg) and gave Ammu a kiss on each dimple (left cheek, right cheek). The elastic snapped softly against her stomach. (136)

Beskrivelser av Estha er som regel knyttet til skoene og håret, men også til detaljerte observasjoner han gjør for å mestre situasjoner der han er redd eller stresset:

He was held up, wedged between the notclean basin and Ammu's body. Legs dangling. The basin had steel taps, and rust stains. And a brownwebbed mesh of hairline cracks, like the roadmap of some intricate city. Estha convulsed, but nothing came. Just thoughts. And they floated out and they floated back in. Ammu couldn't see them. They hovered like storm clouds over the Basin City. But the basin men and the basin women went about with their usual basin business. Basin cars, and basin buses, still whizzed around. Basin life went on. (108)

Sophie Mol blir gjerne beskrevet i forhold til klærne hun har på seg: "She lay in her yellow Crimplene bellbottoms with her hair in a ribbon and her Made-in-England go-go bag that she loved. Her face was pale and as wrinkled as a dhobi's thumb from being in water for too long" (4). De voksne karakterene får aldri slike beskrivelser av fortelleren. Det er også alltid barnefigurene som lukter og føler ("Rahel could smell the sheaf of bus tickets and the sourness of the steel bus-rails on the conductor's hands" (8). Hva de voksne karakterene lukter, smaker eller føler blir vi ikke innviet i på samme måte. Fokuset og sympatien i teksten skal ligge hos barnet, og det er i barna leseren skal engasjere seg emosjonelt. Dette bidrar fortelleren til med sin dominerende posisjon.

## Murlidharan

Barnefiguren representerer et alternativt perspektiv (til det voksne) og skaper et skråblikk på miljøet og tilværelsen i *The God of Small Things*. Den som identifiseres som barnefigur ser noe som andre voksne ikke ser og står utenfor den konvensjonelle og "politisk korrekte" måten å forholde seg til livet og samfunnet på. Barn har denne kvaliteten eller egenskapen naturlig fordi de er i en utviklingsfase og ikke er sosialisert enda. En som jeg synes speiler denne kvaliteten er Murlidharan. Han har en liten rolle i romanen som helhet, og er helt klart en bifigur. Men han har et blikk og en instilling til sitt eget liv og det som skjer rundt ham



som gir assosiasjoner til barnefiguren. Vi møter han i scenen der familien er på vei til Cochinchina men må stoppe ved jernbaneovergangen for å vente på et passerende tog: "Murlidharan, the level-crossing lunatic, perched cross-legged and perfectly balanced on the milestone." (62)

Murlidharan er ikke et barn, men som krigsveteran har han "lost his mind" og falt utenfor systemet. Akkurat denne beskrivelsen av å ha mistet forstanden blir hentet fram i forbindelse med Estha: "I told you didn't I?" She (Baby Kochamma) said to Rahel. 'What did you expect? Special treatment? He's lost his mind, I'm telling you!" (21) Fordi sympati for Estha som karakter er så etablert, blir det å ha mistet forstanden nesten positivt ladet. I hvert fall når det blir formulert av den usympatiske Baby Kochamma.

Murlidharan har sine egne holdepunkter og har skapt seg noen gjentakende rutiner, som å telle nøkler på et nøkkelknippe. Gjentakelsen gir han forutsigbarhet, trygghet og noe enkelt å forholde seg til som han selv kan kontrollere. På den måten kan verden være så truende og uforståelig som den vil, så lenge han befinner seg innenfor sitt eget etablerte univers. Dette er også noe barnefiguren gjør gjennom språk, lek, fantasi og indre tankeverden.

He watched the trains come and go. He counted his keys. He watched governments rise and fall. He counted his keys. He watched cloudy children at car windows with yearning marshmallow noses. The homeless, the helpless, the sick, the small and lost, all filed past his window. Still he counted his keys (s. 63)

Fordi han som et barn ikke er forventet å ta del i det voksne samfunnet, gir det han mulighet til å få øye på ting, gjerne små ting, som voksne går glipp av. Mye av poenget ved å benytte seg av en barnefigur i en tekst kan være å skape nettopp dette alternative blikket eller evnen til å "se vekk": "He sat on the burning milestone with his matted hair and eyes like windows, and was glad to be able to look away sometimes. To have his keys to count and countercheck. Numbers would do. Numbness would be fine" (63)

Murlidharan har bare seg selv å forholde seg til. Det er et fravær av voksne i hans liv som kan forklare hvordan ting henger sammen og som kan forstå hans måte å tenke på. Estha og Rahel anerkjenner også dette fraværet av voksne i forhold til sitt eget barnesinn: "One man with three kinds of hair. Estha wondered how that could be. He tried to think of whom to ask" og "The waiting filled Rahel until she was ready to burst. (...) She wondered whether people always kissed each other sideways. She tried to think of whom to ask" (64)

Når det marxistiske demonstrasjonstoget tramper forbi familiens bil med sine røde flagg og vekker både angst og fascinasjon hos de voksne, skaper Estha og Rahel en tydelig kontrast til kaoset. Denne kontrasten finnes også i Murlidharan, som i likhet med barnefiguren står utenfor og representerer en slags uskyld og nøytralitet i det hele:

”Within minutes there was no one on the road. Except Murlidharan. Perched with his bum on the burning milestone. Unperturbed and only mildly curious. “ (64)

Effekten av barneperspektivet her, blir å understreke det absurde og latterlige i det voksne samfunnssystemet.

### Barnefigurens effekt

Ved å vinkle *The God of Small Things* inn på barnefigurens funksjon kan det bli lett å kun fokusere på dennes muligheter og egenskaper. Men barnefiguren kan også ha en annen effekt, som å sperre for eller overskygge andre aspekter i teksten. Det kan dreie seg om de voksne karakterene, eller det universet vi blir presentert gjennom barnefigurens blick.

Ved å stadig sette barnefiguren som en kontrast til de voksne karakterene og det voksne samfunnet, kan det være fare for at ”den voksne” delen av romanen blir mindre nyansert. Barnets perspektiv og sterke posisjon i romanen tar kanskje noe av plassen fra en tydeligere innsikt i de voksne karakterene. Spesielt Mammachi, Kochu Maria, Baby Kochamma, Father Mulligan og Comrade Pillai fremstår som endimensjonale og ofte latterlige. Dette blikket barnefigurene har, er ikke bare kritisk, men setter altså de voksne i et komisk lys som avvæpner dem for den makt eller posisjon de besitter: ”Miss Mitten complained to Baby Kochamma about Estha’s rudeness, and about their reading backwards. She told Baby Kochamma that she had seen Satan in their eyes. *nataS in their seye.*” (60)

Mammachi har et krevende ekteskap bak seg med Pappachi. Hun er åpenbart undertrykt som kvinne både av samfunnet, sin mann og sin sønn til tross for at hun har sørget for å drive en lukrativ bedrift gjennom fabrikk. Hun får likevel lite sympati av de andre karakterene; ”The Townspeople (in her fairy frock) saw Mammachi draw Sophie Mol close to her eyes to look at her. To read her like a cheque. To cheque her like a bank note”. (174)

Det er ingen eksempler på noen nær relasjon med Mammachi. Dette kan være fordi hun viser lite tegn til å gi sympati til andre selv. Hun har ingen sympati med sin datters skjebne og favoriserer åpenlyst sin sønn. Hun er sjalu på sin svigerdatter Margareth Kochamma og bidrar også til å forsømme Rahel etter Ammu's død. Estha og Rahel's interaksjon med henne, og også Kochu Maria ("the midget dwarf"), blir bare unntaksvis beskrevet og da som lite nært. Dette fraværet av sympatiske egenskaper blir formidlet gjennom Estha og Rahel og som nevnt i avsnittet om fortellerstemmen åpner ikke deres perspektiv for alternativer vinklinger. Barnefiguren er svært tydelig på hvem som får sympati og hvem som ikke får det. De usympatiske står på motsatt side av barnefiguren og utgjør en klar kontrast.

De voksne karakterene som fremstår som sympatiske er Ammu og Velutha. Ammu er den av de to som kommer tydeligst fram som person. Vi får vite mye om hennes fortid og hva som rører seg i henne. Hun er for de andre voksne en farlig kvinne fordi hun ikke har noe å tape. "The infinite tenderness of motherhood and the reckless rage of a suicide bomber." (44) Men også Ammu står i en kontrast til barnefiguren. Hun sårer dem med sine strenge kommentarer, hun misforstår deres oppførsel og hun svikter dem til slutt (fordi hun reiser vekk, blir syk og dør). Også hun er en voksen som ikke fullt ut forstår barnets perspektiv og tenkning. Det såreste eksemplet på dette er scenen i Abilash Talkies der Ammu ikke fanger opp Estha's traumatiske opplevelse : "Sweet chap, that Orangedrink Lomondrink fellow,' Ammu said." (111)

Estha og Rahel bidrar likevel til å skape et nært og inderlig bilde av Ammu som menneske. De har noen betraktninger av henne som er sterke og vakre:

In the afternoon silence (...) her children curled into the warmth of her. The smell of her. They covered their heads with her hair. They sensed somehow that in her sleep she had travelled away from them. They summoned her back now with the palms of their small hands laid flat against the bare skin of her midriff. (220)

Teksten er også tett på Ammu i hennes betraktning av seg selv (i speilet) og hennes innerste tanker om sine barn og sin kjærlighet til Velutha. Slik skiller hun seg ut fra de andre voksne karakterene. Men denne nærheten til Ammu forsvinner gradvis. Dess eldre hun blir og dess sykere hun blir jo mer fjern blir hun som person. I hennes aller tøffeste periode, syk og ute av stand til å ta vare på sin egne barn, er også hennes perspektiv svakt. Vi vet hun er frustrert,

men vi er ikke lenger nær henne: "Over lunch she belched like a truck-driver and said , 'Excuse me,' in a deep, unnatural voice." (161) Hun blir av barnefiguren oppfattet som en sviker og Estha og Rahels perspektiv på henne blir viktigere enn hennes perspektiv på dem og seg selv. Det oppstår en distanse til henne som kan ha noe med barnefigurens sterke posisjon å gjøre. Barnefigurens blick blir det avgjørende og dominerende, den voksnes stilles i skyggen.

Når det gjelder Velutha er han mer uklar som person enn Ammu. Det kan det være flere grunner til, blant annet fordi han også har en symbolsk funksjon som "guden av små ting". Den udelt positive vinklingen han får gjennom forholdet til Estha og Rahel gjør han samtidig mindre troverdig som karakter. Det er ikke så lett å bli knyttet til ham. Når han blir brutalt myrdet, er det barnefiguren som vitne det er mest naturlig å bekymre seg for, ikke for Velutha selv. For vi kjenner ham ikke godt nok. Kanskje en effekt av å benytte seg av barnefiguren som et så sterkt grep i romanen derfor er at de voksne karakterne ikke kommer godt nok frem.

#### Barnefiguren som forhandler og filter

*The God of Small Things* består av svært mange motsetninger og opposisjoner. Kvinne og mann, liten og stor, barn og voksen, lav kaste og høy kaste, indisk og engelsk kultur osv. Der jeg synes barnefiguren kommer tydeligst fram er i kontrasten mellom det uskyldige barnet og en brutal og voldelig voksen verden. Spesielt døden er brutal og tilstedeværende i *The God of Small Things*, men ved hjelp barnefigurens pragmatiske blick blir omstendighetene ufarlige:

They also believed that if they were killed on a zebra crossing, the Government would pay for their funerals. They had the definite impression that that was what zebra crossings was meant for. Free funerals. Of course there were no zebra crossings to get killed on in Ayemenem, or, for that matter, even in Kottayam, which was the nearest town, but they'd seen some from the car window when they went to Cochin, which was a two hour drive away. (4)

Denne naive og selvfølgelige holdningen til hvordan ting henger sammen skaper en ypperlig mulighet for å introdusere Sophie Mol og hennes tragiske skjebne: "The Government never paid for Sophie Mol's funeral because she wasn't killed on a zebra crossing. She had hers in Ayemenem in the old church with the new paint." (4) Denne informasjonen føyer seg inn i rekken av en oppsummering av fakta som barnefiguren har klart å gjøre seg fortrolig med.

Også i Sophie Mol's begravelse kommer enkle iakttakelser som en demper på den grusomme situasjonen: "The long candles on the altar were bent. The short ones weren't." (4)

Med barnefiguren som "filter" blir verden lettere å ta inn over seg. Sujala Singh påstår i sin artikkel at barnefiguren kan fungere som en slags forhandler eller formidler i teksten. Selv benytter hun seg av begrepene "bridges", "filters" og "mediators":

My argument is that children function as bridges, as interpretive filters informing and educating the reader about the violence out there. They become apparently universal mediators rendering an alien world knowable. The staging of objectivity and innocence serves not only the purpose of commenting on national violence but crucially informs style. In *The God of Small Things* for instance, specific regional and/or national (Kerala/India) violence is rendered through the language of children's nursery rhymes, alliterations etc. (Singh. 2004, s. 14)

Samtidig som barnefiguren blir del av en motsetning mellom for eksempel det uskyldige og det brutale, kan den også plasseres et sted midt i mellom i rollen som forhandler. Barnefiguren går da ut av en uskyldstilstand og får en byrde. Som forhandler forsøker barnefiguren å skape et kontaktpunkt mellom to opposisjoner. Ved å ta til seg det brutale eller det triste blir barnet selv en del av det og det oppstår en slags forening. Forhandleren blir slik også en formidler, for eksempel mellom tekst og lesere. Når som nevnt Rahel formidler Sophie Mol's død og begravelse oppleves altså denne informasjonen som naturlig.

Barnefiguren som forhandler kommer også klart til uttrykk i Sophie Mol. Hun fungerer som et slags bindeledd mellom to kulturer og er den som må skape en bro mellom to verdener. Som barn er hun instinktivt opptatt av å bli godkjent av de andre barna og må lete seg fram til et møtepunkt: "Sophie Mol put the presents into her go-go bag, and went forth into the world. To drive a hard bargain. To negotiate a friendship." (267) Hun står utenfor iscenesettelsen av de voksnes møte med hverandre og er ikke selv en del av det Rahel formulerer som "The Play". Sophie Mol tar også avstand fra de voksnes favorisering av henne foran Estha og Rahel: Hun er ikke nødvendigvis en del av den kulturkonflikten som utspiller seg mellom de to familiene, men hun stiller seg skeptisk og nølende til Kochu Maria ("vinegar-hearted, short-tempered, midget cook") som fremstår som en fremmed og merkelig voksen person.

Som forhandler, formidler og filter for voksne har barnefiguren en stor oppgave. I en ikke fiktiv verden vil det være naturlig å stille spørsmål om en slik oppgave er rimelig. Barn skal ikke informere og lindre voksne, de har rett til å være barn på sine premisser. De skal utvikle

seg ut i fra sitt eget ståsted og sine egne forutsetninger. Men som jeg har vist i dette kapitlet har barnefigurene og barneperspektivet i *The God of Small Things* en åpenbar funksjon. Ikke bare barnefiguren i seg selv, men også barndom blir i teksten fremhevet som noe positivt og avgjørende. Som kontrast står korrupte karakterer som Inspector Thomas Mathew og Comrade Pillai, som er usympatiske nettopp fordi de ikke har noe av barnets eller barndommens kvaliteter:

They were both men whom childhood had abandoned without a trace. Men without curiosity. Without doubt. Both in their own way truly, terrifyingly adult. They looked at the world and never wondered how it worked, because they knew. They worked it. They were mechanics who serviced different parts of the same machine. (262)

Fordi teksten er så tydelig og eksplisitt i forhold til å fremheve barn og barndom som det sentrale for tekstens uttrykk og tema, blir barnefigurens rolle spesielt interessant å utforske.

Uansett hvor den identifiseres og i hvilken karakter, står barnefiguren på siden av det voksne samfunnet. Ved å stå slik på siden skapes det en kontrast som gir mulighet for å kommentere og kritisere. Barnefigurens funksjon blir tydelig og sterk ikke minst gjennom språket, som jeg skal vise nå.

## Barnefiguren og språket

Språket i *The God of Small Things* oppleves som særegent og lett å skille ut fra annen tekst. Denne særegenheten gjør det aktuelt å utforske hva det er som gir språket denne kvaliteten. Mitt utgangspunkt er å se etter hvilken rolle barnefiguren har i etableringen av språket. Samtidig vil jeg se på hvordan språket igjen kan bidra til å tydeliggjøre barnefiguren.

Det er mange ulike elementer i teksten som setter sitt preg på språket. Bruken av store bokstaver midt inne i setninger, lek med rytme, rim, plassering av ordene typografisk på siden og barneverjonen av uttale og stavelse er noen av elementene som er med på å skape en opplevelse av særegenhet. Dette skal jeg kommentere nærmere, men først vil jeg se på hva slags betydning barn kan ha i forhold til språk.

Koblingen mellom et språk som er særegent og denne romanens fokus på barn og barneperspektiv gjør mye av det Jean-Jacques Rousseau sier om språk og barn aktuelt. Rousseau er sentral i utviklingen av det litterære barnet. Mer enn noen annen etablerte han idéen om barnet som symbol for det uskyldige.

Rousseau var lidenskapelig engasjert i språkets betydning og spesielt det skrevne ord. Ord kan ikke gi et korrekt bilde eller refleksjon av tingenes essens, mente han. Han var opptatt av hva som kan kalles "the arbitrary nature of the linguistic sign" (Rose. 1994, s. 47). Gjennom barnet får derimot språket sin betydning og sin verdi. Dersom språket er imperfekt, slik Rousseau mener, må en jo anta at det finnes mulighet for en perfekt og genuint original måte å uttrykke seg på. Denne muligheten ligger hos barnet, som besitter en kontakt med noe ekte som voksne har mistet.

Rousseau mener språket gradvis har utviklet seg til å bli en samling av abstraksjoner, som har mistet kontakten med objektet, følelsen som det i utgangspunktet var ment å uttrykke.

Its degeneration exactly matches the decay which accompanies social advance. In *Emile*, therefore, the child is being asked not only to retrieve a lost state of nature, but also to take language back to its pure and uncontaminated source in the objects of the immediate world (Rose. 1994, s. 47)

Disse tankene gjør det interessant å undersøke om det er noe i språket i *The God of Small Things* som blir muliggjort gjennom barnet. Kanskje det er kvaliteter i språket som er der fordi barnet er der? En opplevelse eller effekt som er mulig kun ved hjelp av en barnefigur? Barnet får slik en konkret oppgave. Det skal, i kraft av seg selv, være en løsning på det som gjør språket ustabil og korrupt:

For, in this preoccupation with an ideal form of language in relation to childhood, the child clearly serves as a means of getting round what is felt as most problematic and unstable about language itself. (Rose. 1994, s. 47)

I alle former for tekst kan språket bli utilstrekkelig dersom det skal uttrykkes noe viktig om eksistensielle og menneskelige tema. En utfordring for mange forfattere som gjerne vil si noe om livet, og om det å være menneske kan nok være at teksten står i fare for å bli pretensiøs eller klisjefylt. Proklamasjoner om kjærlighet og sorg, svik og smerte kan lett bli svulstige. En løsning kan være å kamuflere budskapet og formidle det indirekte, eventuelt gjennom et barn. For det ideelle språket som Rose kaller det, og som Rousseau lengter etter – finnes det? Om dette sier Rousseau selv:

All our languages are the result of art. It has long been a subject of inquiry whether there ever was a natural language common to all; no doubt there is, and it is the language of children before they begin to speak. This language is inarticulate, but it has tone, stress and meaning. The use of our own language has led us to neglect it so far as to forget it all together. (Rousseau. 1993 [1762], s. 36)

Store forbokstaver

Et virkemiddel som blir benyttet hyppig i *The God of Small Things* er bruken av store forbokstaver på ord eller uttrykk. "Ammu explained later that Too Briefly meant For Too Short a While." (7) Teksten får en barnlig egenskap fordi den leker med ord og bokstaver på en måte som barn gjerne gjør når de skal lære å lese og skrive. Konkret i forhold til karakterene og deres plassering i handlingsforløpet handler dette om at Estha og Rahel som seksåringer skal lære å lese og skrive, og ikke minst lære seg å snakke engelsk. De store forbokstavene understreker utforskningen av nye ord og hvordan barnet "tester" en ny og fremmed uttale. Men det interessante er at språket beholder dette virkemiddelet også der hvor det ikke er noe barn tilstede, for eksempel i beskrivelsen av Rahels liv som voksen: "In the country that she came from, poised forever between the terror of war and the horror of peace, Worse Things kept happening." (19) Det skapes en opplevelse av at barnet fortsatt er tilstede.



Det er som om teksten ønsker at leseren skal beholde barneperspektivet på det som blir fortalt også på "voksne" steder. Hva er så "Worse Things"? Hvordan skal en forholde seg til disse ordene? De store forbokstavene fremhever teksten, så det er to ord som skal legges merke til, og huskes. De skal også oppleves og "smakes" på, på samme måte som det ble så tydelig etablert i begynnelsen av romanen. Leserens ståsted eller perspektiv blir barnets. Ordene som er fremhevet med store bokstaver skaper en kontrast til noe som er uskyldig og som er i kontakt med det opprinnelige. Kan det være Rahel, som fortsatt står for det uskyldige som voksen? Fra Rahels ståsted er "Worse Things" noe som er verre hjemme i Ayemenem enn alt som eventuelt skjer i Amerika. I landet der hun kommer fra, for alltid fanget mellom krigens terror og fredens horror, skjer det alltid og stadig noe som er verre. De store forbokstavene gjør fellesnavn til egennavn. "Worse Things" blir på en måte til en tittel i stedet for bare to ord. "Worse Things" er tittelen på hele den vonde historien som Rahel bærer på. Det blir en tittel på historien om Sophie Mol som døde, Estha som forsvant, Ammu som ble syk, Velutha som ble drept og alle de konfliktfylte følelsene dette skapte hos Rahel og Estha.

Eksemplene på uthevelse og understreking av ord er mange. Et ord som stadig gjentas er "later": "What they had done would return to empty them. But that would be later. Lay Ter. A deep-sounding bell in a mossy well. Shivery and furred like a moth's feet." (225)

Betydningen ligger ikke i ordet men i følelsen, som virker fremmed og med tydelig vekt. Delingen av ordet til Lay Ter kan være en måte å kjenne på ordet for å gjøre seg kjent og mer fortrolig med en usikker følelse for det som skal komme, kanskje som straff for "what they had done". Et barns tilnærming til betegnelsen for noe som er truende. Setningen har også både rytme og rim som får det til å høres ut som det er et barn som snakker eller synger til seg selv. Rytme og rim oppstår ofte på steder som er følelsesmessig vanskelige. Det kan virke som om barnefiguren forsøker å mestre det som er vanskelig gjennom språket, eller at språket skaper mestring gjennom barnefiguren: "Her funeral killed her. Dus to dus to dus to dus to dus". (7)

Fra et postkolonialt perspektiv kan uthevelsen av ord med store bokstaver uttrykke en kontrast mellom liten og stor, mellom svak og sterk. Det kan dreie seg om inderes kanskje fremmedgjorte forhold til det engelske språket, og til en fortsatt tilstedeværende og dominerende kolonimakt. Teksten er gjennomgående opptatt av opposisjoner i forskjellige former, og de store bokstavene er bare en måte å vise dette på. Ordene blir fremmede, noe som er problematisk å forholde seg til og som krever en tilpasning.

Det er ikke overalt denne effekten tas i bruk. Det kan virke som om store bokstaver kun brukes der teksten vil skape et følelsesmessig engasjement. I avsnittet som handler om Baby Kochamma's historie og hennes besettelse med Father Mulligan forekommer bruken av store bokstaver på denne måten ikke en eneste gang. Dette kan være fordi Baby Kochamma er en problematisk karakter når det gjelder å føle evt sympati for henne, og hun skal muligens derfor ikke asosieres med et barneperspektiv som har et uskyldig utgangspunkt for sitt syn på verden. Språket forandrer seg i dette avsnittet og er helt fritt for følelsen av at noe barn er tilstede. Humoren er der, men stemningen er også mer distansert. Virkemidlene i språket som barnefiguren muliggjør er ikke tilstede. På denne måten er barnet et grep i teksten som benyttes der det er et ønske om å skape en følelsesmessig investering eller engasjement. Skal noe "føles", må barneperspektivet være der. Avsnittet om Baby Kochamma er informativt i forhold til hennes historie og sier noe om hennes person. Det er morsomt men det er ikke følelsesladet. Vi ser henne, men vi føler ikke noe spesielt for henne og det kan være på grunn av den rollen barneperspektivet har fått i språket.

### Språket som overflødig

Estha og Rahel har sitt eget forhold til språk. Et annet forhold enn det Ammu har og det Chacko eller Mammachi har. Ordene får derfor sin egen betydning i tilknytning til dem. "Promise me you'll always love each other, ' she'd say, as she drew her children to her. 'Promise,' Estha and Rahel would say. Not finding words with which to tell her that for them there *was* no Each, no Other." (225) Det bekrefter Rousseaus tanker om at barn har et eget språk, som er mer genuint og mer i kontakt med det opprinnelige i mennesket. Estha og Rahel opplever seg selv som "We" og "Us", ikke som separate individer. Men det har de ikke noe språk for å forklare Ammu. Det er en følelse eller en tilstand som det ikke finnes noe ord for hverken på engelsk eller malayalam. De sier bare "promise" for å beskytte henne mot det hun ikke forstår, et språk hun ikke snakker. Et språk som kan beskrive en følelse med ord som Ammu ikke kjenner koden til:

Ambassador Rahel wouldn't come out of the curtain because she couldn't. She couldn't because she couldn't. Because everything was wrong. And soon there would be a Lay Ter for both her and Estha. Full of furred moths and icy butterflies. And deep sounding bells. And a moss. And a Nowl. (146)

Hva ville Ammu forstått ut i fra disse ordene? Antakelig ingenting, og resultatet er at Rahel får kritikk fordi hun ikke vil komme fram fra gardinene hun gjemmer seg bak. Forklaringen forblir skjult.

Estha og Rahel har også sin egen tolkning av det språket de hører voksne snakke:

‘Thank you Ammu, Rahel said  
Thank you?’, Ammu said.  
‘For my new frock and knickers’, Rahel said.  
Ammu smiled. ‘You’re welcome, my sweetheart’, she said, but sadly.  
You’re welcome my sweetheart.  
The moth on Rahel’s heart lifted a downy leg. Then put it back. It’s little leg was cold.  
A little less her mother loved her.’ (136)

Men leseren er innviet i denne tolkningen av det usagte som ligger bak ordene gjennom barnet, fordi det er barnets perspektiv som er ledende.

At språket blir overflødig, utilstrekkelig eller får en annen betydning sier mye om gapet mellom stor og liten, voksen og barn. Fordi det er barnets perspektiv som er sentralt i romanen, sier det noe om at også det som er lite må inkluderes i sin måte å se verden på. En parallell kan være den grønne somerfuglen: “Just outside Ayemenem they drove into a cabbage-green butterfly (or perhaps it drove into them)”. (154) Når betydningen av det som er lite inkluderes, blir verden annerledes. Et barns perspektiv på språk har samme effekt. Noe blir annerledes, ser annerledes ut, og skaper dermed mulighet for forandring.

Baby Kochamma er et eksempel på en voksen som ikke har riktig perspektiv:

Just trying to attract attention, Baby Kochamma said, and resolutely refused to have her attention attracted. But Baby Kochamma was wrong. Adoor Basi wasn’t trying to attract attention. He was only trying to deserve the attention he had already attracted. (144)

Sophie Mol kjenner koden for det språket Estha og Rahel bruker fordi hun er et barn.

Sophie Mol was led to Mammachi. Mammachi pushed her dark sunglasses up into her hair. They looked up like slanting cat’s eyes at the mouldy bison head. The mouldy bison said, ‘No. Absolutely not’. In Mouldy Bionese”. (174)

Dette kan være Rahel som betrakter scenen mellom Mammachi og Sophie Mol, men det kan like gjerne være Sophie Mol's egen beskrivelse av situasjonen.

Ved å gi barnefiguren i teksten et eget språk, med egne koder som bare de forstår, skapes det en kontrast til det voksne språket. De voksnes språk blir sett i et nytt lys og understreker hvor maplassert det kan være. :

Go on, Ammu said to Estha. How do YOU do?  
Estha's sleepy eyes were stubborn.  
In Malayalam Ammu said, Did you hear what I said?  
Ambassador Estha felt bluegreyblue eyes on him, and an Imperial Entomologist's  
nose. He didn't have a How do YOU do in him. (145)

Barnefigurens lek med språk er et perspektiv på utilstrekkeligheten eller det absurde i de voksnes språk. Barnets språk utgjør et alternativ til denne utilstrekkeligheten. Språket uttrykker i tillegg en autentisk og intens følelse, kanskje av erindring om barndom og følelsen av å være et barn. Som jeg har nevnt tidligere kan en effekt av å fokusere på et barneperspektiv være at de voksne karakterene blir vage og diffuse. Sujala Singh bekrefter dette også når det gjelder det språklige. Barnet får et tydelig språk som fester seg , mens de voksne blir språkløse:

It is almost as if a novel written in English which muses on the English language and its curiosities stops short of providing a translation of an adult relationship when most of the recorded conversation in the novel is between children or between children and adults (Singh. 2004, s. 17)

At barnespråket preger teksten i så stor grad kan være et uttrykk for et ønske om å gå tilbake og begynne helt på nytt, og gjøre alt, også språket, mer genuint. Barn er direkte i sitt språk, og sier gjerne det de tenker. Romanen gir samtidig konkret uttrykk for at de store og viktige tingene forblir usagt: "And once again, only the Small Things were said. The Big Things lurked unsaid inside." (173)

Bilder av barnet

Rousseau var opptatt av at språket alene ikke kan uttrykke nok, dersom en vil formidle noe sant eller ekte. Barnet er løsningen for formidling av mening. Teksten i *The God of Small*

*Things* viser en tendens til å gjenta visuelle enkeltstående bilder, som kan oppleves som sterkere enn det fortelleren eller karakterene sier i direkte tale. Rousseau fokuserer i *Emile* mye på renheten i det visuelle tegnet: “By neglecting the use of signs which address the imagination, we have lost the most energetical of all languages. The impression of speech is always weak, and we convey our sentiments to the heart for better by the eye than by the ear”, Sitat fra *Emile* (Rousseau i Rose. 1994, s. 47).

Disse visualiseringene er sterkest der de er knyttet til en barnefigur:

Something lay buried in the ground. Under grass. Under twenty-three years of June rain. A small forgotten thing. Nothing that the world would miss. A child’s plastic wrist watch with the time painted on it. Ten to two it said. (127)

Teksten mimer ofte barn når den beskriver følelser som konkrete bilder. ”Pappachi’s Moth” blir en måte å konkretisere en følelse slik at den bli lettere å forstå, lettere å identifisere og lettere å forholde seg til. Nattsvermeren forfølger Estha og Rahel som en forbannelse. Det døde insektet befinner seg i et glass med alkohol i, men den representerer krenkelse, nederlag, skuffelse, sårhet og skam.

Språket spiller på visuelle bilder også i forhold til andre følelser: ”Baby Kochamma’s fear lay rolled up on the car floor like a damp, clammy cheroot”, (70), Silence filled the car like a saturated sponge. Washed-up cut like a knife through a soft thing.” (70). Denne måten å se følelser som bilder av konkrete ting er typisk for et barnesinn: “Esthappen Yako finished his free bottle of fizzed, lemon-flavoured fear.” (105)

### Engelsk på utstilling

I India er engelsk bare et av 18 offisielle språk, men det er engelsk som er språket karakterene i romanen må forholde seg til. Både de voksne karakterene og barna jobber med uttrykk og uttale (Prer NUN sea ayshun”) av korrekt engelsk, og det skaper en følelse av å se det engelske språket utenfra. ”English on display”, som Sujala Singh formulerer det.

Gjennom dette fokus på engelsk som språk blir ord og ordenes betydning et tema. Rahel er spesielt opptatt av hvordan ordene føles:

Rahel thought that boot was a lovely word. A much better word, at any rate, than sturdy. Sturdy was a terrible word. Like a dwarf's name. Sturdy Koshy Oomen – a pleasant, middle-class, God-fearing dwarf with low knees and a side parting. (46)

Eller: "Old. Funny word. Old". (92) Det barnefiguren har mulighet til er å forholde seg kritisk til bruk av ord. Der ordene er utilstrekkelige eller meningsløse kan barnet skape sin egen versjon. Ordene som Estha og Rahel lager er gjerne mer tydelige og mer beskrivende for en følelse enn det de korrekte ordene er, som: "feeling vomity", "bottomless-bottomful feeling", "lemonflavoured fear" og "Sad-About-Joe silence". Eller ordet som beskriver situasjonen som oppstår når alle skal ut av bilen: "getting-outedness". Barna har behov for at ordene skal gi mening, og være beskrivende for hvordan noe egentlig er:

When the twins asked what cuff-links were for – 'To link cuffs together', Ammu told them – they were thrilled by this morsel of logic in what had so far seemed an illogical language. Cuff-link=Cuff-link. This, to them, rivalled the precision and logic of mathematics. Cuff-links gave them an inordinate (if exaggerated) satisfaction, and a real affection for the English language. (51)

Karakterenes språk er tydelig preget av den klassiske engelske litteraturen, og det refereres stadig til Shakespeare, Kipling og andre klassikere som setter sitt preg på ord og uttrykk. Dette forholdet til den engelsk kulturen viser i flere situasjoner i romanen hvor komisk den indiske tilnærmingen gjerne blir fordi engelsk kultur er for fjern fra den indiske til at det er noe indere kan identifisere seg med. Et eksempel er Comrade Pillai's niese Latha som resiterer hele Sir Walter Scott's *Lochinvar* på engelsk, men ikke har den fjerneste idé om hva hun egentlig sier. Misforholdet mellom uttrykk og innhold tydeliggjøres ved måten ordene blir trukket sammen og den mekaniske og distanserte holdningen til Latha:

O, young Lochin varhas scum out of the vest,  
Through wall the vide Border his teed was the bes;  
Tand savissgood broadsod heweapon sadnun,  
Nhe rod all unarmed, and he rod all lalone. (271)

Latha er nok ikke helt klar over hva diktet egentlig handler om, hun er i hvert fall ikke videre berørt: "She was like an East German swimmer at a local competition. Her eyes were firmly fixed on Olympic Gold. Any lesser acheivment she took as her due. She looked at her uncle for permission to leave." (273) Slik blir det engelske språket også brukt til å demonstrere makt. Pillai bruker datterens diktopplesning til å vise seg for Chacko, som igjen viser seg for Ammu med sin engelske utdanning ("You don't go to Oxford. You *read* at Oxford"). Sophie

Mol viser seg for Estha og Rahel ved å forklare hva ”bastard” egentlig betyr. Baby Kochamma viser seg for Margaret Kochamma ved å bli sjokkert over at Sophie Mol ikke kjenner kjente sitater fra Shakespeare’s *The Tempest*. Estha viser seg for Kochu Maria ved å sitere Julius Cæsar (“She remained certain that Estha, when he said, Et tu, Kocu Maria! Was insulting her in English. She thought it meant something like Kochu Maria, you ugly black dwarf.” (171)

Denne tilgjorte eller misforståtte opphøyelsen av det engelske språket kan være en måte å synliggjøre hvor fremmed den engelske kulturen egentlig er for indere, og hvor latterlig det er at den skal være en så stor del av det indiske samfunnet. For en vestlig leser er det i utgangspunktet indisk som er det fremmede og eksotiske språket. Malayalam forekommer bare sporadisk, og fungerer mer som et innspill, en beskrivelse av noe vi ikke er en del av men betrakter utenfra: ”Chacko Saar vannu, the travelling whisper went” (fabrikk-arbeiderne sier dette når Chacko kommer). Malayalam er også noe Ammu bruker når hun er sint på barna og trenger kontakt, eller et språk Rahel og Velutha deler når de har sin egen form for kommunikasjon (“Aiyo kashtam, Velutha said. Would I ever do that?” (177)

Men ved hjelp av barnefigurens metaperspektiv på engelsk, blir engelsk eksotisk og fremmed også for en vestlig leser. Engelske ord er også bare ord, som kan skape misforståelser, demonstrere makt og oppretholde avstand mellom mennesker.

Jacqueline Rose mener at det finnes en motsetning mellom et kulturelt betinget språk og et naturlig språk. Ideen om et naturlig språk ble forankret av Rousseau . Det språket som barnefiguren representerer i *The God of Small Things* kan være et eksempel på et naturlig språk som står mellom, eller kanskje utenfor, både engelsk og Malayalam. Det er det ”voksne” språket som er det mest fremmedgjorte for dem. Ikke engelsk. Ved sin egen tilnærming søker de et språk som de kan forholde seg til som sitt eget. Det demonstrerer de blant annet ved å lese baklengs, som ikke uventet blir misforstått som barnlig trass av de voksne: ”They were made to write *In future we will not read backwards. In future we will not read backwards* A hundred times. Forward.” (60)

## Paradise, Pickles and Preserves

Språket i *The God of Small Things* legger sterk vekt på enkelte ord og noen står fram som viktigere enn andre. Et ord som stadig gjør seg gjeldende på flere plan og som blir forsterket gjennom barnefiguren, er ”preserve”. Jeg vil derfor utforske betydningen av dette ordet nærmere.

Fabrikken *Paradise, Pickles and Preserves* står i sentrum for familien Ipes liv og kan antyde at det å preservere, eller konservere, er noe som har en betydning i romanen. Konservere betyr å ta vare på og forlenge levetid. Oxford Advanced Learners Dictionary sier dette: ”To keep or maintain something in an unchanged or perfect condition”. Andre beskrivelser av ordet inkluderer ”To keep safe or alive for the future”, ”keep safe from harm or danger”, ”keep food from decay” og ”avoid losing (sth); retain: She managed, despite everything, to maintain her sense of humour”. Det kan altså være snakk om både konkrete objekter, tilstander eller følelser. Hva kan det være aktuelt å konservere i *The God of Small Things*? Flere tekstlige grep og gjentakelser kan gi uttrykk for at det er snakk om mer enn bananer og syltetøy.

Det er viktig å skille mellom flere måter å konservere, slik jeg forstår begrepet. En måte er når karakterene i romanen tar vare på opplevelser, følelser eller en hendelse. Dette gjør de ved hjelp av lukter og sanseinntrykk. Andre ganger benytter de seg av visualiserte bilder, som for å huske bedre noe som var positivt. I forbindelse med negative og traumatiske situasjoner eller følelser virker bruken av bilder eller metaforer som en form for mestring.

En annen form for konservering i teksten er gjentatte beskrivelser av de samme bildene, som for å minne leseren på at dette er noe som må lagres for å komme i kontakt med et budskap, eller et perspektiv. En gjentakelse som kan være tekstens forsøk på å stoppe, eller konservere tiden, er det stadige bildet av Rahels barneklokke, med tiden som er tegnet på – ti på to. For Rahel er klokka alltid ti på to, og det gir henne kanskje en mulighet til å sanse mer, og få med seg mer av de små tingene som utgjør en helhet i romanen.

Teksten er enkelte steder helt eksplisitt i forhold til det å konservere situasjoner, hendelser eller inntrykk:



Perhaps it's true that things can change in a day. That a few dozen hours can affect the outcome of whole lifetimes. And that when they do, those few dozen hours, like salvaged remains of a burned house – the charred clock, the signed photograph, the scorched furniture – must be resurrected from the ruins and examined. Preserved. Accounted for. Little events, ordinary things, smashed and reconstituted. Imbued with new meaning. Suddenly they become the bleached bones of a story. (32)

Her forstår jeg ordet ”preserved” som at det er viktig å ta vare på minner fra fortiden fordi de sammen forteller en helhetlig historie. De tilsynelatende ubetydelige og små tingene eller hendelsene må undersøkes og bearbeides fordi de kan få ny betydning og etter hvert utgjøre en avgjørende del av en historie. Dette er kanskje historien om en familie, et folk, et land, en relasjon eller en person som forsøker å se og forstå seg selv i en større sammenheng.

Denne konserveringen av minner, hverdagslige ting og hendelser er som nevnt ikke alltid positiv. Konserveringen kan være nødvendig men samtidig traumatisk og konfliktfull. I avsnittet rett før oppfordringen om å konservere får vi høre om Estha som blir returnert til sin far med toget til Calcutta:

He had terrible pictures in his head. Rain. Rushing, inking water. And a smell. Sicksweet. Like old roses on a breeze. But worst of all, he carried inside him the memory of a young man with an old man's mouth. The memory of a swollen face and a smashed upside-down smile. Of a spreading pool of clear liquid with a bare bulb reflected in it. Of a bloodshot eye that had opened, wandered and then fixed its gaze on him. Estha. And what had Estha done? He had looked into that beloved face and said: Yes. Yes it was him. The word Estha's octopus couldn't get at: Yes. Hoovering didn't seem to help. It was lodged there, deep inside some fold of furrow, like a mango hair between molars. That couldn't be worried loose. (32)

Like etter understreker teksten altså at det som skjedde med Velutha da Estha var liten skal gjennomgås som restene av et brent hus, undersøkes nøye og konserveres. Spares på.

Konservering ved hjelp av sansene blir ofte relatert til noe negativt, spesielt for Estha: “Esthappen Yako finished his free bottle of fizzed, lemon-flavoured fear.” (105) Angst som konkretisert ved smaken av sitron skal følge Estha helt til voksen alder. Også Rahel har noen negative koblinger til lukt: “A sourmetal smell of the bus conductor's hands from holding them. A young man with an old man's mouth.” (73) er bildet og lukten som kommer tilbake og plager henne.

Estha er en karakter som kontinuerlig jobber med å konservere eller bevare på flere plan: "Estha said "Okay", and shook his head carefully to *preserve* his puff." (97) Han konserverer hele tiden en hårfrisyre for å ligne Elvis, men han konserverer samtidig sin egen verdighet, integritet og en form for kontroll. Denne kontrollen viser seg senere i hans besettelse med å holde ting rent og ryddig.

Men Esthas "blekksprut" blir ikke borte. Den kveler ham, lammer ham og gjør han ute av stand til å leve et godt voksent liv. Det faktum at Estha konserverer minner og hendelser, er også det som gjør han selvdestruktiv. Samtidig kan det være nøkkelen til at han til slutt kan forstå seg selv og sin egen rolle i historien.

Rahel er den karakteren som oftest sparer på inntrykk hun i voksen alder henter frem igjen. Dette gjør hun vanligvis ved hjelp av lukt og smak:

The Torch Man opened the heavy Princess Circle door into the fan-whirring, peanut-crunching darkness. It smelled of breathing people and hairoil. And old carpets. A magical, Sound of Music smell that Rahel remembered and treasured. Smells. Like music, old memories. She breathed deep, and bottled it up for posterity. (99)

Formuleringen "bottled it up" skaper et tydelig bilde og en direkte link til konserveringen av frukt som skjer på fabrikken. "Posterity" henspeiler også til fremtid og eventuelt kommende generasjoner. Den voksne Rahel benytter seg senere av sansene for å skape en sterkere erindring av tiden som barn, eller følelsen av å være barn. Hun sier dette om ikke-verbale minner: "She wondered why it was that when she thought of home, it was always in the colours of the dark, oiled wood of boats, and the empty cores of the tongues of flame that flickered in brass lamps." (73)

Denne erindringen kan være viktig fordi voksne ikke sanser på en så sterk måte som det barn gjør. Barnets sanser er intense fordi det har fordelen av å oppleve noe for første gang. Det er kanskje derfor barnefigurens konservering av sanseintrykk blir så fremhevet i romanen.

At barn sanser sterkere enn voksne er noe som Rousseau understreker. Ved hjelp av barnefiguren gir dette mulighet for å gjøre opplevelsen av litterær tekst sterkere også. Leseren identifiserer seg med tekstens hovedkarakterer og vil derfor være med på intensiteten i det

som oppleves gjennom barnet. Referanser til barndom gir en naturlig assosiasjon til ens egen fortid og de luktene, lydene og følelsene som representerer sterke minner.

Andre ganger blir følelsen lagret ved hjelp av et konkret bilde av et objekt, for eksempel et perlekjede:

Ammu smiled and they shook hands, as though she really was being awarded a Certificate of Merit for being an honest-to-goodness Genuine Bourgeoise. Moments like these, the twins treasured and threaded like precious beads on a (somewhat scanty) necklace. (62)

En veldig konkret konservering av en følelse, like konkret som banansyltetøy på glass, er bildet av Pappachi i Venezia; ”He had an elongated dimple on his chin which only served to underline the threat of a lurking manic violence. A sort of contained cruelty. “ (51) Ordet “contained” skaper igjen en direkte assosiasjon til noe som er konservert. Bildet blir hentet fram i Rahels minne ved andre anledninger som er beskrivende for hva det representerer: ”Rahel saw that Ammu had a film of perspiration on her forehead and her upper lip, and that her eyes had become hard, like marbles. Like Pappachi’s in the Vienna studio photograph.” ( 72)

Det er en viss ambivalens i denne konserveringen teksten fokuserer så mye på. Det kan åpenbart være positivt, som vist tidligere ved at gode følelser blir lettere å huske. Det kan også være positivt å konservere negative følelser som angst og skam. Ved å konkretisere følelsene og hente dem fram blir de også plassert i et slags system. Det blir lettere å identifisere hva det er som er vanskelig og traumatisk. Det som kan hentes fram kan også legges vekk. Pappachi’s moth er et eksempel. Assosiasjonen til denne allegorien er negativ, men ved å se denne følelsen av noe truende og krenkende som noe konkret blir det kanskje lettere å gi slipp på den senere. Det kan derfor virke som om barnefigurens evne til å billedliggjøre og konkretisere følelser er en oppskrift på mestring av konflikt. Samtidig finnes det en negativ side av konservering, fordi vanskelige og vonde følelser blir enda sterkere og mer tilstedeværende. Som Estha’s møte med The Orangedrink Lemondrinkman som gir han en kvalmende opplevelse av sitronsmak som skal følge ham lenge. Det paradoksale i konservering, ved at den kan være både positiv eller negativ for en karakter, gjør teksten spennende og sammensatt.

## Konservering av barnet

Det er kun barnefigurene Estha og Rahel som ut i fra teksten benytter seg av konservering. Der andres følelser blir beskrevet som noe konkret, virker det som det likevel er barnefiguren som betrakter den voksne og er den som tenker det som blir sagt. I bilen på vei til Cochin er det Rahels perspektiv vi følger og derfor antakelig henne som setter ord på Baby Kochammas redsel: "Baby Kochamma's fear lay rolled up on the car floor like a damp, clammy cheroot" (70), og stemningen i bilen: "Silence filled the car like a saturated sponge. *Washed-up* cut like a knife through a soft thing." (70) Det kan derfor virke som om det er kun barnefiguren som har denne evnen eller egenskapen til å konservere.

Jeg vil i den sammenheng argumentere for at noe av det teksten ønsker å ta vare på og holde fast ved er barndom og minner om barndom. De sterkeste sanseinntrykkene og de mest intense og følelsesladede bildene av Estha og Rahel, er knyttet til de to som barn. Det er som om barnet selv skal konserveres. Bildet av Rahel blir stadig gjentatt: "With a fountain in a love in Tokyo and yellow-rimmed red plastic sunglasses" (71), og Rahel som barn står tydelig fram.

Der teksten gir uttrykk for at tvillingenes barnlige måte å tenke og sanse på ikke er akseptert og blir undertrykt er det åpenbart negativt ladet:

Then, as they approached the outskirts of Cochin, the red and white arm of the railway level-crossing gate went down. Rahel knew that this had happened because she had been hoping that it wouldn't. She hadn't learned to control her Hopes yet. Estha said that that was a Bad Sign. (58)

At noen har klart å innbille Estha og Rahel at det å håpe er noe negativt virker groteskt og kynisk. På den måten blir barnet fremhevet som et ideal mens den voksne fremstår som korrump. Derfor må barnet vernes om og altså konserveres.

Her har jeg lyst til å trekke inn noen eksempler fra barnelitteraturen, og vise til noen typiske barnehelter som fremstår som "evige barn", og som viser motstand mot å vokse opp. En av disse er Pippi Langstrømpe. Hun er helt frigjort fra de voksne og en voksen verden og legger vekt på å forbli et barn for alltid.

Pippi, on the other hand, chooses – or rather has already chosen before – to conserve herself forever. Liberating the child in the "charming...good, well brought up, and obedient" Tommy and Annika and making at least their mother realize the necessity of this liberation reflects the writer's nostalgic longing for everlasting childhood. (Nikolajeva. 2000, s. 118)

Jacqueline Rose bekrefter at "de evige barna" i litteraturen kan være et uttrykk for voksnes behov for å beholde barnet: "Suppose therefore that Peter Pan is a little boy who does not grow up, not because he doesn't want to, but because someone else prefers that he shouldn't. Suppose therefore, that what is at stake in Peter Pan is the adults desire for the child." (Rose. 1994, s. 3)

Nikolajeva nevner også *Den lille prinsen* som står som en kontrast til en voksen verden og som forsøker å holde fast ved barnet i seg selv og den idylliske verden på den lille planeten han bor på. Han blir likevel nødt til å konfrontere sin egen utvikling og også seksualitet, i kjærligheten han har til rosen. Men etter å ha møtt de voksnes verdier, som penger, tall og tidspress, får han mulighet til å vende tilbake til planeten sin og forbli et barn der. For fortelleren, som kanskje ser seg selv i den lille prinsen, er den eneste veien tilbake til denne barndomsidyllen gjennom døden. Da kan han leve videre i en stjerne som ler ned til sin beste venn.

Here, by his "friend" the narrator means himself as a child (although I would avoid using the overused term "inner child" ). Facing death, he feels an urge to return to the paradise of his childhood, because he suddenly realizes that, his attempts to remain childlike notwithstanding, he is no longer a child. (Nikolajeva. 2000, s.122)

Døden som tok Sophie Mol, Ammu og Velutha, er kanskje på samme måte et forsøk på å konservere dem slik de var. Sophie Mol ble ofret at effekten av henne som symbol på barn og barndom generelt kunne utnyttes maksimalt. Som nevnt tidligere uttrykkes det også i teksten at minnet om hennes død ble sterkere enn minnet av henne som levende, og det som er igjen er bildet av " A brief sunbeam. With a silver thimble clenched for luck in its little fist." (293) Velutha blir også ofret, og det gir han en gud-lignende og opphøyd status. I døden blir han konservert og bevart for alltid, som representant for ekte kjærlighet, oppriktighet og det vakre. Ikke minst var han den eneste voksne som snakket det språk som barnefiguren gjorde og som forsto barneperspektivet på verden.

Ammus død skiller seg litt ut ved at hun dør som det Estha og Rahel oppfatter som en sviker – syk og uten mulighet til å ta seg av dem. Men dette forandres i romanens slutt, der det siste bildet av Ammu skal bevares som en lykkelig, vakker og forelsket Ammu.

Språket i *The God of Small Things* får sin betydning gjennom barnet. Mening og særegenhet i språket skapes gjennom barnet. Estha og Rahel muliggjør en bruk av ord som tydeliggjør mye. De skaper en uskyldig og genuin tilnærming til språk som setter språket i et slags metaperspektiv. Vi ser språket utenifra og erfarer at ord bare er bokstaver som er satt sammen i et system, men at betydningen av ordene kan være forskjellig avhengig av hvem det er som bruker de. Fordi Estha og Rahel har en annen opplevelse av ord og språk enn det de voksne har, blir språket som Rousseau sier ikke representativt for noe sikkert eller stabilt. Det blir ikke til å stole på. Estha og Rahel står for den rette tilnærmingen til språket fordi de er barn, og barnet besitter en evne til å være i kontakt med det genuine og sanne. Fordi Estha og Rahel står for det sanne blir de dermed bærere av et eventuelt budskap teksten vil formidle.

Estha og Rahel forsøker å sette verden rundt seg i system, så de kan mestre tilværelsen bedre. Dette gjør de blant annet gjennom språket. Denne mestringen gjennom språk skaper en parallell til tekstens fokus på mennesker som lider og som må finne måter å mestre livet sitt på. Barnekarakterene gjør teksten særegen og følelsesmessig engasjerende. De tydeliggjør kontraster og skaper en følelse av fremmedgjøring overfor språket som er en parallell til alle karakterenes følelse av fremmedgjøring ovenfor samfunnet.

## Det magiske aspektet i *The God of Small Things*

Noe jeg som leser opplever som en sterk drivkraft i *The God of Small Things* er tilstedeværelsen av det magiske og det mytiske. Denne drivkraften engasjerer karakterene følelsesmessig og kan bidra til å forklare mye av årsakene til deres handlinger og deres sinnstilstand. Det er spesielt barnekarakterene som er i kontakt med dette aspektet i teksten og jeg vil derfor utforske og illustrere hvordan dette kommer fram. Jeg ønsker å vise hvordan det kan oppleves at Estha, Rahel og Sophie Mol besitter en egenskap, eller en slags kontakt med det magiske som de voksne karakterene ikke gjør. Jeg vil i tillegg vise hvordan teksten opprettholder denne kontakten videre i romanen, også når Estha og Rahel er blitt voksne.

Jeg ser det som relevant å utforske koblingen mellom magi og barn i *The God of Small Things* i forhold til noen elementer i barnelitteraturen fordi den samme koblingen så ofte finnes der. Fantastisk barnelitteratur og barnebøker med magi som viktig element er så vanlig at det kanskje ikke blir problematisert nok hvorfor det er slik. Jeg vil se nærmere på hvorfor denne koblingen mellom barn og magi er så åpenbar og hvordan *The God of Small Things* kanskje kan belyse noe i forhold til dette.

Mitt utgangspunkt i dette kapitlet er altså å se på virkningen av å koble barn og magi i *The God of Small Things*, og hvordan dette magiske aspektet kan forsterke barnefiguren som et tekstlig grep.

Det magiske

De to begrepene ”magisk” og ”mytisk” har hver sin betydning og jeg skal definere dette nærmere. Først vil jeg forklare hvordan jeg forstår ”magi”.

De fleste definisjoner av fantastisk litteratur eller magi understreker fraværet av naturlige lover slik som de fungerer i en realistisk, virkelig verden. Maria Nikolajeva viser til Eleanor Cameron som gjør en kort sammenligning med eventyr for å understreke forskjellen:

When we speak of literature of magic, we recognize that fairy tales are fantasy, but that they are only one kind, and that all fantasies written today are not fairy tales.

When we speak of fantasy, we mean also tales in which humans, usually children, living in the world of reality, are enabled to experience events which are impossible according to the laws of reality. The word magic need never be mentioned, and yet we take for granted that events are happening because of magic. Fairy tales, on the other hand, take place within the world of magic, where magic is natural. (Cameron i Nikolajeva, 1988, s. 11).

For Nikolajeva er dette det essensielle i litteratur med magi som element: "The presence of magic, that is, magical beings or events, in an otherwise realistic world, the sense of the inexplicable, of wonder, and the violation of natural laws" (Nikolajeva. 1988, s. 12).

Men det er mange variasjoner av magiske elementer i litteratur og det kan gjøre det vanskelig å definere. I *The God of Small Things* mener jeg det avhenger av tolkning. Det kan virke som om det ikke er så viktig om det som skjer faktisk skjer, eller om de magiske elementene kun er noe karakterene føler.

*The God of Small Things* er en roman skrevet for voksne og ikke for barn. Det er derfor en relasjon mellom leser og fiktive karakterer som går ut på at den voksne betrakter barnet. En voksen som betrakter et barn vil akseptere en del av barnets fantasifulle eller urealistiske tenkning som barnlig og ikke som magisk. Hadde leseren derimot vært et barn ville den samme tenkningen nok bli oppfattet som magisk, slik den blir det i barnelitteraturen. Inger Johanne Fjeldså leser det magiske aspektet i *The God of Small Things* som magisk realisme. Jeg mener det ikke er så opplagt, nettopp fordi karakterene som er i kontakt med det magiske er barn. Hun skriver i sin analyse av romanen: "*The God of Small Things* is linked to magic realism which according to Stephen Slemon is not a genre "but a concept within the context of post-colonial cultures" and "a distinct and recognizable kind of literary discourse" . (Fjeldså. 2003, s. 18). Etter denne påstanden fortsetter hun:

The magic realist elements in *The God of Small Things* are closely connected to characters that have the readers sympathy. One magical aspect embodying the extraordinary is the twins' ability to actually dream each other's dream and to share each other's happiness and pain. Marginalized characters form part of the fabric of 'otherness' in the novel and the uncanny atmosphere finds expression partly in Ammu's dream and partly in the adult twins' connection with Hindu myth. (Fjeldså. 2003, s. 19)

Fjeldså leser romanen i et postkolonialt perspektiv og mener at magisk realisme er et viktig virkemiddel i teksten for å uttrykke motstand.



Litteraturvitenskapelig leksikon definerer magisk realisme slik:

Samlebetegnelse for en litterær uttrykksform som bl.a kjennetegnes av rasjonalisme kombinert med mystikk og sidestilling av det naturlige med det overnaturlige. Enkelte teoretikere avgrensar betegnelsen til latin-amerikansk litteratur, mens andre (som A. B. Chanady i "Magical Realism and the Fantastic", 1985) mener at begrepet beskriver alle tekster som avviker fra realistisk fremstilling. (Lothe, Refsum og Solberg. 1997, s. 148)

Ut i fra denne definisjonen vil jeg ta tak i formuleringen "sidestilling av det naturlige med det overnaturlige". I min tolkning av det magiske aspektet i *The God of Small Things* er det magiske hverken overnaturlig eller egentlig magisk i det hele tatt, det er bare uttrykk for hvordan barn resonnerer og tenker om seg selv og omgivelsene. Fjeldså nevner Ammu's drøm, som jeg heller ikke leser som overnaturlig nettopp fordi det er en drøm. Både i et barnesinn og i en drøm kan alt skje uten at det på noen måte bryter med en realistisk fremstilt verden. Det jeg mener med "magisk aspekt" er det perspektivet teksten benytter seg av, nemlig barnets, som skaper en stemning og atmosfære som kan oppleves som magisk. Et barneperspektiv gir ikke nødvendigvis alltid et magisk aspekt, men i *The God of Small Things* mener jeg det gjør det. Denne opplevelsen av det magiske deles mellom barnefiguren og leseren, men de øvrige karakterene og resten av universet de befinner seg i, er uvitende og ikke en del av dette. Definisjonen jeg har valgt å forholde meg til sier videre:

Delvis i motsetning til fantastisk litteratur presenterer ikke magisk realistiske tekster det overnaturlige som problematisk, men sidestiller det snarere med det rasjonelle på en selvfølgelig måte. Den tilsynelatende umulige hendelsen viser seg gjerne å føre til en dypere sannhet, og konvensjonelle oppfatninger om tid, sted, årsak og identitet utfordres slik at leseren påvirkes til å justere sin virkelighetsoppfatning. (s. 148)

"Den tilsynelatende umulige hendelsen" foregår altså kun i barnefigurens indre tankeverden og blir derfor ikke sidestilt med det rasjonelle, selv om barnekaraktren selv oppfatter det slik (fortelleren godtar den også). Dette gjelder for eksempel tvillingenes (påståtte) evne til å tenke hverandres tanker. At dette perspektivet og denne tankemåten åpner opp for en dypere sannhet og utfordrer leserens oppfatning om tid, sted og virkelighet er jeg derimot enig i. Det kan være en årsak til å benytte seg av dette perspektivet i utgangspunktet.

## Det mytiske

Parallellt med dette magiske aspektet har også et mytisk aspekt fått en viktig plass i teksten. Kapitlet *Kochu Tomban* tar for seg historien eller myten om Kunti og Karna som er hentet fra *Mahabaratha*, og følger karakterenes opplevelse av forestillingen i Ayemenem templet. Historiene fra *Mahabaratha* er basert på indiske myter, men det som utspiller seg under forestillingen og den innvirkning det har på Estha og Rahel mener jeg kan sies å skape en magisk effekt.

Når Rahel sitter i hagen og sørger over Velutha ("He left behind a hole in the Universe through which darkness poured like liquid tar.") og Ammu ("Through which their mother followed without even turning to wave goodbye.") (101), er det etter hvert noe i den håpløse stemningen som forandrer seg. Først kan denne forandringen virke magisk fordi månen setter den i gang: "Hours later, the moon rose and made the gloomy python surrender what it had swallowed. The garden reappeared. Regurgitated whole. With Rahel sitting in it." (192) Deretter får vi en mer naturlig forklaring, men som likevel har sin magiske effekt på Rahel: "The direction of the breeze changed and brought her the sound of drums. A gift. The promise of a story. Once upon a time, they said, *there lived a* Rahel lifted her head and listened." (192) Det er løftet om at det kommer en historie som gir Rahel en følelse av håp. Historien representerer en annen verden som kan gi nye muligheter og andre avslutninger. Et alternativ til alt det som har gått galt i hennes virkelige liv. Løftet om en historie gir også muligheten for å finne svar om fortiden: "Rahel went. Drawn by the memory of steep roofs and white walls. Of brass lamps lit and dark, oiled wood. She went in the hope of meeting an old elephant who wasn't electrocuted on the Kottayam-Cochin highway." (192)

Løftet om en historie gir mulighet for å kjenne etter hvordan livet kunne vært dersom Sophie Mol ikke hadde druknet, Velutha ikke hadde blitt myrdet, Ammu ikke hadde sviktet henne og Estha ikke hadde blitt sendt vekk.

Når Estha og Rahel hører lyden av Kathakali-forestillingen er det en indre drivkraft som bringer dem dit. Og det gis inntrykk av at de får en følelse av å "komme hjem". De er etter mange år endelig i kontakt med noe genuint i seg selv og noe som berører deres identitet og tilhørighet. Det er første gang etter hjemkomsten at de blir følelsesmessig engasjert i noe.

Huset og fabrikken er forfallen og forsømt, de har ingen nær tilknytning til Baby Kochamma og mennesker i nabolaget, som Comrade Pillai, er uinteressante – men lyden av trommer vekker ”noe” i dem.

Det som utspiller seg i templet blir defor mer enn en underholdende kjærlighetshistorie. Det mytiske setter igang en magisk følelse og stemning. Magisk fordi myten skaper en forbindelse og kontakt med noe som man i den virkelige, rasjonelle verden ikke har tilgang til. De blir trukket inn i en tilstand som ikke kan forklares rasjonelt. Skuespillerene/aktørene berører et område i deres bevissthet som så vidt vi vet ikke kunne berøres på noen annen måte. Plutselig ser de seg selv i et annet lys. De er i kontakt med sitt egentlige jeg for første gang på mange år og beveger seg kanskje i nærheten av det barnet de en gang var. Tiden blir derfor uvesentlig og den fysiske omverdenen blir uviktig. Det er som om det virkelige for en stund blir uvirkelig fordi de befinner seg i en annen tilstand. Noe som kan beskrives som magisk, men som jeg igjen vil understreke kan være kun i karakterenes indre opplevelse av situasjonen. En definisjon av myter kan forklare hvorfor Estha og Rahel får denne opplevelsen.

Ut i fra Aschehoug og Gyldendals Store norske leksikon defineres myter slik:

”(av gresk *mythos*, ’fortelling’), beretning om guder. Platon så gudfortellinger i kontrast til de evige ideer slik at ”myte” kom til å bety ”usann historie”; dette ligger til grunn for betydningen ”illusjon, løgn”. Men allerede i antikken ble mytene også tillagt en dypere, symbolsk betydning. Både den tyske romantikkens filosofer (G. Herder), og senere dybdepsykologene (Freud, Jung) mente at myter var uttrykk for grunnleggende sannheter. Også religionshistorisk forskning går oftest ut fra at myter er uttrykk for de enkelte kulturers oppfatning av verden og menneskets plass i verden.” (Aschehoug og Gyldendals Store norske leksikon, 4. utgave, 2005-07)

I motsetning til sagnet vil myten forklare elementære menneskelige vilkår uavhengig av tid og rom og ikke bare fortelle en historie om noe som har skjedd i fortiden. Myten kan også sees på som uttrykk for grunnleggende mønstre i allmennmenneskelige tankeprosesser (Claude Lévi-Strauss og ”strukturalismen”). Gjennom mytene søker Estha og Rahel å forstå seg selv og sin situasjon ved å lete etter paralleller til sine egne handlinger da de var barn. De opplever nok også en viss trygghet og nostalgi fordi forestillingene i templet var en del av deres barndom og derfor blir et uttrykk for deres kultur og identitet. En som bidrar til denne kontakten med fortiden er Kochu Tomban. Det kan skjule seg mye visdom i en gammel elefant. Estha og Rahel’s forhold til Kochu Tomban kan leses som et bilde på tiltrekningen eller dragingen de har mot sin egen historie. Den kulturelle tilhørighet denne elefanten representerer er et viktig bindeledd til identitet. Ikke minst fordi han vekker et traumatisk

minne fra barndommen, der tvillingene ble vitne til at en annen elefant ble drept på jernbaneskinnene da de var på vei til Cochin. Rahels møte med elefanten hun alltid har kjent er kanskje det første skritt på vei til søken etter egne røtter. Han ligger på bakken med hele Rahel's barndom i seg:

Rahel approached quietly. She saw that his skin was looser than she remembered. He wasn't *Kochu* Tomban any more. His tusks had grown. He was *Vellya* Thomban now. The Big Tusker. She put the coconut on the ground next to him. A leathery wrinkle parted to reveal a liquid glint of elephant eye. (228)

### Kathakali Man

Estha og Rahel identifiserer seg også med "The Kathakali Man" og det sviket han begår mot sin egen kultur og historie. Kathakali er en klassisk folkedans i Kerala, og blir fremført eksklusivt av menn som spiller både de kvinnelige og de mannlige rollene. Mannen det er snakk om i romanen refereres til som "The Kathakali Man" og er en av artistene i forestillingen. I sin desperasjon selger han seg selv til turismen, men skammer seg etterpå; "Then he stops by the Ayemenem Temple, he and the others with him, and they dance to ask pardon of the gods". (231) Estha og Rahel vender også tilbake til templet. Kanskje for å få tilgivelse for noe som skjedde for lenge siden, og for å finne tilbake til det som er den ekte og virkelige delen av dem selv. Kontakten med sin egen kultur har de begge i perioder distansert seg fra (Rahel i USA og den amerikanske kulturen, Estha ved å trekke seg tilbake fra samfunnet og ikke være deltakende i annet enn sitt eget indre liv). Ved templet skjer det for dem alle et forsøk på å gjenopprette en kontakt med det genuine. Som historien og dansen er for Kathakalidanseren er denne opplevelsen en del av det som former Estha og Rahel som mennesker: "It is his colour and his light. It is the vessel into which he pours himself. It gives him shape. Structure. It harnesses him. It contains him. His Love. His Madness. His Hope. His Ininnate Joy." (231)

Beskrivelsen av Kathakalidanseren og det som skjer med Estha og Rahel ved templet er detaljert og følelsesladet. Det kan virke som om teksten har nærmet seg en slags kjerne. Det er her Estha og Rahel gjenforenes følelsesmessig:

Something altered in the air. And Rahel knew that Estha had come. She didn't turn her head, but a glow spread inside her. He's come, she thought. He's here. With me. Estha settled against a distant pillar and they sat through the performance like this, separated

by the breadth of the kuthambalam, but joined by a story. And the memory of another mother. The air grew warmer. Less damp. (234)

Videre identifiserer de seg med skikkelsene i historien, spesielt "Karna the abandoned child" og "Karna Alone" - som umiddelbart minner om den identiske beskrivelsen av Estha som "Estha Alone". De får også bearbeidet det brutale minnet av Velutha; "Esthappen and Rahel recognized it. They had seen its work before. Another morning. Another stage." (235) Forestillingen blir slik også forløsende. Det handler ikke så mye om å oppdage, som å gjenoppdage. Comrade Pillai er ikke uventet en karakter som ikke forstår dybden i det forestillingen i templet betyr for Estha og Rahel: 'Oho!' He said in his piping voice. 'You are here! So still you are interested in your Indian culture? Goodgood. Very good.' The twins, not rude, not polite, said nothing." (237)

Myten eller historien Estha og Rahel lengter etter, oppleves også som trygg fordi den er forutsigbar. I motsetning til det virkelige liv som skaper utrygghet og usikkerhet om hva som skal skje videre, gir myten og historien et løfte om å holde seg til den samme avslutningen. De har hørt historien mange ganger før, men i gjentakelsen ligger ro og trygghet:

They don't deceive you with thrills and trick endings. They don't surprise you with the unforeseen. They are as familiar as the house you live in. (...) In the Great stories you know who lives, who dies, who finds love, who doesn't. And yet you want to know again. That is their mystery and their magic. (229)

Gjentakelse er det også mye av andre steder i denne romanen, både i språk og setninger. Dette kan bekrefte at gjentakelse skaper system, trygghet og forutsigbarhet.

### Tiden i *The God of Small Things*

Tiden har en sentral betydning i *The God of Small Things* både i tekstens temporale struktur, og i forhold til tema.

Som nevnt innledningsvis er tiden i *The God of Small Things* ikke kronologisk. Det kan også sies at den ikke er lineær, men sirkulær. Historien begynner tjuetre år etter de tragiske hendelsene som romanen sentrerer rundt. Utgangspunktet er den voksne Rahel som returnerer til Ayemenem i 1993. Deretter kommer det raskt tilbakeblikk til fortiden (1969) da tvillingene

var syv år, og som kulminerer i Sophie Mol's begravelse. Tilbakeblikkene kommer sporadisk som sekvenser fra barnas og de voksne karakterenes liv. Det er ikke bare flash-backs men også flash-forwards, spesielt i forbindelse med "terroren" som skal komme. Referanser til det som skal skje fremover er mange. Billedlig kan en kanskje si at teksten hele tiden sirkler inn mot terroren. Vi kommer nærmere og nærmere som gribber.

Det er også poengtert i romanen at det er uklart når historien egentlig begynner. Var det når Sophie Mol kom til Ayemenem? Det er i så fall bare en måte å se det på, sier fortelleren:

Equally it could be argued that it actually began thousands of years ago. Long before the marxists came. (...)It could be argued that it began long before christianity arrived in a boat and seeped into Kerala like tea from a teabag. That it really began in the days when the Love Laws were made. The laws that lay down who should be loved, and how. And how much. However, for practical purposes, in a hopelessly practical world...it was a skyblue day in December sixty-nine. (35)

Av praktiske grunner må fortelleren begynne et sted. Men denne tidsoppfatningen, eller rekkefølgen, er altså ikke viktig. Symbolikken i at tvillingene elsker å snakke og skrive baklengs er tydelig. Det blir også poengtert at Baby Kochamma lever livet sitt baklengs, og det er også slik vi blir presentert hennes livshistorie – fra nåtid og deretter mer og mer inn i fortiden.

Hoppene i tid er ikke forvirrende. Vekten på fortid virker som en form for regresjon. Avslutningen virker som et ønske om å fryse tiden og bli i fortiden. Rahel's klokke er et tydelig uttrykk for et ønske om at tiden skal stå stille. En tilværelse der tiden kan kontrolleres og Ammu's ønske om å beholde tvillingene som evige barn blir oppfylt:

Rahel's toy wristwatch had the time painted on it. Ten to two. One of her ambitions was to own a watch on which she could change the time whenever she wanted to (which according to her was what time was meant for in the first place). (37)

Det blir flere steder i teksten uttrykt at tiden er en trussel; "Biology designed the dance. Terror timed it." (335) og "Baba was buying Madras-Calcutta. Ammu was buying Time." (302) I Peter Pan ser vi en lignende motvilje til å forholde seg til tid. Det som truer aller mest er tiden, som gjør at barna blir nødt til å vokse opp. Leken tar slutt og voksne regler og ufordringer må konfronteres. Tiden dukker stadig opp som en påminnelse i form av krokodillen (Kaptein Krok's største skrekk), som beskrivende nok har svelget en klokke som tikker truende hver gang dyret nærmer seg. Denne tidsoppfatningen, eller fremstillingen av tid, er også en måte å

unngå døden. Med en sirkulær tidsfremstilling oppnås en slags evighetstilstand der døden ikke er en nødvendig avslutning. Dette gir teksten et mytisk preg: “In this mythical time of immortality, time is definitely circular, archaic.” (Nikolajeva. 2000, s. 90) Dette kan forklare hvorfor historien i *The God of Small Things* ikke er lineær, men avsluttes i fortiden, der naaley (malayalam for ”i morgen”) alltid kommer tilbake.

Maria Nikolajeva mener barn i litteratur som er nostalgisk og opptatt av å konservere en tapt verden, som regel befinner seg i ”ikke lineær”- tid: “A refuge from rules and duties is an Arcadia, a happy mythic realm, as contrasted to the linear ordered, structured world of ”reality”, or adulthood.” (Nikolajeva. 2000) Det er nettopp disse reglene, omtalt i teksten som “The Love Laws”, som karakterene vil vekk fra.

Arcadia i *The God of Small Things* er Ammu og Velutha’s midlertidig lykkelige tilholdssted ved elva. Det første møtet de har sammen der er virkeliggjort og tilrettelagt av barnefigurene – Estha og Rahel: ”Leaving a boat-shaped patch of bare dry earth, cleared and ready for love. As though Esthappen and Rahel had prepared the ground for them. Willed this to happen. The twin midwives of Ammu’s dream.” (336) Det kan slik virke som om barna er nøkkelen, eller inngangsbilletten de voksne trenger for å nå dette ideelle stedet. Det er også her, i denne tidløse tilstanden, at Ammu og Velutha går inn i en slags uskyldig og barnlig tilværelse. De retter hele sitt fokus mot hverandre og omsorgen for den lille edderkoppen Chappu Thamburan. Han blir et symbol på ”de små tingene”, som er et av romanens viktigste budskap.

Fokuset på tiden synes å poengtere at det er viktig å leve mens man kan og elske mens man kan. Ammu tar sitt valg når hun hører ”Ruby Tuesday” (The Rolling Stones) på radioen:

There’s no time to lose  
I heard her say  
Cash your dreams before  
They slip away  
Dying all the time  
Lose your dreams and you  
Will lose your mind. (331)

“She remained sitting for a while. Long after the song had ended. Then suddenly she rose from her chair and walked out of her world like a witch. To a better, happier place.” (332)

Tanken om at tilværelsen kan deles inn i to verdener minner om elementer fra fantastisk barnelitteratur:

The most common temporal pattern in fantasy, introduced and vastly commented on by Edith Nesbith, and adopted by most of her successors from C.S.Lewis to Ruth Park, is that the primary time, the adult chronological time, stands still while the child protagonists are away in a magical realm or in another historical period. (Nikolajeva, 2000, )

Fordi Ammu blir beskrevet som en "witch", og går over i en annen verden, gis det inntrykk av at det skjer noe magisk. I den magiske verdenen eksisterer ikke voksen kronologisk tid.

Det er også noe magisk ved muligheten nåtid har til å vekke en erindring om noe som skjedde for lenge siden. Dette gjør at teksten lett kan hoppe tilbake i tid. Når Rahel er på vei til Kathakaliforestillingen i Ayemenemtemplet, stopper hun opp ved den gamle fabrikken. Omringet av det som beskrives som "The earthly remains of Paradise Pickles & Preserves", minnes hun dagen for lenge siden da alt forandret seg: "Where long ago, on the day that Sophie Mol came, Ambassador E. Pelvis stirred a pot of scarlet jam and thought Two Thoughts. Where a red, tender-mango-shaped secret was pickled, sealed and put away. It's true. Things can change in a day."(192)

Fra et postkolonialt perspektiv kan romanens temporale struktur skape en paralell til India, som noen vil hevde eksisterer i flere århundrer samtidig på grunn av sin historie og splittede kultur.

Det er bare i fiksjon at tiden kan kontrolleres. Det skaper en mulighet for å understreke og "fryse" bildene av det som er vesentlig. Det er bare i korte øyeblikk at karakterene opplever og uttrykker lykke: "Rahel liked all this. Holding the handbag. Everyone pissing in front of everyone. Like friends. She knew nothing then, of how precious a feeling this was. Like friends. They would never be together like this again. Ammu, Baby Kochamma and she." (95)

En opplevelse av Estha og Rahel som magiske

Når noe eller noen blir betegnet som magisk, handler det som nevnt i min definisjon om en kontakt med noe som er unaturlig, uforklarlig og usannsynlig. Det magiske strider i mot det



fornuftige, det rasjonelle, det virkelige og det logiske. Det som er magisk skaper en tiltrekning fordi det vekker nysgjerrighet om noe vi ikke vet og som vi ikke har tilgang til i den virkelige verden.

“Now, these years later, Rahel has a memory of waking up one night giggling at Estha’s funny dream. She has other memories too that she has no right to have” (2)

“She remembers the taste of the tomato sandwiches, that Estha ate – on the Madras Mail to Madras” (2).

Denne unaturlige og (virker det som ) magiske forbindelsen mellom Estha og Rahel blir etablert tidlig i romanen og gjør at det med en gang skapes et bilde av de to som spesielle. Kanskje blir de mer interessante på denne måten slik at leseren skal bry seg om å få vite mer. Det kan også indikere betydningen de har, at dette er to karakterer som besitter noe annerledes, noe som kan formidle noe viktig. De har en tilgang til ett eller annet, kanskje en sannhet, som vi er avhengige av de for å forstå. Kontakten med det magiske beholder tvillingene som nevnt innledningsvis videre utover i romanen

Begravelsen av Sophie Mol er et fint bilde på Rahel’s kontakt med noe magisk (“She noticed that Sophie Mol was awake for her funeral. She showed Rahel Two things. “ (5), selv om denne kontakten like gjerne kan forstås som en mekanisme i et hvilket som helst barnesinn. Barn tenker gjerne på en måte som for en voksen er irrasjonell eller uvirkelig. Mer korrekt vil det derfor være å si at Rahel gir en ”følelse” av å ha magiske evner, men en voksen leser ”vet bedre” fordi Rahel er et barn. Likevel er det mulighet for en annen lesning, som er nærere den oppfatningen Fjeldså har av det magiske. Fordi Rahel er en fiktiv karakter i et fiktivt univers kan det godt hende at hun *er* magisk og faktisk har muligheten til å sanse og ha kunnskap om mye de voksne karakterene ikke har. Som en slags Harry Potter som beveger seg mellom to forskjellige verdener som står i motsetning til hverandre: “Rahel, on the other hand, was wide awake, fiercely vigilant and brittle with exhaustion from her battle against Real Life.” (5) Inne i Rahel er det en kamp mellom det som skjer i virkeligheten (den ene verdenen) og det som skjer et annet sted i hennes bevissthet (den andre verdenen). Det er den virkelige verdenen hun kjemper imot og som gjør henne ”brittle with exhaustion”.

When they lowered Sophie Mol's coffin into the ground in the little cemetery behind the church, Rahel knew that she still wasn't dead. (7)

“Inside the earth Sophie Mol screamed, and shredded satin with her teeth. But you can't hear screams through earth and stone. Sophie Mol died because she couldn't breathe.” (7)

Enkelte bilder av Rahel skaper også kontrast til de andre voksne karakterene, og tilegner henne en viss egenskap: ”The sun shone through the Plymouth window, directly down at Rahel. She closed her eyes and shone back at it.” (82) Solen henvender seg direkte til Rahel og velger henne ut. Rahel har i tillegg evnen til å skinne tilbake med like stor kraft, og det skapes kontakt. Hun besitter ”noe” i den kraft av at hun er et barn. Det å være barn i seg selv indikerer altså en egenskap. På denne måten kan en kanskje påstå at barnefiguren Rahel er magisk.

Hva som er en tilgang til noe magisk og hva som kun er beskrivelsen av hvordan et barnesinn fungerer går altså i hverandre, avhengig av lesning. Det er koblingen som er interessant. Ved hjelp av Rahel's perspektiv på handlingen får teksten eller leseren tilgang til en tenkning og et blikk som ellers ville ha vært utilgjengelig. Det er lett å akseptere dette magiske perspektivet nettopp fordi Rahel er et barn. Hadde Ammu eller Baby Kochamma formidlet disse tankene hadde teksten uttrykt noe helt annet – for eksempel at romanen som genre beveget seg mer tydelig mot magisk realisme. ”Barnefiguren” åpner altså slik for en unik mulighet.

Når guden av små ting blir symbolisert gjennom Velutha, må det gjøres ved at Ammu drømmer – fordi drøm er den voksnes eneste mulighet til å ha kontakt med det magiske på samme måte som barnet har i våken tilstand.

### Virkelig og uvirkelig

Det er stadig en opposisjon mellom det uvirkelige og det som er virkelig: ”Ammu's tears made everything that had so far seemed unreal, real.” (8) Det er som om dobbeltheten eller ambivalensen teksten uttrykker ovenfor det som er realistisk og det som ikke er det, gjenspeiles av karakterenes eget forhold til virkelighet. Et bilde av Estha beskriver ham helt eksplisitt som en trollmann som rører i en stor gryte med magiske ingredienser:

With the long iron stirrer. Estha stirred the thick, fresh jam.  
The dying froth made dying frothly shapes.  
A crow with a crushed wing.  
A clenched chicken's claw.  
A Nowl (not Ousa) mired in sickly jam.  
A sadly swirl.  
A nobody to help. (194)

Og: "As the hot magenta jam went round, Estha became a Stirring Wizard with a spoiled puff and uneven teeth, and then the witches of Macbeth.  
Fire burn. Banana bubble." (195)

Denne beskrivelsen av Estha kan gi inntrykk av at han har (eller gir seg selv) egenskaper og kvaliteter som ikke andre har. Den virkelige, vanlige gutten *Estha* er ikke tilstrekkelig for å utføre og oppnå det han har planlagt.

Som voksen blir han også beskrevet som annerledes og fremstår derfor som litt uvirkelig: "Over time he had acquired the ability to blend into the background of wherever he was – into bookshelves, gardens, curtains, doorways, streets – to appear inanimate, almost invisible to the untrained eye." (10) I et voksent perspektiv leses sannsynligvis ikke denne teksten bokstavelig. Estha forsvinner ikke på ordentlig og han kan ikke gli inn i bakgrunner som en bokhylle eller en gardin. Han blir nok mer sannsynlig forstått som en stille og beskjeden person som gjør så lite av seg at omgivelsene rundt glemmer han eller ikke legger merke til at han er der. I et barnelitterært perspektiv ville derimot den samme teksten leses annerledes. I likhet med Peter Pan som kan fly eller Pippi som kan løfte en hest, har Estha den egenskapen at han faktisk kan forsvinne inn i en bakgrunn og gjøre seg usynlig for det utrenede øye. Uansett er han spesiell, og skiller seg helt klart ut for andre:

Vendors in the bazaar, sitting behind pyramids of oiled, shining vegetables, grew to recognize him and would attend to him amidst the clamouring of their other customers. They gave him rusted film cans in which to put the vegetables he picked. He never bargained. They never cheated him. (11)

Dette er en beskrivelse av Estha som voksen, han er altså ikke lenger en barnefigur. Barnefiguren Estha hadde en del kvaliteter i kraft av å være et barn. Estha som voksen har også disse kvalitetene, og det finnes flere tolkninger. Enten er han fortsatt et barn i sinnet og har derfor beholdt egenskapene til barnefiguren, eller så har Estha den voksne noen kvaliteter som er magiske ut i fra den han er som person. Han blir også referert til som "A quiet bubble

floating on a sea of noise”. (11) Han er ikke en del av oss andre. Han står utenfor og har sin egen definisjon, sin egen virkelighet i sin egen verden: ”Slowly, over the years, Estha withdrew from the world.” (12)

Hvorfor denne annerledesheten? Hvorfor skal han ikke være en del av denne verden?

Muligens for at leseren skal lytte. Han må være spesiell for at vi skal tro på at han kan bidra med noe nytt – en ny viten eller kunnskap om det essensielle i teksten. For å få vår oppmerksomhet må vi se vekk, til det som skiller seg ut. Bare da får vi øye på ham. Dette ser jeg som en mulig årsak til det magiske aspektet i romanen. Det er derfor ikke nok at Estha og Rahel er barn. De må være *spesielle* barn fordi de eksisterer i en litterær sammenheng med en tekstlig funksjon der de også skal ha en viss appell. Det magiske preget de har og de magiske egenskapene de besitter bidrar til dette.

## Barnelitteratur og magi

Jeg har lyst til å gjøre en kort sammenligning med barnelitteraturen fordi den er så typisk i det å koble det magiske og fantastiske med barn. Jeg vil undersøke om denne koblingen evt kan videreføres til de magiske aspektene ved *The God of Small Things*.

Forbindelsen mellom barn og det som er magisk er kjent. Barnelitteraturens fokus på det magiske er enorm. Noe som er typisk for barnelitteratur som benytter seg av det magiske, er at barn med magiske evner har muligheter og styrke. De kan være fysisk svake, upopulære og outsiders – gjerne foreldreløse – men kontakten med magi gir dem en mulighet til å være de som seirer og som finner andre løsninger.

Det foreldreløse, forladte barn er også den mest typiske hovedperson i børnebøyer. Graden av udsathed kan variere, sådan at foreldrene måske bare er gået på arbejde (som i titelnovellen i Niels Karlsson-Pusling), de kan være døde eller bortrejst for længere tid, eller de kan være følelsesmæssigt fraværende. (Nikolajeva. 2001, s. 87)

Fraværet av voksne gir mulighet for utvikling og utforskning av egen identitet uten inblanding. Resultatet blir desto mer gjennomført og barnet fremstår som både sterkere og klokere enn voksne. Rahel er et godt eksempel på dette: ”Oddly, neglect seemed to have resulted in an accidental release of the spirit.” (17)

I barnelitteraturen bruker barn gjerne magi for å distansere seg fra en vanskelig verden, og for å finne sammenheng der voksen virkelighet blir for utilgjengelig. Det magiske blir en trygghet og et system der det hersker forvirring og fremmedgjøring. Fantasi lindrer angst for det ukjente. Et tydelig eksempel på dette i *The God of Small Things* er tvillingenes takling av Veluthas brutale død, der de dikter at han er en tvillingbror av Velutha.

### Barnefigurens mulighet

Noe som gjentar seg i fantastisk barnelitteratur er at de voksne er ekskludert og enten ikke forstår eller tror på det magiske. Det er i *The God of Small Things* kun barnefigurene som er i kontakt med det magiske ("Only Rahel noticed Sophie Mol's secret cartwheel in her coffin"). Når Ammu ser Velutha som en enarmet Gud har det sin logiske forklaring i at hun faktisk drømmer.

Nikolajeva påpeker at noe av det beste ved for eksempel forfatteren Edith Nesbit's barnebøker er at hun nesten aldri forklarer hvordan magi fungerer.

Nesbit does, however, discuss magic and magical events, saying, for instance, that some people, especially children, possess some powers that enable them to perceive and, to a certain extent, master magic. Otherwise, a too rational approach to magic may disintegrate it." (Nikolajeva. 1988, s. 28)

Kan det tenkes at det ut i fra denne teorien er nødt til å være en barnefigur som er i kontakt med det magiske og mytiske aspektet i *The God of Small Things*? Muligens hadde en voksen karakters kontakt med en slik tenkning ikke fungert og gitt den samme effekt. Nesbit selv formulerer det slik:

"When once magic is explained all the magic is gone, like the scent out of scent when you leave the cork out of the bottle." (The House of Arden 1908 kap 14).

Dette ser vi for eksempel ved hvordan aktørene i kathakali-forestillingen er magiske kun når de befinner seg "inne i" forestillingen. Det er fremførelsen som er det magiske:

"He has magic in him, this man within the painted mask and swirling skirts". (230)

Men når forestillingen er slutt, er også magien borte: "The Kathakali Men took off their make-up and went home to beat their wives. Even Kunti, the soft ones with breasts." (236)

Jeg vil nå oppsummere noe av det jeg har kommet fram til i dette kapitlet. Det magiske aspektet i *The God of Small Things* ligger som en parallell til det mytiske innslaget og bekrefter eller forsterker betydningen av en barnefigur. Barnefiguren, i Sophie Mol, Rahel og Estha's skikkelse, etablerer tidlig et "magisk" perspektiv som opprettholdes videre i romanen. Dette mener jeg gir teksten mulighet for et spesielt blikk og en spesiell vinkling som gjennom en voksen karakter hadde blitt helt annerledes. Det hadde blitt vanskeligere å akseptere, og teksten hadde kanskje gitt en sterkere opplevelse av magisk realisme.

Det magiske og mytiske perspektivet understreker flere av romanens sentrale tema. Det magiske perspektivet som skapes gjennom karakterene, da særlig Rahel, Estha og Sophie Mol som barn, uttrykker et sterkt behov for å finne lindring for smerte og frustrasjon - en slags flukt fra virkeligheten eller forsøk på å finne svar. Det magiske og fantastiske er også et forsøk på å skape et system i en verden av kaos. Når det ikke finnes svar i det virkelige, skapes det egne svar i fantasien. Karakterenes tilknytning til det mytiske vitner om deres behov for å finne tilbake til sin egen historie og sin kulturelle identitet. Gjentakelsen i mytene gir en opplevelse av forutsigbarhet i en tilværelse som for karakterene er utrygg og usikker. Det er derfor i det magiske og mytiske at nøkkelen til innsikt og svar ligger. Det er her det finnes noe sant, ekte og genuint. Det er her Estha og Rahel finner sin forløsning og lindring.

De magiske tendensene og henvisningene i teksten mener jeg kan forstås på flere måter – enten som uttrykk for/beskrivelse av hvordan barnekarakterene faktisk tenker, eller som en effekt i et fiktivt univers der det magiske skal eksistere side om side med virkeligheten.

Jeg opplever at det magiske aspektet bidrar til å skape to verdener for barnfigurene. Det som faktisk skjer og det som skjer i deres fantasi. En utfordring for dem er at de må finne balansen mellom disse to verdene. En effekt kan være at det magiske bidrar til å bryte ned skille mellom en voksen verden og et barns verden fordi fantasi brukes som mestrings.

Det magiske og det mytiske aspektet ved romanen gjør også teksten fargerik og gir den et særegent preg. Gjennom barnefiguren får teksten muligheten til å skape kontakt med magi og myter uten at den nødvendigvis beveger seg over i magisk realisme. Dette fordi barnesinnet fungerer slik at virkelighetsbildet blir annerledes enn for en voksen. Dette skaper også bevegelse og dynamikk i språket. Det mytiske sier også mye om den indiske kulturen, som er et viktig tema i romanen, men som jeg har valgt å ikke gå noe nærmere inn på. Ved å skape en

sterk forbindelse mellom Estha, Rahel og Sophie Mol og det magiske/mytiske forsterkes effekten av barnefiguren som et litterært grep.

## Konklusjon

Utgangspunktet for denne oppgaven var en hypotese om at barnekarakterene Estha og Rahel fungerer som et litterært grep som får frem spesielle forhold ved den verden som fremstilles i *The God of Small Things*.

Jeg skal nå samle resultatene av analysen og svare på de mest sentrale spørsmålene jeg stilte innledningsvis. Disse spørsmålene var; Hvorfor har to barn fått en så sentral rolle i *The God of Small Things*? Hva får barneperspektivet fram ved romanen som ellers ikke ville kommet i fokus? Og, hvilke muligheter skaper barnefiguren som litterært grep? Helt til slutt vil jeg argumentere for at barnefigurene står for et håp i romanen. Jeg vil da knytte argumentasjonen til det siste møtet med Estha og Rahel fordi denne scenen oppsummerer barnefigurens viktigste funksjon.

Rakel Christina Granaas sier dette i sin artikkel om barnefigurene i Tarjei Vesaas' *Is-slottet*:

Det er riktignok imponerende hvordan den aldrende, mannlige forfatteren klarte å sette seg inn i unge jentesinn; fremstillingen av Siss og Unn kan oppfattes som både realistisk og troverdig. Men mer interessant er det å spørre om hvorfor en eldre mann måtte ty til akkurat småjentefigurer i sitt litterære prosjekt. Hva er det egentlig som formidles ved hjelp av jentefigurene? (Granaas. 2002, s 165)

*The God of Small Things* fikk meg til å stille lignende spørsmål. Noe jeg umiddelbart kan konkludere med er at det ikke er tilfeldig at Estha og Rahel er barn. De har som barnefigurer en tydelig effekt og står for formidlingen i romanen. Fordi de uttrykker voksne tema blir de som Per Olav Tiller formulerte, et slags medium. Barnet blir et øyenvitne som i mangel av sosial posisjon kan uttale seg ærlig og oppriktig om noe slik som det egentlig er. Barnets privilegerte posisjon er at det har ingenting å miste. Med dette alternative blikket blir det budskapet som teksten ønsker å formidle tydeligere.

Når forfattere bruker en barnefigur som litterært grep i sin tekst er det for å fylle et behov. Den voksne's behov for noe barn representerer. *The God of Small Things* får oss til å huske eller erindre vår egen barndom og hvordan barnesinnet fungerer. Det er derfor relativt enkelt å skape sympati for barn. Samtidig er det svært virkningsfullt i kontrast til det "voksne" og kan kanskje også bidra til å synliggjøre og understreke det sårbare barnets behov for vern og beskyttelse.



Ved å studere teksten i *The God of Small Things* har jeg funnet barneperspektivet som avgjørende på flere plan. Ikke bare i barnekarakterene selv, men også i voksne karakterer og i fortellerstemmen. Dette kommer til uttrykk gjennom beskrivelsen av karakterene og ikke minst gjennom språket de benytter seg av. Jeg har også identifisert barnefigurens funksjon og rolle i det mytiske og i det magiske aspektet av romanen og hvordan dette perspektivet har påvirket resten av teksten. Til sammen er det skapt en tekst som er original, humoristisk, sterk, følelsesladet og særegen. Dette mener jeg er på grunn av barnefiguren og de muligheter den åpner opp for.

### Mulighetene

Estha og Rahel har i kraft av at de er barn en mulighet til å stå utenfor det voksne samfunnet og det voksne systemet med dets lover og regler. Teksten gjentar stadig sitt budskap om at kjærlighetslovene som bestemmer hvem som skal elskes og hvor mye er destruktive for mennesket. Barnefiguren er den som tilbyr en frigjøring fra disse lovene. I teksten viser dette seg blant annet i at det er Estha og Rahel som indirekte tilrettelegger forholdene for Ammu og Velutha's kjærlighetsforhold ("The twin midwives of Ammu's dream"). De bryter også lovene selv i sitt fysiske og incestuøse møte med hverandre. Det er når lovene brytes at det virkelige livet leves og at karakterene er i kontakt med sine egne genuine følelser.

Lineær tid blir fremstilt som noe negativt i romanen. Som barn har Estha og Rahel ikke noe forhold til tid. Barneperspektivet gjør det derfor mulig for den voksne å komme i kontakt med en tidløs tilstand. I denne tilstanden utgjør ikke tiden noen trussel fordi den er sirkulær. Da blir også fremtid og død noe som en ikke trenger å forholde seg til. Dette er en lykkelig tilværelse, en slags evighetstilstand, der kjærlighetslovene ikke eksisterer. Det er her at Ammu og Velutha kan forenes.

Som forhandler kan barnefiguren fungere som et bindeledd mellom ulike opposisjoner i samfunnet. Slik er barn unike fordi de står utenfor det de voksne skaper av konflikt. Spesielt i konflikter som har å gjøre med samfunnsstruktur og system. Barnet har en perfekt mulighet til å belyse voksnes korrupthet fordi de utgjør en så tydelig kontrast. Som formidler har barnefiguren en stor oppgave, en kan kanskje også si byrde. Barnet fungerer som en demper

på det brutale ved hjelp av barneperspektivet og barnespråket. Gjennom språket kan barnet formidle vanskelige ting på en ufarlig måte. Det er også gjennom språket at barnefiguren skaper mestring i form av gjentakelser, rytme og rim. Ved å tilnærme seg språket og gjøre det til sitt eget skaper barnefiguren en parallell til voksnes behov for å tilpasse seg det som er fremmed.

Når det gjelder hva barnefiguren representerer er dette avhengig av hvem det er som betrakter barnet. Forskjellige mennesker har ulike forestillinger om barnet. Barnefigurens funksjon forandrer seg etter det gjeldende menneskesyn til enhver tid og i enhver kultur. Den voksne uttrykker seg selv og sine konflikter gjennom sine forestillinger om barnet.

### Etablering av håp

Inger Johanne Fjeldså skriver : “*The God of Small Things* lacks a happy conclusion. Indeed, it seems to lack solutions altogether. The only release, however, comes from flashes of the divine” (Fjeldså. 2003, s. 19) . Med dette prosjektet nå liggende bak meg, og med barnefiguren som fokus, er jeg ikke enig i denne konklusjonen. Tematikken og handlingen i *The God of Small Things* er til tider tung og brutal. Men barnefigurens perspektiv og tydelige stemme gjør noe med både stemning og opplevelse av teksten. Skildringen av Estha og Rahel tilfører romanen humor, originalitet og nærhet til karakterene. Barna fungerer som en demper på det grusomme og konfliktfylte både i handling, situasjon og språk. De formidler et budskap på en sår men samtidig vakker måte. Ut i fra litteraturhistorien og verdens syn på barn generelt symboliserer barn håp og mulighet for forandring. Med barnefigurens tilstedeværelse blir dette håpet liggende som en parallell til alt det triste og brutale gjennom hele romanen. I leseropplevelsen kan det av og til føles som å bli tatt i hånden og leid gjennom et mørkt landskap med løfte om at tilværelsen kan bli bedre. Uten dette litterære grepet er det min oppfatning at *The God of Small Things* hadde blitt for dystert og mørkt til å få den appell den har fått. Barnefiguren står på denne måten for en drivkraft i teksten som motiverer lesningen.

Det er de små og skjøre tingene i romanen som gir løfte om håp og fremtid: “They were wrong about Chappu Thamburan though. He outlived Velutha. He fathered future generations. He died of natural causes.” (339) Ammu og Velutha’s adopterte edderkopp skaper en parallell til barnefiguren, som er den sårbare part. Det er likevel nettopp den lille

edderkoppene som overlever. "Fathered future generations" og "died of natural causes" vil kanskje kunne sies om Estha og Rahel også, men da befinner vi oss utenfor fiksjonsuniverset. Det vesentlige er at muligheten er der, og at det er rom for å velge en slik tolkning.

Barnefiguren kan derfor oppfattes som den seirende, til tross for å ha blitt fremstilt som sårbar og et offer. Om slutten av romanen ikke er en typisk "happy ending", så kan den i hvert fall leses som åpen og full av mulighet for forandring gjennom barnets perspektiv. At den mangler løsning i det hele tatt blir i den sammenheng feil, for barnet og barnets perspektiv er selve løsningen. Med barnet tilstede vil det alltid være "Naaley." "Tomorrow." – som er romanens avsluttende ord. Det gikk ikke bra med Velutha og Ammu, men det er heller ikke de som står i sentrum for romanen. Det er det Estha og Rahel og det de representerer som gjør. Dessuten understreker teksten at døden ikke trenger å forstås som det verste som kan skje et menneske. Baby Kochamma overlever både Velutha og Ammu, men hun er bitter og ulykkelig fordi hun aldri fikk fullbyrdet sin kjærlighet til Father Mulligan.

Maria Nikolajeva er en av dem som er opptatt av å bryte ned skille mellom barnelitteratur og voksenlitteratur. Da handler det først og fremst om hvordan barn fungerer i litterær tekst generelt og hva barnets tilstedeværelse skaper av muligheter:

Like the archaic returning god, a child exists out of linear time. Child protagonists have their potential intact, they have not yet taken the decisive step, which means that in children's fiction there is still the possibility of hope for the future which modern adult literature has so often lost. Christopher Robin experiences the same existential crisis as Stephen Dedalus. However, Christopher Robin is still mouldable, he can change, he has not yet failed in his quest for identity like most contemporary novel heroes. This must give a children's writer an inner freedom of expression, which is denied to the writer of a modern existential novel. (Nikolajeva. 2000, 264)

I motsetning til Ammu, som har stagnert i sitt liv og forspilt sine sjanser, har Estha og Rahel fortsatt mulighet for å utvikle seg og reparere skadene fra barndommen. De møtes i Ayemenem som voksne og konfronterer fortiden sin i templet. Her bearbeider de først mishandlingen og drapet på Velutha, som blir gjengitt i sin helhet gjennom Kathakali-forestillingen der Bhima dreper Dushasana. Denne felles opplevelsen starter foreningen av de to. De bearbeider deretter sorgen over Ammu, gjennom det fysiske møtet på rommet til Estha. Dette er den kontroversielle incest-scenen som har skapt mye medieoppmerksomhet. Ut i fra min lesning av romanen mener jeg denne scenen ikke er så tabubelagt som den kunne ha vært. Som Granaas sier kan barnefiguren fungere som en maske som omskrider de voksnes tabu og

gjør at vi aksepterer ting vi ellers ikke ville ha gjort. Jeg har lyst til å gjenta sitatet hennes fra første kapittel:

Ved hjelp av barnefiguren omskrives den voksnes mangler og kriser og plasseres inn i en uferdig og uskyldig person. Leseren lar seg gjerne forføre av denne uskylden og aksepterer lettere tekstens fremstilling av ”mangler” i det mentale livet, som for eksempel følelse av splittelse, oppløsning eller forbudte ønsker. Forfatteren kan ved hjelp av barnefiguren omskrive tabuer eller grenser uten at det i første omgang oppfattes som forbudt eller som galskap. (Granaas. 2000, s 247)

Dette mener jeg er barnefigurens aller viktigste funksjon i *The God of Small Things*. Nettopp fordi Estha og Rahel er så etablerte som barnekarakterer og er relativt fjerne for oss som voksne har de, som jeg har argumentert, beholdt sin funksjon som barnefigur også som voksne. De står derfor i en særstilling der de igjen kan bryte ”The love laws” uten at vi opplever det som forbudt. Det kan være fullstendig destruktiv og oppfattes som en form for regresjon. De vil da ikke utvikle seg videre, men forsvinne inn i en enda mer håpløs innesluttethet. Men dette er bare en tolkning. At de sørger sammen kan også forstås som en forløsning og endelig initiering fra barn til voksen. De klarer å gjenopprette den magiske kontakten de hadde seg imellom da de var barn, som ga dem en indre styrke. Kanskje det er på dette tidspunktet i romanen at de til slutt når en slags ”voksenhet”, og da må vi forlate dem. Uten barneperspektivet har de også mistet sin funksjon som formidlere. Ved å se på barnefiguren som et middel, er det derfor mulig å se at det finnes håp i romanen.

Noe av det jeg finner mest interessant ved avslutningen av dette prosjektet er at fokuset på barnefiguren har åpnet opp for en bredere lesning av *The God of Small Things*, som oftest blir knyttet til det postkoloniale. Gjennom barnets perspektiv blir problematikken og konfliktene som tas opp mer allmenngyldige og mer fokusert på det mellommenneskelige. De postkoloniale tema som tas opp blir da mer som et bakteppe, der det er karakterene og deres livshistorie som er det sentrale.

Barnefiguren trekker leseren ned på huk, for å få øye på de små tingene. Da åpner et nytt og annerledes landskap seg og legger premissene for en alternativ kommunikasjon mellom forfatter, tekst og leser. Slik jeg ser det er barnefiguren nødvendig og avgjørende i *The God of Small Things*.

## Litteraturliste

### Primærlitteratur:

Roy, Arundhati. 1998. *The God of Small Things*. London

### Sekundærlitteratur:

Coveney, Peter. 1957. *Poor Monkey*. London

Eladhari, Mirjam. 1994. *Fantasivärldarna där vuxna ej äga tillträde – En studie av vuxenvärlden sedd genom den fantastiske berättelsen*. Stockholm

Fjeldså, Inger Johanne . 2003. *Small Gods: Acts of Resistance in Arundhati Roy's The God of Small Things*. Trondheim

Granaas, Rakel Christina. 2000. "Tarjei Vesaas' kunsternovelle "Den ville ridaren": Barnet, sykdommen, diktningen" fra *Eit ord – ein stein: studiar i nynorsk skriftliv*/red. Pål Bjørby, Alvild Dvergsdal og Asbjørn Aarseth.

Granaas, Rakel Christina. 2002. "Barnet som krisebærer: refleksjoner omkring Is-slottet" fra *I kunstens fortrolling: nylesninger i Tarjei Vesaas' forfatterskap*/red. Steinar Gimnes

Gundersen, Åsne Maria. 2006. *Et lite stykke verdenslitteratur*. Oslo

Nikolajeva, Maria. 1988. *The Magic Code, The use of magical patterns in fantasy for children*. Stockholm

Nikolajeva, Maria. 2000. *From Mythic to Linear, Time in Children's Litterature*. London

Nikolajeva, Maria. 2001. *Børnebogens bygeklodser*. København

Rose, Jacqueline. 1994. *The Case of Peter Pan*. London

Rousseau, Jean-Jacques. 1993. *Emile*. [1762] London

Rushdie, Salman. 1982. *Midnight's Children*. London

Saint-Exupéry, Antoine de. 1994. *Den lille prinsen*. Oversatt av Inger Hagerup. Finland

Seidenfaden, Fritz og Tiller, Per Olav. 1994. *Barndom I skjønnlitteraturen*. Oslo:  
Tiller, Per Olav: "Selvbiografien versus den diktete barndom: tilfellet Johan Borgen";  
Fauskevåg, Svein Erik: "Barnet som tema hos en moderne fransk romanforfatter: Michel Tournier";  
Skardhamar, Anne-Kari: "En uudtømmelig brønd er barndomstiden" –  
Barndommens betydning i William Henesens diktning"

Singh, Sujala. 2004. "Postcolonial Children; Representing the Nation in Arundhati Roy, Bapsi Sidhwa and Shyam Selvadurai"

Vesaas, Tarjei. 2002. *Is-slottet*. Oslo

Oxford Advanced Learner's Dictionary. 1989. 4<sup>th</sup> edition

Litteraturvitenskapelig leksikon. 1997. Oslo. Red: Jakob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg

[www.sawnet.org](http://www.sawnet.org)

[www.freeindia.org](http://www.freeindia.org)

[www.pugmarks.com](http://www.pugmarks.com)

[www.salon.com](http://www.salon.com)

[www.freespeech.org](http://www.freespeech.org)

[www.umiacs.umd.edu/users/sawweb/sawnet](http://www.umiacs.umd.edu/users/sawweb/sawnet)