

Politikk og følelser i ungdomslitteraturen

*En komparativ analyse av Leo og Mei (2012) og
De som ikke finnes (2014)*

Cecilie Stenbakk Engebretsen



NOR4390 – Masteroppgave i nordisk litteratur, særlig norsk,
litteraturvitenskap ved Institutt for lingvistiske og nordiske
studier (ILN)

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2018

Politikk og følelser i ungdomslitteraturen

En komparativ analyse av *Leo og Mei* (2012) og *De som ikke finnes* (2014)

© Cecilie Stenbakk Engebretsen

2018

Politikk og følelser i ungdomslitteraturen. En komparativ analyse av *Leo og Mei* (2012) og *De som ikke finnes* (2014)

Forfatter

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne masteroppgaven undersøker hvorvidt ungdomslitteraturen kan være politisk, og hvordan den eventuelt er det. Dette undersøkes i lys av Jacques Rancières teorier, og spesielt får hans begrep om det estetiske kunstregimet spille en større rolle i oppgaven. Oppgaven undersøker også det politiske i tradisjonell forstand, der forfatteren har et klart politisk og moralsk budskap med romanen. Utgangspunktet for oppgaven er hypotesen om at litteraturen kan være politisk ved å inneha et emosjonelt aspekt. Derfor blir Suzanne Keens begreper om narrativ empati og leserens empati vektlagt i stor grad i analysen. Samtidig belyser oppgaven hvordan tekstens utenforliggende forhold kan styrke de emosjonelle følelser hos leseren, hvor Gérard Genettes begreper om transtekstualitet får stor plass. Det tillegges også et sosialt aspekt, hvor litteraturen kan gi en stemme til den ikke-privilegerte gjennom romanen, i lys av Gayatri Chakravorty Spivaks begrep om den subalterne. Ved å sammenligne to tilsynelatende vidt forskjellige ungdomsromanene *Leo og Mei* (2012) og *De som ikke finnes* (2014), kan oppgaven gi to representanter for samtidens ungdomslitteratur, vise hvordan litteraturen kan vekke empati og andre emosjoner hos leseren, samt hvordan litteraturen på ulike måter kan være politisk.

Forord

Seks år på UiO er over! Det er vemodig, men også en lettelse. Arbeidet med denne oppgaven har både vært spennende og utfordrende. Det er derfor mange som fortjener en takk.

Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy, tusen takk for din uvurderlige hjelp som veileder. Du er en drøm av en veileder; brennende engasjert og vanvittig kunnskapsrik! Du har gitt meg selvtillit og troen på egne ferdigheter etter hver eneste veiledningstime, noe jeg tror har vært helt essensielt i dette arbeidet. Takk for alt du har lært meg, og for at du vekket en gnist i meg på innføringsemnet i barne- og ungdomslitteratur.

Det har vært svært praktisk å ha deltidsjobb på campus dette året. Malin, tusen takk for fleksibiliteten du har gitt meg. Du har vært som en ekstramamma, og har alene fungert som en hel cheerleadergjeng. Jeg kommer virkelig til å savne deg nå som tiden på Blindern er over. En ydmyk takk går også til Aleksander, utenfor fagmiljøet, som sa tidlig at du ville lese denne oppgaven. Det ga litteraturhjertet litt ekstra glede og motivasjon.

Tusen takk til min flotte familie og svigerfamilie for deres interesse og støtte i arbeidet.

Jeg hadde mange forventninger da jeg startet på UiO, men jeg hadde aldri trodd at det var der jeg skulle møte min beste venninne. Silje, disse årene ville vært forferdelig triste uten deg. Selv om jeg har hatt mye moro og lært vanvittig mye i løpet av tiden på Blindern, har du vært det aller viktigste. You are my person, som de sier i Grey's Anatomy, og jeg håper vi blir gamle sammen.

Sist, men ikke minst, tusen, tusen takk til min kjære Sigurd. Jeg hadde aldri fått til dette uten din støtte. Takk for at du alltid oppfordrer meg til å følge drømmene mine. Takk for at du alltid er tålmodig og hensynsfull når jeg er sliten og lei, og for at du har lagd middag åtte av syv dager i uka. Takk for at du alltid får meg til å le, selv når jeg har hatt lyst til å hive Mac-en ut på Ring 2 og gjemme meg under dyna. Takk for at du har latt meg gjemme meg under dyna. Endelig kan jeg begynne å spleise på strømutfgiftene og vise at jeg er et godt menneske på bunn. Nå begynner voksenlivet, og jeg ser virkelig frem til fortsettelsen med deg.

Cecilie Stenbakk Engebretsen, Blindern, mai 2018

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	1
1.1	Prosjekt og problemstilling.....	1
1.2	Metode og struktur.....	3
1.3	Tidligere forskning, avgrensning og aktualitet.....	4
1.4	Teoriforankring.....	6
2	De skjønnlitterære verkene	14
2.1	Presentasjon av forfatterne og romanene.....	14
2.1.1	<i>Leo og Mei</i> av Synne Lea.....	14
2.1.2	<i>De som ikke finnes</i> av Simon Stranger.....	16
2.2	Mottakelsen av romanene.....	18
2.2.1	Mottakelsen av <i>Leo og Mei</i>	18
2.2.2	Mottakelsen av <i>De som ikke finnes</i>	22
3	Språket, symbolbruk og den talende	26
3.1	Språklig vanskelig eller enkel?.....	26
3.2	Kan den ikke-privilegerede fortelle sin historie?.....	29
4	Narrativ empati	38
4.1	Å skulle oppnå empati hos leseren.....	38
4.2	Empatiens oppnåelse og effekt.....	41
4.3	Transtekstualitet.....	52
4.3.1	Språklige og tematiske forbindelser i forfatterskapene.....	53
5	Moral og budskap	64
5.1	Moralperspektivet.....	64
5.2	Politisk budskap.....	69
6	Avslutning	73
6.1	Oppsummering og diskusjon.....	73
6.2	Konklusjon og forslag til videre forskning.....	80
	Litteraturliste.....	82

1 Innledning

1.1 Prosjekt og problemstilling

Politikk defineres på ulike måter. I Store norske leksikon defineres politikk som den aktiviteten som handler om «å styre eller lede samfunnsutviklingen. [...] Kort sagt kan man derfor si at politikk gjelder samspillet mellom staten og det øvrige samfunn» (Berg 2018). Hvis vi beveger oss videre til den franske filosofen Jacques Rancière, minner denne definisjonen noe om hans begrep om det politiske ved litteraturen. For han dreier det seg om at «kunst rokker ved eksisterende maktstrukturer når den stadig tilbyr nye perspektiver på samfunnet slik vi hittil har oppfattet det. I hans 'estetiske regime' er spørsmålet om syns- og opplevelsesmåter alltid politisk» (Hansen 2012). Kunsten, som i litteraturen i denne oppgaven, er ifølge Rancière (2007) altså politisk når den kan knyttes til samfunnet, og når den endevender på noe som tidligere har vært noe vi alle har oppfattet som riktig eller galt, med andre ord foreligger det en rådende konsensus om hvordan litteraturen skal være. Rancière er tydelig i sin definisjon om hva litteraturens politikk *ikke* er:

Litteraturens politik är inte författarnas politik. Den handla rinte om deras personliga engagemang i sin tids politiska eller sociala kamper. Den handlar inte heller om hur de i sina böcker återger sociala strukturer, politiska rörelser eller olika identiteter. Uttrycket 'litteraturens politik' implicerar att litteraturen är politisk såsom litteratur (Rancière 2007: 18)

Dette prosjektet er et resultat av flere teoretikers påstander om hvilke tendenser vi ser i samtidslitteraturen. Eirik Vassenden kommenterer i et intervju med Marte Stubberød Eielsen i Klassekampen at litteraturen er en refleksjon av samfunnet, og at den skjønnelitteraturen bærer preg av å gjenspeile «påtrengende globale politiske spørsmål» (Eielsen 2003). Han påpeker at den også «forholder seg til samfunnet og det politiske på mer direkte vis enn vi så for 15 år siden» (Eielsen 2003). Etersom vi ser at litteraturen, som samfunnet generelt, alltid er i endring, kan vi ilegge skjønnelitteraturen en historisk og sosial kontekst, og dermed påstå at den «er en nøkkel til å forstå samfunnet» (Eielsen 2003). Vassenden fortsetter å fortelle om hvordan kunsten er i dag, og går bort fra Theodor Adornos tanke om at kunsten bare er politisk i formen, og ikke i dets innhold:

Det er en påstand som ikke helt passer på litteraturen vi ser omrisset av nå, en litteratur som er samfunnsengasjert i hva den *tematiserer* [...]. Kunstfeltet generelt har [...] beveget seg mot å tematisere samfunnet direkte i stedet for å ta det for gitt. Det eksisterer en nedarvet holdning om at litteraturen er mindre avansert og sofistikert når den er direkte. Kanskje beveger vi oss nå bort fra den oppfatningen, sier Vassenden (Eielsen 2003).

Han peker dessuten på at det interessante ikke handler om hvordan kunsten har blitt mer politisk: «Det finnes talløse måter å være politisk på. Spørsmålet er hvordan litteraturen er politisk» (Eielsen 2003). Dette er noe av utgangspunktet for dette prosjektet, og med Vassendens ord i mente, vinkler jeg problemstillingen min til å dreie seg om hvordan ungdomslitteraturen kan være politisk. Utgangspunktet mitt er de to ungdomsromanene *Leo og Mei* (2012) av Synne Lea og *De som ikke finnes* (2014) av Simon Stranger. Her treffer min første hypotese inn, som går ut på at litteraturen ikke kan fungere som en autonom enhet, men må sees som et heteronomt verk som fungerer i og sammen med samfunnet som sådan.

Jeg ønsker å se nærmere på om litteraturen i seg selv kan være politisk, eller om forfatterens politiske budskap og engasjement er avgjørende for at romanene skal kunne oppleves og defineres som politiske. I et intervju i Klassekampen i 2012 snakker filosofen Bruno Latour om hvordan vi kan løse klimautfordringene: «[Jeg] vil gjerne føre diskusjonen et skritt videre, og derfor har jeg interessert meg mer og mer for estetikk» (Larsen 2012: 48). Han har derfor begynt å skrive skuespill. Intervjuer Dag Eivind Undheim Larsen spør om hvordan kunst og litteratur kan bidra til å løse klimautfordringene, og Latour svarer følgende:

– Fordi det kan være med på å skape politisk handling. Man trenger også vitenskap selvsagt, men det er ikke nok. [...] Et skuespill kan være med på å vekke følelser i oss som gjør oss i stand til å gjøre noe med klimautfordringene, samtidig er teatret en god måte å samle forskjellige folk på (Larsen 2012: 48).

Disse følelsene, som Latour kommenterer, finner jeg interessant å undersøke videre. Jeg stiller spørsmål ved hva det er som skal til for at litteraturen vekker følelser hos leseren, og hvordan det estetiske og etiske sammen spiller en rolle for denne oppnåelsen. Min andre hypotese går derfor ut på at det estetiske og etiske, formen og innholdet, ikke kan ses på som totalt løsrevet eller uavhengig av hverandre, og at de fungerer sammen for å frembringe det eventuelt politiske.

I oppgaven tar jeg videre utgangspunkt i blant annet Suzanne Keens hypoteser, presentert i verket *Empathy and the Novel* (2007), og ser på hvordan *Leo og Mei* og *De som ikke finnes* kan bidra til å vekke leserens empati, og dermed vekke en følelse hos leseren. Dette prosjektet bygger dermed på avsluttende hypotese om at ungdomslitteraturen kan være politisk ved å ha et tydelig emosjonelt aspekt i narrativet, hvor det politiske ved litteraturen ikke er avgrenset til å gjelde verkenes eksplisitte budskap og forfatterens politiske intensjon. Ved å støtte meg på relevante teoretikere og teorier, ønsker jeg å studere hvordan ungdomsromanene kommuniserer med leserne sine, hvordan kommunikasjonen både

vanskeliggjøres og blir mer tilgjengelig i samspillet av form og innhold, og hvorvidt det er mulig at litteraturen kan få oss til å gå fra å være empatisk engasjerte lesere til handlende, politiske vesener.

1.2 Metode og struktur

De to romanene jeg skal analysere i denne oppgaven er tilsynelatende vidt forskjellige både i form og innhold. Jeg tar derfor sikte på å analysere de to romanene fortløpende i oppgaven, og ikke delt inn i to analyser. Årsaken til dette er at analysen virker noe fragmentert og oppstykket dersom jeg separerer de to, og ved en tematisk inndeling blir det forhåpentligvis enklere å se forskjellene og likhetene når jeg sammenligner de fortløpende. Jeg ønsker å skape en diskusjon til slutt, hvor jeg ser på hvordan de to ulike romanene kan vekke følelser og engasjement hos leserne, og hvilke grep som blir gjort for å få til denne effekten. I analysen vil jeg derfor se på både det innholdsmessige og på det formmessige, og ulike litterære grep som brukes for å fremkalle de samme følelsene. Ettersom min hypotese er at både formen og innholdet er med på å påvirke at romanene oppfattes politisk og emosjonelt engasjerende, er det vanskelig å skulle skille mellom de to i analysedelen, da jeg vil se på hvordan de hele tiden følger og gjenspeiler hverandre. Jeg deler derfor ikke oppgaven inn i en form- og innholdsanalyse, men heller etter ulike måter romanene kan gi den emosjonelle og politiske effekten som jeg antar at de kan fremkalle.

I dette første kapittelet gir jeg en introduksjon til oppgaven. Jeg har vært inne på hva prosjektet og problemstillingen i denne oppgaven er, og fortsetter deretter med å opplyse om tidligere relevant forskning. Her gir jeg også en avgrensning av oppgaven, samt argumenterer for oppgavens aktualitet. Sist i kapittelet gir jeg en introduksjon til de teoriene jeg i største grad anvender meg av i oppgaven. Jeg har valgt å gi blant annet Suzanne Keen, som store deler av oppgaven min bygger på, en relativt liten plass i denne presentasjonen, av den årsak at jeg går grundig gjennom hennes bidrag i denne oppgaven i analysen. Etter min mening er det mest hensiktsmessig å belyse disse teoriene og hypotesene underveis i analysen av de litterære verkene.

Kapittel 2 gir en presentasjon av romanene jeg har valgt å analysere. Der starter jeg med en introduksjon av forfatterne og deres utgitte verk, i tillegg til et kort sammendrag av begge romanenes handlingsforløp. I siste del ser jeg på mottakelsen av romanene, som vil gi et innblikk i hvordan både profesjonelle og amatører vurderer verkene. Hva gjelder amatør Anmelderne, tar jeg først og fremst utgangspunkt i Foreningen !les' blogg, hvor det per

20.05.2018 er lagt ut 20 anmeldelser av *Leo og Mei* og 46 av *De som ikke finnes*. Her har jeg stort sett valgt å trekke ut refleksjoner og kommentarer fra anmelderne som går igjen hos flere, og med et så stort antall anmeldelser vil det kunne gi et tydelig bilde på hvordan ungdomsleserne vurderer og tolker romanene.

I det tredje kapitlet ser jeg på hvorvidt romanene kan oppfattes som språklig vanskelig eller enkle i formen. Her trekker jeg også inn hvem som er den talende, og ser på hvorvidt den ikke-privilegerte kan fortelle sin historie. I denne delen ønsker jeg å problematisere vanskelighetene ved romanene når det gjelder bruk av et symbolsk og poetisk språk, men også når det gjelder hvorvidt en privilegerte legitimt og troverdig kan fortelle historien til den ikke-privilegerte.

Kapittel 4, som jeg har tillagt desidert størst vekt og hvor størstedelen av analysen blir gjennomført, tar for seg hvordan romanenes narrative empati utløser empati hos leseren. Her tar jeg først og fremst utgangspunkt i Suzanne Keens teorier og hypoteser, samt hennes henvisning til andre teoretikere og funn, og fremlegger disse fortløpende. I analysen tar jeg også for meg forbindelse mellom ulike verk, med henvisning til Gérard Genettes teorier om transtekstualitet. Denne analysen skal kunne bidra til å gi et innblikk i hvor viktig det er ikke å se et verk som en isolert enhet, men at den har en plass i samfunnet.

Videre i kapittel 4 ser jeg på moralperspektivet i romanene, som jeg mener er viktig for å forstå lesningens effekt hos leseren. Til slutt kommer jeg inn på den politiske effekten, og knytter romanene særlig til Rancières teorier om det dissensuelle og konsensuelle, og hvordan litteraturen er politisk ved at den endrer på det tilvante.

I kapittel 5 oppsummerer jeg oppgaven i sin helhet, og diskuterer funnene jeg har kommet frem til. Begge romanene har et sterkt tematisk aspekt som er likt hos begge, som handler om vennskap, og i begge romanene er vennskapet mellom en gutt og ei jente viktig. Den ikke-privilegerte som får sin historie gjennom romanen står sterkt i begge fortellingene. Følelsen av ikke å strekke til, å ville hjelpe, men ikke vite hvordan, er gjennomgående hos begge. Jeg avslutter derfor med en diskusjon om hvordan man på ulike måter kan få frem de samme følelsene og engasjementet hos leseren, i to tilsynelatende vidt forskjellige romaner. Avslutningsvis konkluderer jeg med funnene i oppgaven, og gir mine anbefalinger til videre forskning.

1.3 Tidligere forskning, avgrensning og aktualitet

Ut ifra tidligere forskning har jeg avgrenset oppgaven til å omhandle hva som gjør romanene politiske, med vekt på hvordan den ikke-privilegerede får sin stemme gjennom romanen. Særlig vil forholdet mellom tekstenes form og innhold, og hvordan de to aspektene påvirker litteraturens mulighet til å være politisk, være oppgavens hovedanliggende. Teoretikerne jeg har benyttet meg av belyser nettopp dette på ulike måter, med vekt på narrativ empati, transtekstualitet og narrativ teori.

En naturlig del av et større prosjekt kunne vært å se på hvem romanen egentlig henvender seg til, og hvem som er idealleseren. Resepsjonsetetikk, da særlig representert ved Wolfgang Iser, og Barbara Walls begreper om ulike adressater ville da vært aktuelt å fremheve. Etter min oppfatning er dette allerede godt belyst, blant annet i masteroppgaven «[D]et finns äventyr som inte borde få finnas. Om vold og overgrep mot barn i de to romanene Janne, min vän og Leo og Mei» (2015) av Kaja Millstein Mjelstad, som tar for seg nettopp romanen *Leo og Mei*. Jeg vil til tider komme inn på hva slags nytte romanene kan ha for leseren, da med særlig blick på det moralske og politiske aspektet ved romanene, men går altså ikke nærmere inn på den aktuelle teorien nevnt ovenfor. Min oppgave vil heller se på hva romanen gjør med oss, hva den kan brukes til og hvordan, heller enn hvem som er den tiltenkte leseren.

Mange studenter og litteraturvitere før meg har brukt Jacques Rancières teorier for å undersøke hvordan litteraturen kan være politisk. En av dem er Hedvig Solbakken i masteroppgaven «Hvis ikke nu,/ så dig. En politisk lesning av Josefine Klougart's Om mørke» (2015). Hun bruker definitivt mye av den samme teorien og litteraturen som jeg anvender i denne oppgaven. Blant annet studerer hun hva det er som gjør romanen hun undersøker vanskelig og mindre tilgjengelig. Samtidig ønsker jeg å supplere med teoriene og hypotesene til Suzanne Keen om narrativ empati for å belyse hvordan det empatiske aspektet gjør noe med det politiske.

Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy har skrevet en artikkel i Norsk litterær årbok, med tittelen «Lyset skjuler mer enn mørket» (2017), hvor hun tar for seg romanen *Leo og Mei*. Artikkelen hennes inneholder mange av de samme poengene og bemerkningene som jeg gjør meg i oppgaven, men min oppgave kan ses på som en utvidelse av denne artikkelen, og med større fokus på det politiske ved romanen ved bruk av estetikkteoretikere som Rancière. Samtidig ønsker jeg å sammenligne *Leo og Mei*, som det har blitt skrevet noen artikler og oppgaver om, med Simon Strangers *De som ikke finnes*, som det derimot er skrevet svært lite om. Et unntak er Jonas Bakken, som i artikkelen «Å vokse ved å kjempe en håpløs kamp. Om

norske ungdommers erfaringer med den globale urettferdigheten i Kristín A. Sandbergs og Simon Strangers ungdomsromaner» (2017) analyserer de to forfatternes trilogier. Her gir han handlingsreferater og ser på hvordan hovedkarakterene i trilogiene opplever møtet med flyktninger (Bakken 2017).

Oppgaven min er aktuell fordi litteraturen alltid er i endring, og jeg vil med denne oppgaven belyse to representanter for det eksempelvis litteraturviter og -kritiker Merete Røsvik Granlund mener er en tendens i samtidslitteraturen:

– Vi ser at det kommer forfattere som i større grad orienterer seg mot samfunnet igjen. De skriver ikke politisk litteratur i tradisjonell forstand, med utgangspunkt i en bestemt agenda, men tar sjangeren et skritt videre ved å skrive inn et tydelig emosjonelt aspekt i tekstene sine. (Larsen 2016: 26)

Min oppfatning er at ungdomslitteraturen har blitt noe glemt når politikken i litteraturen diskuteres. Eksempelvis er forfattere av samtidslitteraturen for voksne et hyppig analysefelt, som hos Solbakken, og i gjentatte analyser av Karl Ove Knausgårds romaner. Det samme gjelder bildebøker for barn, hvor denne typen litteratur ofte får stor oppmerksomhet i mediebildet, samtidig som studenter innenfor pedagogikk og spesialpedagogikk bruker denne litteraturen til å undersøke hvordan den kan brukes i samtale med barn. Et eksempel på dette er Inger Helene Tønnesens masteroppgave, *Bildeboka og den vanskelige samtalen med barn. En kvalitativ studie av hvordan bildeboka kan anvendes i den vanskelige samtalen med barn* (2012). Min undersøkelse vil derfor forsøke å gi en inngang til og skape interesse for å se nærmere på de politiske aspektene i litteraturen for ungdom, og ved en komparativ analyse av to tilsynelatende ulike romaner ønsker jeg å øke bevisstheten rundt mangfoldet og variasjonen hva gjelder form, innhold og tematikk i kategorien ungdomslitteratur.

1.4 Teoriforankring

Den russiske forfatteren og litteraturteoretikeren Viktor Borisovitsj Sjklovskij (f. 1918, d. 1984) skriver i «Kunsten som grep» (2003) at kunst er tenkning i bilder, og legger i dette at «kunsten først og fremst skaper symboler» (Sjklovskij 2003: 14). Han legger et historisk perspektiv i forklaringen om disse bildene, og påpeker at disse bildene endrer seg svært lite gjennom tidene:

Hele virksomheten til de dikteriske skolene består rett og slett i oppsamling og bruk av nye virkemidler når det gjelder ordning og bearbeidelse av det språklige materiale, og består

følgelig meget mer i ordning av bilder enn i det å skape nye. Bildene er gitt, og diktningen inneholder meget mere erindring om bilder enn tenkning i bilder (Sjklovskij 2003: 14).

Han mener derfor at det ikke er «bildenes forandring som utgjør det vesentlige i diktningens utvikling» (Sjklovskij 2003: 15). Ettersom vi har disse forestillingene om ulike bilder før vi leser eller opplever noe kunstnerisk, betyr det igjen at det kunstneriske i sin helhet er et resultat av hvordan vi oppfatter ulike gjenstander på (Sjklovskij 2003: 15). Han skiller derfor mellom tekster med dikterisk språk og ikke-dikterisk språk, fordi det i disse to ulike tekstene skapes to ulike bilder. Det ene er et bilde som fungerer som «et praktisk middel for tenkningen, et middel til gruppering av tingene» (Sjklovskij 2003: 15), mens det dikteriske bildet er «et virkemiddel til forsterkning av inntrykk» (Sjklovskij 2003: 15). Disse bildene skiller han skarpt ved, og påpeker at dette ikke-dikteriske språkets bilder kun «er et middel til abstraksjon» (Sjklovskij 2003: 16), i motsetning til det dikteriske språkets bilder som gir oss noe mer. Han henviser videre til Herbert Spencer, som mente at vi burde komme frem til poenget og meningen raskest mulig. (Sjklovski 2003: 16). Han er sterkt kritisk til økonomiseringen av språket i dikterkunsten, og henviser blant annet til Spencer som mente at vi burde komme frem til meningen bak bildene raskest mulig (Sjklovskij 2003: 16). Sjklovskij påpeker at man tidligere ikke skilte mellom det dikteriske og det praktiske språket, og at målet med kunsten er noe helt annet enn å økonomisere lesningen (Sjklovkij 2003: 17):

Kunstens mål er å gi oss følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke bare en gjenkjennelse. Kunstens virkemiddel er 'underliggjørelsens' virkemiddel og den vanskeliggjorte forms virkemiddel, som øker vanskeligheten og lengden av perspesjonsprosessen, for i kunsten er persepsjonsprosessen et mål i seg selv og må derfor forlenges. Kunsten er en måte å oppleve tingenes tilblivelse på, det som allerede er blitt til, er i kunsten uviktig (Sjklovskij 2003: 18).

Som et eksempel på denne underliggjørelsen, viser han til Leo Tolstoj, som ikke navngir tingen han beskriver, men derimot «beskriver den som om den sees for første gang, samtidig som han i beskrivelsen av tingen ikke bruker de vanlige betegnelser for dens deler, men bruker betegnelser tilsvarende deler hos andre ting» (Sjklovskij 2003: 19). Sjklovskij mener at hensikten med bildet ikke er «å tilnærme dets betydning til vår forståelse, men å frembringe en egen oppfattelse av gjenstanden, et 'syn', ikke en 'gjenkjennelse'» (Sjklovskij 2003: 23). Språket trenger og skal derfor ikke være enkelt, tvert imot innebærer diktningen «et vanskelig, et vanskeliggjort, et hemmet språk» (Sjklovskij 2003: 27). Han påpeker likevel at noen ganger «nærmer det dikteriske språk seg prosaens språk, men det strider ikke mot vanskelighetsloven. [...] Pusjkin brukte dagligtalen som et eget virkemiddel til å fastholde

oppmerksomheten» (Sjklovskij 2003: 27). Sjklovskij påpeker avslutningsvis at det er ett kjennetegn som alltid vil være til stede, og det er at

det kunstneriske er skapt med den hensikt å befri persepsjonen fra automatismen, og det er kunstskaperens mål at vi skal se dette kunstneriske, som derfor 'kunstig' er skapt slik at persepsjonen av det blir oppholdt og derved når den høyeste grad av intensitet og varighet, hvorved tingen ikke oppfattes som en avgrenset gjenstand, men som et kontinuum [...] (Sjklovskij 2003: 26).

Den norske filosofen og professoren Lars Fr. H. Svendsen (f. 1970) presenterer blant annet autonomiestetikken i kapittelet «Kunst i verden. Etter modernismen og postmodernismen» i *Kunst – en begrepsavvikling* (2000). Her refererer Svendsen til Kant, som «skiller mellom fri og vedhengende skjønnhet» (Svendsen 2000: 112):

Denne distinksjonen dreier seg om hvorvidt objektet for den estetiske erfaringen er hensiktsmessig i objektiv forstand, det vil si om objektet kan *brukes* til noe. Ifølge Kant er det snakk om en genuin autonomi bare hvis objektet for smaksdrommen er en 'fri skjønnhet' som er 'uten formål'. Med andre ord er et objekt et geniunt, autonomt kunstverk bare hvis det er ubrukelig, hvis det gir avkall på enhver bruksverdi (Svendsen 2000: 112).

Svendsen bruker den abstrakte ekspresjonismen som et eksempel på en feilslått insistering på kunstens autonomi, som «sterkere enn noen annen retning eller skole i det 20. århundre profilert seg som fullstendig autonom» (Svendsen 2000: 113). De ønsket «å skille skarpt mellom kunst og politikk, fordi en sammenblanding av de to ville ødelegge kunstens renhet» (Svendsen 2000: 113). Problemet, som Svendsen påpeker, er at vi ikke kan skille resepsjonen fra en kulturell og politisk kontekst. Jeg vil også tillegge en historisk kontekst, i lys av Sjklovskijs teorier om at bildene vi persiperer må ses i lys av våre vante forestillinger om dem. Ekspresjonistene ønsket å distansere seg fra «en sosial orden som den oppfattet som grunnleggende pervertert» (Svendsen 2000: 115). Et viktig poeng hos Svendsen er at ved å prøve å skape denne distansen, «fratok [kunsten] seg selv muligheten til å fungere genuint kritisk, og stilte seg åpen for en politisk bruk den opplagt ikke hadde noen sympati overfor» (Svendsen 2000: 115). Poenget med dette eksemplet om de abstrakte ekspresjonistene er «å eksemplifisere at forestillingen om kunstens autonomi er illusorisk» (Svendsen 2000: 117), og at det er problematisk å skulle tviholde på kunstens autonomi da den blir «mindre relevant fordi den vil miste forbindelsen til andre menneskelige handlings- og refleksjonsrom» (Svendsen 2000: 118). Med dette mener Svendsen at kunsten ikke lenger har noen egen, bestemt oppgave, og derfor kan «være hva som helst og fylle en hvilken som helst oppgave» (Svendsen 2000: 120). Han påpeker at hvis vi skal forstå samtidskunsten, må vi avvise den autonomien som var viktig for den moderne kunsten (Svendsen 2000: 120), fordi vi nå taler

om en «spredning mot en tilstand der alt er kunst og ingenting er kunst» (Svendsen 2000: 120). Han er også skeptisk til insisteringen på en definisjon eller at vi skal fastholde et enkelt begrep om kunst, fordi

det er å gjøre den fullstendig kontrollert. Og hele problemstillingen vedrørende kunstens slutt (eller død) er en følge av troen på at kunsten har en essens. Hvis vi gir avkall på søkingen etter en slik essens, eller et kunstbegrep med nødvendige og tilstrekkelige betingelser, vil hele problemstillingen om kunstens slutt oppløses (Svendsen 2000: 125)

Jeg bruker lite av Svendsens teori og oppfatninger rent eksplisitt i oppgaven, og hans teori fungerer mer som et grunnlag for den avsluttende diskusjonen, hvor denne avvisningen av kunstens autonomi gjør seg gjeldende.

Franske Jacques Rancière (f. 1940), filosof og professor emeritus ved Saint-Denis i Paris og professor ved European Graduate School i Sveits, skriver om hvordan kunsten er politisk. Tekstene og teoriene hans kan være svært krevende å få tak på, da han skriver tidvis svært abstrakt og komplisert, noe som igjen gjør at teoriene blir lite tilgjengelig når jeg ønsker å benytte meg av dem i oppgaven. Dette er også årsaken til at jeg har valgt å supplere med forklaringer fra Anne Beate Maurseth, som har oversatt og skrevet etterordet til *Sanselighetens politikk* (2012).

Han oppretter tre ulike kunstregimer, som skal kunne gi oss et system for å kunne gjenkjenne kunst (Maurseth 2012: 79). Det første er det poetiske eller representative, som han knytter til begrepsparet *poiesis* og *mimesis* (Rancière 2012: 26). Maurseth forklarer dette kunstregimet med at kunstens egenverdi blir fremhevet, og at regimet knyttes til Aristoteles hvor «kunstverk blir vurdert og verdsatt ut fra hvordan de følger kunstens eget hierarki for virkelighetsfremstilling» (Maurseth 2012: 81). Det dreier seg om en etterlikning av hvordan kunst lages, og i dette regimet blir kunstverket «mer vurdert ut fra hvordan det er laget, enn ut fra hva det representerer» (Maurseth 2012: 81). Kunsten blir altså vurdert ut ifra sjangertrekk, og det «finnes klare regler for hvordan etterlikningene skal utføres innenfor de ulike sjangerne» (Maurseth 2012: 81).

Det etiske regimet er det neste kunstregimet Rancière fremsetter, og her er «'kunst' ikke identifisert som sådan, men underordnet spørsmålet om bilder. [...] [Disse] er gjenstand for et dobbelt spørsmål som angår bildenes opprinnelse, og følgelig deres sannhetsgehalt og spørsmålet om deres formål, den bruken de tjener og de effektene de utleder» (Rancière 2012: 24). Som navnets regime tilsier, handler det om det etiske vurderingskrav, og kunstens bilder innenfor dette regimet blir vurdert «ut fra hvordan de påvirker publikum på godt og

vondt, og hvordan de reguleres i forhold til hvilken effekt de har i samfunnet» (Maurseth 2012: 80). Rancièrè påpeker dette selv: «[Det] gjelder det å forstå hvordan bildets vesen angår *ethos*, individenes og fellesskapets væremåte. Og dette spørsmålet forhindrer 'kunsten' å individualisere seg som sådan» (Rancièrè 2012: 25). Maurseth (2012) trekker frem eksempler som Muhammed-karikaturer og Karl Ove Knausgårds *Min Kamp*-serie for å vise «hvordan kunstverk blir vurdert ut fra sin moralske *ethos* og effekt i samfunnet» (Maurseth 2012: 80–81).

Det tredje kunstregimet, det estetiske, handler på sin side ikke om hvordan man produserer et kunstverk, men «hvordan en sanselig væremåte skiller seg ut og viser seg å være typisk for kunstproduktene» (Rancièrè 2012: 24). Han beskriver estetikk som «en spesifikk væremåte for det som tilhører kunsten, væremåten til kunstens gjenstander» (Rancièrè 2012: 24). Rancièrè forklarer videre at dette regimet «bekrefter kunstens absolutte singularitet og ødelegger samtidig ethvert pragmatisk kriterium for denne singulariteten. Det etablerer kunstens autonomi, og samtidig er dens former identisk med de former som livet selv skapes av» (Rancièrè 2012: 31). Slik kommer Rancièrè inn på autonomiestetikken, hvor den rådende tanken er at kunsten eksisterer kun for kunstens skyld. Samtidig insisterer han ikke på en fullstendig autonomi:

En blanding av kunstens autonomi og heteronomi utgjør kjernen i det estetiske kunstregimet. Kunsten er både uavhengig av og infiltrert i andre typer praksiser, og det er kunstens frie spill med det sanselige og sansbare som kan tilveiebringe likhet også på andre felt [...] Tilskuerrollen i det estetiske regimet blir mer aktiv, og dette kan i seg selv være frigjørende idet tilskueren kan se annerledes enn det som kunstneren hadde ment (Maurseth 2012: 84).

Som Maurseth påpeker, er det essensen i det estetiske kunstregimet at vi får nye måter å sanse på: «Det innebærer et nytt forhold mellom de ulike sanser og mellom sanser og fornuft, og dermed åpnes det for en ny inndeling og fordeling av det sanselige» (Maurseth 2012: 83–84). Her kommer altså uttrykket «kunstens politikk» inn: «[Det har] ikke å gjøre med hvordan den tematisk tar opp politiske saker, ei heller med kunstens varige kvaliteter eller klassikerstatus. Snarere har det å gjøre med hvordan den tilveiebringer nye sansemåter» (Maurseth 2012: 88). Det er gjennom estetikken at Rancièrè ser «et potensial for forandring, et løfte om mulig frigjøring ut fra hva kunsten skaper og representerer, heller enn ut fra hva den negerer» (Maurseth 2012: 88). Rancièrè påpeker at «det ikke finnes kunst uten at det også finnes en spesifikk form for synlighet og språkbruk som kan identifisere det som kunst. Ingen kunst uten en viss deling av det sansbare som knytter det til en bestemt form for politikk. Estetikken er en slik deling» (Rancièrè 2008: 550).

I «Litteraturens politik» (2007) skriver Rancière at vi ikke må blande politikk med maktutøvelse og en kamp om makt, fordi det er ikke nok at det bare finnes makt. Det som også må eksistere, er rådende lover og en konsensus om samfunnsnormer og fellesskapets anliggende (Rancière 2007: 18). «Politiken är konstitutionen av en specifik erfarenhetsfär där vissa objekt er definerade som gemensamma och vissa subjekt betraktas som förmögna att benämna dessa objekt och argumentera i deres sak» (Rancière 2007: 18). Rancière (2007) henviser først til Aristoteles, som mente at mennesker er politiske vesner fordi de kan tale, de kan opprette et fellesskap og en samfunnsorden, i motsetning til dyrene som bare kan uttrykke nytelse eller lidelse. Derfra går Rancière til Platons *Staten*, som viser til vanlige arbeidere som ikke har tid til å gjøre noe annet enn nettopp arbeidet sitt. Rancière påpeker med dette at

politiken börjar precis när denna omöjlighet sätts i fråga, när de som *inte har* tid att ägna sig åt någonting annat än sitt arbete tar sig den tid som de inte har för att bevisa att de faktiskt är talande varelser som deltar i en gemensam värld, och inte ursinniga eller lidande djur. Denne fördelning och omfördelning av rum och tider, av platser och identiteter, av röst och läte, av det synliga og det osynliga, utgör det som jag kallar delandet av det sinnliga. Den introducerar nye subjekt och objekt på det gemensammas scen. Den synliggör det som var osynligt, den gör så att de som enbart uppfattades som djur som väsnas istället uppfattas som talande varelser (Rancière 2007: 18).

Grunntankene til Rancière bygger på prinsippene til den franske pedagogen Joseph Jacotets (1770–1840), som mente at vi alle besitter de samme mentale evnene (Johansen 2018). Rancière mener at det er en vesentlig forskjell på hvorvidt vi besitter evnene og hvorvidt vi benytter oss av dem. Han bemerker at hvis denne hypotesen «skal kunne verifiseres, må likhet være et prinsipp som det kontinuerlig handles i tråd med i verden» (Johansen 2018).

Gayatri Chakravorty Spivak (f. 1942) er en indisk litteraturviter og professor ved Columbia University. Hun er spesielt kjent for teksten «Can the Subaltern Speak» (1988), som regnes som en sentral tekst innen postkolonialistisk litteraturteori (Svendsen 2016). Med «subaltern» sikter hun til den ikke-privilegerte, som tradisjonelt har vært underlegen andre. Eksempler på dette er etniske minoriteter og kvinner sett i forhold til menn, da særlig kolonister fra den vestlige verden. Jamfør Rancières begrep om de som tidligere ikke har kunnet tale, er Spivaks begrep om den subalterne et supplement, og begge teoriene er særlig relevante i analysen om *Leo og Mei* og *De som ikke finnes* med hensyn til hvem som får muligheten til å fortelle sin historie.

Den amerikanske litteraturprofessoren Suzanne Keen (f. 1973) presenterer i *Narrative Form* (2015) begreper om narrativ empati og leserens empati. I kapitlet jeg tar for meg,

begrunner hun artikkelens viktighet ved å referere til Neal Oxenhandler, som i 1988 påstod at vi ikke har noen «thoroughgoing affective criticism as such» (Keen 2015: 153). Målet med dette kapittelet er derfor å vise hvilken utvikling vi har hatt siden da. Hun argumenterer derfor ut ifra ulike teoretikers arbeid om narrativ- og affektiv teori. Kort forklart definerer hun *affekt* som en sinnstilstand og kroppslig overflytting fra en tilstand til en annen, og det er i narrasjonen disse tilstandene oppstår og som får leseren til å fortsette å lese (Keen 2015: 153). Hun definerer videre *narrativitet* som de ulike kvalitetene ved teksten som gjør denne teksten fortellende i formen (Keen 2015: 153). *Narrativ empati* definerer hun videre som noe som forfatteren selv føler, og som han eller hun må ta ut i fiksjonsfortellingen, slik at leseren opplever de samme følelsene når han eller hun leser fiksjonen. Slik oppstår leserens empati (Keen 2015: 155).

I *Empathy and the Novel* (2007), tar jeg for meg kapittelet «Reader's Empathy», hvor Keen introduserer en rekke teoretikere innenfor fagfelt som filosofi og litteratur, og henviser til deres forskning og funn. Ut ifra disse teoriene fremsetter hun ulike hypoteser om leserens empati gjennom hele kapitlet, og i oppgaven tar jeg for meg noen av disse. Aller først tar hun utgangspunkt i Wayne Booth, som stilte ulike lesere spørsmålet om «the novels that has led them to something specific: to make a change in their behavior or beliefs» (Keen 2007: 65). Hun stiller seg kritisk til denne måten å spørre på, da den krever at leserne faktisk har gjort noe spesifikt etter å ha lest litteratur, og hun er derfor mer på jakt etter «their experiences of narrative empathy» (Keen 2007: 65). Hun påpeker at når leseren opplever empati med narrativet eller karakterer, så treffer det heller sjeldent med teorien om at empati alltid leder til altruisme, men påpeker at det ikke betyr at det aldri skjer. Det er heller unntaket (Keen 2007: 65). Hun ser videre på hvordan og hvorfor empati kan vekkes i fiksjonslesningen, og henviser blant annet til litteraturprofessoren David S. Miall, som påstår at «unusual or striking representations in the literary text promote foregrounding and open the way to empathetic reading» (Keen 2007: 87).

Den franske litteraturkritikeren Gérard Genettes (1930–2018) teorier om transtekstualitet, som handler om hvordan tekster forholder seg til hverandre, er særlig relevante i analysen for å få frem hvordan forhold som ligger utenfor teksten også har noe å si for tolkningen og oppnåelsen av narrativ empati. Genette (1997) presenterer fem typer transtekstuelle forhold: intertekstualitet, paratekstualitet, metatekstualitet, hypertekestualitet og arkitekstualitet. Jeg skal ikke ta for meg alle, men de som er relevante for verkene jeg analyserer. De ulike typene blir presentert fortløpende i analysen.

Per Thomas Andersen (f. 1954), norsk litteraturforsker og professor ved Universitetet

i Oslo, presenterer i *Fornuft og følelser. En studie i affektiv narratologi* (2016) hvordan følelser og affekter spiller en rolle i resepsjonen av skjønnlitteraturen, og lar seg inspirere av teoretikere som Patrick Colm Hogan og Martha Nussbaum. Andersen (2016) henviser blant annet til Platons *Staten*, der Sokrates og Glaukon er i dialog om to tonearter. Glaukon forklarer at de to toneartene er den doriske og den frygiske, og Andersen konkluderer med at etikk og estetikk har en direkte sammenheng, og «[at] konkrete kunstneriske uttrykk forutsettes å fremkalle bestemte emosjoner og holdninger» (Andersen 2016: 13). Han påpeker at dette gjør kunsten «både nyttig og farlig, et effektivt instrument i den etiske og politiske oppdragelsen i staten, men samtidig en truende kraft hvis man ‘spiller feil’ – det vil si hvis man bruker feil skala» (Andersen 2016: 13–14). I denne oppgaven er det innledningen til boken som får spille en rolle, når jeg nå ønsker å se på hvorfor følelsene vi får etter å ha lest romanene har noe å si for den politiske tolkningen av verkene.

2 De skjønnlitterære verkene

2.1 Presentasjon av forfatterne og romanene

2.1.1 *Leo og Mei* av Synne Lea

Forfatter Synne Lea (f. 1974) har tidligere utgitt tre diktsamlinger, *Alt er noe annet* (2003), *Du har et sted å løpe inn* (2010) og *Nattevakt* (2013), sistnevnte illustrert av Stian Hole. *Nattevakt* (2013) ble nominert til Brageprisen og Kritikerprisen, og fikk mange gode anmeldelser og tilbakemeldinger. I år kom også bildeboka *Du og jeg* (2018), også denne gang illustrert av Stian Hole. *Leo og Mei* (2012) er hennes første roman, og det er denne jeg tar utgangspunkt i.

I *Leo og Mei* møter vi de to vennene Leo og Mei, som er naboer og bor rett overfor hverandre i en gate. Vi blir introdusert for dem med det samme, og blir også fortalt at Mei er vennen til Leo. Mei liker å løpe, mens Leo ikke har muligheten til å være med på dette. Han heier derimot på henne fra sidelinjen. De er mye hos Mei, og moren til Mei blir fremstilt som et varmt menneske som byr på god mat i form av kaker og påsmurte brødsiver, mens de er sjeldent hos foreldrene til Leo. Persongalleriet består i all hovedsak av Leo og Mei som de viktigste, faren til Leo som skaper konflikten i historien, mens moren til Mei er den trygge havnen. Vi får også møte faren til Mei og moren til Leo, men de har en langt mindre rolle enn de andre karakterene, særlig Meis far som er mest i bakgrunnen og forsterker inntrykket av den trygge, varme kjernefamilien.

Fortellingen utvikler seg slik at vi først blir kjent med karakterene, vi får små hint og frampek på hva som kan eller skal skje, og vi aner en spenning mellom Leo og Mei og faren til Leo. Leo og Mei bygger etter hvert en trehytte i skogen, som er deres hemmelige sted. Vi kan også tolke det som et skjulested fra faren til Leo, selv om det ikke blir uttrykt eksplisitt. Mei følger med på Leos rom om kvelden fra sitt eget vindu tvers over gaten, og hun får ikke sove før det er lys på rommet hans. Hun står opp presis om morgenen for å kunne møte Leo, for hun må være en venn for han etter det som skjer om kvelden. Dette noe som skjer om kvelden får vi aldri fortalt konkret, og vi må derfor lese mellom linjene og tolke hva som egentlig hender i hjemmet til Leo.

Romanens vendepunkt er når faren til Leo oppdager hytta de har bygd i skogen. Han konfronterer dem på en aggressiv måte, og vi får inntrykket av at Leo blir så redd at han hopper ned fra hytta – kanskje er det bedre å skade seg enn å konfrontere faren. Kanskje er

også dette redningen til Leo, fordi om han er bevisstløs vil han ikke måtte være tilstede og ta imot konsekvensene faren har tenkt til å gi han for at han har skjult seg i trehytta. Mei konfronterer faren til Leo, selv om hun er redd og ønsker å løpe sin vei. Hun har nemlig muligheten til det, men hun velger å være der for Lem, som hun alltid er, og velger derfor å ta den absolutt vanskeligste utveien ved å snakke med faren hans. Leo blir så fraktet til sykehuset, hvor Mei besøker han.

Etter konflikten ved trehytta, blir Leo plassert i fosterhjem, og bor dermed ikke rett over gaten til Mei mer. Hun tar et oppgjør med moren hans, og sørger over at vennen ikke lenger er der. Samtidig kan det også virke som at hun føler på en tomhet nå som hun ikke lenger trenger å passe på Leo til enhver tid. Avslutningen i romanen kan tolkes på mange måter, og men følelsen lesere kanskje sitter igjen med, er ambivalent. På den ene siden er Leo i et forhåpentligvis trygt hjem, og vi kan være glade for dette. Samtidig sitter Mei igjen alene uten vennen sin, og det er også åpenbart for oss at ikke moren til Leo har det noe godt heller. Hun har valgt å bo med mannen sin fremfor barnet sitt, noe vi kan lese som en ren kritikk, men også som en utforskning av leserens empatiske spekter og moralperspektiv.

Romanen viser seg å være sterkt preget av Leas lyrikerbakgrunn, blant annet ved at setningene er så korte, poetiske og kan nesten sies å se ut til å være oppstilt som dikt. Et eksempel på dette ser vi allerede på første side:

Leo sitter stille i natta og lytter etter skrittene mine. For det er bare jeg som kan slippe han ut. Jeg løper for at mørket ikke skal merke meg. Jeg hvisker at gata må være kort å komme over.

Jeg er meg. Jeg har aldri funnet ut hvordan jeg kan se om noen er snille eller slemme.

Leos kjeller er full av natt. I hjørnet av natta sitter han og venter.

Jeg er morgenen. Morgenen må være en venn (Lea [2012] 2014: 5).

Romanen virker tilsynelatende enkel å lese, da den har disse korte og få setningene per side. Som Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy (2017) påpeker, virker ikke setningene som konstruerte og et resultat av en voksen forfatters språk, men inneholder derimot få beskrivende og underordnede setninger og konjunksjoner, til forskjell fra hva mange andre barne- og ungdomsforfattere velger å benytte seg av, der de «i partier presser sine barnelitterære tekster inn i en hypotaktisk og omstendelig stil ispedd lavfrekvente ord som avslører at barnets språk og tanker er konstruert av en voksen» (Bjørkøy 2017: 132). Når Lea benytter seg av denne enkle formen, kan romanen virke mer tiltrekkende for den unge leseren, da den virker lettlest og overbevisende ved å ikke ha disse konstruerte, kompliserte setningene.

Fortellingen er videre kronologisk fortalt, og frekvensen er singulativ. Med andre ord

blir hendelsene fortalt i «riktig rekkefølge», og det som skjer fortelles kun én gang. Slik er oppbyggingen av fortellingen enkel å følge for den unge leseren, og sammenlignet med andre fortellermåter hvor man må være mer observant på repetitive og underliggende virkemidler som krever en mer erfaren leser. Fortelleren, Mei, er intern og deltar i handlingen, og vi får en direkte gjengivelse fra henne. Dette kan virke mer engasjerende, fordi vi blir kjent med fortelleren og hovedkarakteren på samme tid. Det er hennes følelser som kommer til uttrykk, både implisitt og eksplisitt. Hun beskriver selv hvordan hun føler seg: «Jeg tør ikke trå helt ut på pappen» (Lea [2012] 2014: 77), mens andre steder må vi tenke oss til og lese mellom linjene for å forstå følelsene: «Men når jeg løper, veier jeg ingenting. Da trenger jeg ikke å tenke» (Lea [2012] 2014: 56).

Ut ifra foregående argumentasjon, skulle en kunne tenke seg at romanen var enkel og lettlest for barn og unge å forstå. Dette er ikke tilfelle, og videre i analysen skal jeg se litt på hvorfor.

2.1.2 De som ikke finnes av Simon Stranger

Simon Stranger (f. 1976) er en norsk forfatter. Tidligere har han studert filosofi og religionshistorie, og har utgitt et rekke bøker som har blitt oversatt til flere språk. Han debuterte med bildeboka *Krussedullen* i 2005, og har i etterkant utgitt blant annet *Gjengangeren* (2006), som han mottok Riksmålsprisen for, og ungdomstrilogien om jenta Emilie. Hans siste utgivelse er *Kokotopia 1: Riddere, hekser og prikkedøden* (2018), som er den første i serien om Simon og Helena som skal redde verden. Dette er en illustrert barnebok, illustrert av Helena Lindholm. Ungdomsromanen *De som ikke finnes* (2014) er den tredje og siste romanen i trilogien om Emilie, som er en ung, norsk jente. De to første bøkene, *Barsakh* og *Verdensredderne* ble utgitt henholdsvis i 2009 og 2012. Emilie møtte papirløse Samuel på Gran Canaria da hun var på familieferie, og det siste han fikk av henne før han ble tvangsreturnert til Ghana, var en papirlapp med adressen hennes i Bærum. I denne romanen står han plutselig utenfor huset hennes, desperat etter hjelp og med Emilie som siste håp for å få en bedre fremtid.

Emilie bor på Blommenholm i Bærum, som kan sies å være et av de mer velstående stedene i kommunen. Hun bor der med familien sin, og har en kjæreste som heter Antonio. Han møtte hun da hun var med i organisasjonen *Verdensredderne*, og de har åpenbart begge et sterkt samfunnsengasjement. Når Samuel, som hun nesten helt har glemt, plutselig står på døren hennes i Bærum en vanlig morgen hun skal på skolen og foreldrene på jobb, får Emilie

panikk. Hun er både redd for hva han har opplevd, men også hva han kan finne på å gjøre. Frykten dreier seg om hvorvidt han kan stjele noe eller skade henne. Samuel velger å dra, i sinne, og tar med seg Emilies mors smykkeskrin, som han tar med til handlegata Karl Johan og gullsmeden for å selge. Emilie og Antonio tar derfra opp jakten på han.

Romanen veksler mellom to historier: Den ene historien handler om Samuel og Emilie i Norge nå, og er derfor fortalt i presens. Den andre historien, som nåtidshistorien veksler med, handler om Samuels reise til Norge, fra da han og Emilie skiltes i Gran Canaria frem til i dag. Samuels reise tilbake til hjemlandet, gjennom Europa og til Norge, byr på mange grufulle hendelser, men også historier om vennskap og kjærlighet. Persongalleriet består av Samuel og Emilie som hovedkarakterer, samt Antonio som har en liten siderolle som kjæresten til Emilie. Vi møter også Samuels venner gjennom ferden, henholdsvis Amadou og Muhammed. Samuel blir sendt tilbake til Ghana fra Gran Canaria, og tar en jobb på en kakaobønneplantasje, hvor også mange andre unge gutter arbeider for å kunne brødfø seg. Samuel ankommer kakaobønneplantasjen, og møter for første gang Baba og Amadou. Avslutningsvis i kapittelet sier Amadou: «Pass på så du ikke havner alene med Baba» (Stranger [2014] 2016: 25). Her får vi et frampek på hva som skal skje, og ikke minst er dette starten på vennskapet som skal bygges mellom de to. Fortellingen tar en dramatisk vending når Samuel og Amadou setter fyr på farmens leder, Baba, fordi de må komme seg vekk. Baba misbruker nemlig guttene seksuelt og voldelig, og arbeidet på farmen er som slavearbeid. Herfra blir vi med på Samuel og Amadous reise fra Afrika til Europa, som er alt annet enn en hyggelig solskinnshistorie.

I Norge blir skuffelsen stor når Emilie ikke kan hjelpe Samuel. Hun har dårlig samvittighet, men vet ikke hva hun skal eller kan gjøre. Samuel ender opp alene på gata, men raskt blir kjent med Muhammed, som ordner det slik at Samuel får jobbe med han på ulike vaskeoppdrag. Til slutt blir Samuel tatt av politiet under et vaskeoppdrag i bygget til Utlendingsdirektoratet, og blir sendt til isolat i nærheten av flyplassen. Han vet at han kommer til å bli sendt tilbake til Ghana, for han har ikke en legitim grunn til å søke asyl: Han har det nemlig ikke følt *nok*, og kan ikke søke asyl på grunnlag av dårlige økonomiske forhold. Han skriver derfor et brev til Emilie, hvor han forklarer at ingenting av dette er hennes feil, og tar deretter sitt eget liv i cella.

De som ikke finnes er en bok som *bør* være enkel å lese og forstå: Den har korte, konkretiserte setninger, og er tilsynelatende uten noe særlig symbolikk og poetisk språk. Stranger legger lite mellom linjene når han beskriver følelser og hendelser, og vi trenger

svært sjeldent å lure på hvordan hovedkarakterene føler seg. Unntaket er kanskje der hvor vi får fortellingen i Norge i presens, hvor det er Emilies frykt for Samuel som preger store deler av historien. Både Emilie og Samuel blir her beskrevet lite nyansert, og forfatteren gir oss et inntrykk av at han er en uberegnelig, møkkete migrant som i det hele bare skremmer Emilie: «Emilie ser på sårene på hendene hans, flekkene av olje og møkk på buksene. Har hun virkelig kysset dette mennesket? Vært tiltrukket av ham, drømt at de var i et basseng sammen» (Stranger [2014] 2016: 26). Fortellingen blir mer nyansert utover i romanen, der vi får vite grunnlaget bak den store forandringen i Samuels humør og væremåte; den store forandringen Emilie merker fra da hun reddet Samuel på Gran Canaria for noen år tilbake. Som en av anmelderne i foreningsbloggen skriver: «Jeg stoppet ikke opp en gang og lurte på, ‘hva er det du mener?’». Vi kan derfor anta at romanen er enkel å forstå, hva gjelder handling og tematikk.

2.2 Mottakelsen av romanene

2.2.1 Mottakelsen av *Leo og Mei*

Romanen ble nominert til Deutscher Jugendliteraturpreis i 2014. Den har fått svært gode omtaler i alt fra VG og Aftenposten til Barnebokkritikk.no og litteraturtidsskriftet *Bøygen*. Blant annet skriver Marianne Lystrup i *Vårt Land* følgende:

Det poetiske språket og måten å tenke på, åpenheten og fargesansen, er med henne [Lea] inn i romanen. Det gir lesningen en ekstra dimensjon, som ikke finnes for ofte i ungdomsromaner, og som er desto mer kjærkomment når det forekommer. Det følsomme, åpne språket gjør oss til medforfattere. [...] Selv om boka om Leo og Mei er poetisk og åpen, er den også spennende. Vi lurer fælt på hva det er med denne faren til Leo, som er nifs selv når han prøver å være hyggelig [...] (Lystrup 2012: 19).

Anmeldelsene er gjennomgående positive, og kritikerne og anmelderne lar seg imponere over både form og innhold. For de unge leserne fortøner opplevelsen seg derimot en god del annerledes. Eksempelvis oppbevarer Leo en krukke med biller i kjelleren, og det er viktig for Leo at de blir sluppet ut når han selv blir sluppet ut. Billene er som et symbol på Leo, og han opprettholder en kontroll over dem på samme måte som faren hans har kontroll på han. Det kan tyde på at billene gjør at Leo føler han har makt over noe, ettersom han ellers er så maktesløs i far-sønn-forholdet. I tillegg ser vi tydelige tegn på hvordan handlingsmønstre forflytter seg fra far til sønn når han sperrer billene inne i denne krukken. Fra bloggen til

Foreningen !les¹, skriver 14 år gamle Johanne følgende: «Leo er veldig opptatt av biller». Dette er det flere som omtaler i bloggen, men de trekker ikke noen paralleller mellom Leos forhold til billene og Leos forhold til faren. Slik kommer det igjen tydelig frem at store deler av teksten kan leses i både konkret og overført betydning. Ida på 13 år skriver at hun syntes romanen var vanskelig å forstå, men reflekterer over at dette er «en bok som kan ha mange betydninger». Hun forstår den ikke helt selv, men hun forstår at den kan tolkes på ulike måter, og at det poetiske språket kan tilgjengeliggjøre noe mer om man bare klarer å tolke det. Det krever en oppøvd lese måte- og forståelse for å tyde all symbolikken og det poetiske språket Lea fører, noe som gjør at romanen i møte med de yngste mister litt av sin hensikt og budskap, da de ikke forstår helt hva de leser. Det virker som om de først og fremst leser i konkret betydning, men likevel ser de at det poetiske språket kan invitere til tolkning, og når de ikke klarer å tolke dette, blir romanen en frustrasjon og irritasjon mer enn en glede. Dette gjenspeiler seg i størsteparten av anmeldelsene på bloggen, hvor de uttrykker tydelig at romanen er vanskelig å forstå: «Boken var veldig fin, men det var litt vanskelig og forstå», og «på grunn av metaforer og andre innviklinger, blir den til tider vanskelig å forstå». Konklusjonen til flere av anmelderne er derfor at boken blir «veldig kjedelig å lese. Jeg sleit med å bli ferdig med boken i tide, og jeg er egentlig veldig glad i å lese».

Flere av anmeldelser på bloggen til Foreningen !les forteller gjennomgående om at teksten er barnslig, men den er også «litt voksent skrevet». Som jeg antydte innledningsvis, kan romanen virke tilsynelatende enkel, på grunn av de korte kapitlene, de korte setningene, den store skriften og de få linjene på hver enkelt side. Likevel er språket så konstruert av forfatteren i form av overførte betydninger, dobbeltbetydninger og med en tone som kan være vanskelig for den uerfarne leseren å plukke opp. Eller som Maya Troberg Djuve, anmelder i Dagbladet, skriver i sin anmeldelse: «Ikke én setning skurrer» (Djuve 2012). Det er åpenbart at Lea har tenkt igjennom hver eneste linje i denne romanen, noe som blir mer og mer tydelig når man leser romanen flere ganger, og ikke minst ved nærlesning. Det er enkelt å overse detaljer og se sammenhenger, som eksempelvis med de nevnte billene i krukken. Dette gjenspeiler seg i ungdommenes anmeldelser på bloggen – de leser, synes den er vanskelig å forstå og dermed også kjedelig, og legger ikke merke til detaljene som er viktige for å forstå helheten. Vi har å gjøre med den hermeneutiske sirkel her: Delene utgjør helheten, og helheten viser hvor viktige disse delene – detaljene – er.

Joseph A. Appleyard har skrevet verket *Becoming a Reader* (1991), og beskriver

¹ De siterte anmeldelsene er å finne på nettsiden til Foreningen !les: <http://foreningenles.no/boker>

hvordan vi blir lesere og hvordan leseren utvikles. Han deler inn leserollene i fem ulike kategorier: «The Reader as a Player» (barnehagealder), «The Reader as Hero and Heroine» (barneskolealder), «The Reader as Thinker» (ungdomsskolealder), «The Reader as Interpreter» (videregående- og høyere utdanningsalder) og «The Pragmatic Reader» (voksenalder) (Appleyard 1991: 14–15). Appleyard presierer at utviklingen er forskjellig hos hvert individ, og at inndelingen av leserne i disse kategoriene derfor ikke er statiske og absolutte. Han påpeker at de heller ikke beskriver «the unique experience of an individual reader with a particular book» (Appleyard 1991: 15). Med dette tatt i betraktning, er det nærliggende å bruke rollene som retningslinjer for å ha noen konkrete avgrensninger av lesestadier å forholde seg til, men vi må være forsiktige med å generalisere, da individer utvikler seg følelsesmessig og kognitivt ulikt. Appleyard (1991) bemerker at de unge leserne i barneskolealder, mellom syv og tolv år, er mest opptatt av plottet, altså selve handlingen. Som vi ser hos den sveitsiske biologen Jean Piaget, utvikler barn i denne alderen evnen til å gå forstå årsak-virkning og omvendt, mens den yngre leseren ikke har gjort dette enda (Håkonsen 2009: 46). De interesserer seg dermed mer for handlingen enn karakterenes indre liv, noe som først kommer i neste stadie (Appleyard 1991: 68). Ungdomsleserne, i neste stadie, har ifølge Appleyard (1991) en tendens til å gi tre ulike tilbakemeldinger når de har lest en bok. Først og fremst nevner de «the experience of involvement with the book and identification with the character» (Appleyard 1991: 100). Videre forteller de om «the realism of the story» (Appleyard 1991: 100), som dreier seg om at de kan tro på karakterene eller hendelsene, og at det hele virker realistisk. Til slutt er de opptatt av at en god historie «makes them think» (Appleyard 1991: 100). De må føle et engasjement for historien og/eller karakterene for å opprettholde interessen. Det er først i neste stadie, der leseren fortolker, at leseren ser mer på ulike tolkninger og budskap ved litteraturen de leser. Disse har naturligvis gått lenge på skole og diskutert symbolikk, budskap og ulike tolkninger, og vil være mer erfarne lesere. Dermed vil det også være enklere for disse leserne å oppdage symboler og språklige virkemidler, som de yngre leserne gjerne går glipp av ettersom de er mest opptatt av plottet, realismen og/eller at de får en eller annen følelsesreaksjon av teksten de leser. De vil kunne bli berørt.

Kjell Magne Håkonsen (2009) henviser som nevnt til biologen Piaget, som studerte barns utvikling. Piaget deler den kognitive utviklingen inn i fire stader: sensomotorisk stadium (ca. 0–1,5 år), preoperasjonelt stadium (ca. 1,5–7 år), konkretoperasjonelt stadium (ca. 7–12 år) og formaloperasjonelt stadium (ca. 12–15 år) (Håkonsen 2009: 44). Det er de to siste som vil være relevant i denne sammenhengen. I det konkretoperasjonelle stadiet, hvor barnet

er mellom 7 og 12 år, utvikles evnen til å tenke logisk og symbolsk: «[Barnet] har utviklet evne til konservering og mister den begrensning som egosentrisitet legger på tankeprosessene. Barnet har utviklet evnen til å forstå komplekse årsak-virkningssammenhenger» (Håkonsen 2009: 46). Videre hevder Piaget at

barnet stadig er avhengig av å forankre sine tanker i konkrete hendelser. Det betyr at barnet har vansker med å tenke på hypotetiske muligheter i en situasjon. Et barn i tolvårsalderen vil derfor ha problemer med å tenke seg ulike løsninger på et komplisert problem og finne hvilke konsekvenser ulike alternativer kan medføre (Håkonsen 2009: 46).

I det formaloperasjonelle stadiet, der barnet er mellom 12 og 15 år, blir barnet i «bedre stand til å tenke både på konkrete og abstrakte hendelser, og det utvikler evnen til å formulere hypoteser for å løse problemer» (Håkonsen 2009: 46). De får med andre ord en tankegang mer og mer lik en voksen. Følger vi den kognitive utviklingen som er presentert av Piaget, forstår vi at en voksen leser, eller en ung voksen, vil få mer ut av symbolikken og mulige tolkninger og konsekvenser i Leas roman enn hva den yngre leseren i barneskolealder vil gjøre.

Når leserne av *Leo og Mei* ikke forstår symbolene, metaforene og det ellers så poetiske språket, vil de ikke finne meningen ved fortellingen, og de vil få problemer med å engasjere seg i handlingen. Dette resulterer i anmeldelsene som *Leo og Mei* har fått på foreningsbloggen. Anmelder i Dagsavisen, Gerd Elin Stava Sandve, skrev en anmeldelse av romanen i 2012. Inngressen hennes var som følger: «Poetisk, dvelende, mystisk. Men hvem er denne boka skrevet for?» (Sandve 2012). I det første kapittelet forteller Mei at hun er morgenen, og at kjelleren til Leo er natta. Hva betyr egentlig det? En så poetisk og metaforisk innledning til en roman som dette, gjør nok at en uerfaren leser vil falle fra ganske fort, og dermed miste interessen, tror Sandve (2012). Det blir klarere utover i romanen, selv for den unge, uerfarne leseren, hva meningen med morgenen og natten og lyset og mørket betyr, men det krever som nevnt mye av leseren å se hele sammenhengene. Sandve (2012) stiller som nevnt spørsmål ved hvem romanen egentlig er skrevet for, og når vi har lest anmeldelsene på foreningsbloggen, kan vi berettiget stille det samme spørsmålet. De færreste av ungdommene får noe særlig ut av romanen, dersom vi tar utgangspunktet i anmeldelsene på foreningsbloggen. Noen forstår at det skjer noe ubehagelig og feil i historien, og at det dreier seg om faren til Leo. Hvor alvorlig det er, later det til at de færreste har forstått. De fleste resonnerer seg frem til at det handler om et sterkt vennskap. En av anmelderne skriver: «Leos far kommer oftere og oftere i veien for vennskapet deres, og det fører til at Leo skader seg og

må på sykehuset». Det kan virke som om anmelderen ikke forstår det som står mellom linjene og hintene til at Leo blir utsatt for overgrep av faren, men tror derimot at faren på uforklarlig vis ikke ønsker at Leo og Mei skal være så mye sammen. Når ungdomsleseren ikke klarer å resonnerer seg til voldsaspektet i handlingen, vil historien miste sitt sterkeste budskap og virkemiddel. Samtidig er det et poeng at unge lesere må utfordres for å kunne lære å lese mer avansert. Dersom de ikke blir utsatt for bøker som krever at en leser mellom linjene eller innehar noe metaforisk og poetisk språk, vil de heller ikke lære å tyde slike romaner i voksen alder. Vi må kanskje heller spørre om når i leseutviklingen de er klare for å bli eksponert for slike romaner.

Cecilie Naper undersøker i *Hunting high and low. Amatøranmeldere og profesjonelle kritikere om fascinasjon og kvalitet* (2013) hvilke kriterier amatør anmeldere og profesjonelle kritikere legger til grunn når de anmelder bøker. Hun henviser til Per Thomas Andersen, som påpeker at det estetiske kriteriet har en verdi først og fremst for den beleste (Naper 2013: 278). Dette bekrefter resultatet av anmeldelsene på foreningsbloggen. Intensitetskriteriet handler om hvorvidt verket klarer å holde på oppmerksomheten til leseren. Innenfor dette kriteriet dreier det seg om verkets enkeltkomponenter og helheten som en kunstnerisk enhet. Kompleksitetskriteriet viser til hvordan et verk kan leses og forstås på ulike måter, mens det genetiske kriteriet dreier seg om å sammenligne verket med foregående verk og tekster, og hvordan disse har påvirket verket vi leser (Naper 2013: 278). Det affektive sier noe om verkets effekt på oss, mens det kognitive kriteriet handler om hva vi kan finne eller få av kunnskap ved å lese litteraturen, og at det blir satt i gang en tankeprosess hos leseren (Naper 2013: 278). Når vi derimot vurderer et verk ut ifra den moralen eller det politiske aspektet verket tilbyr, vurderer vi ut ifra et moralsk-politisk kriterium (Naper 2013: 278). Ifølge Naper (2013) er amatør anmeldere spesielt opptatt av å bli rørt, eller påvirket emosjonelt på en eller annet måte, noe vi ser at blir problematisk for de unge leserne som ikke forstår innholdet. Når vi ikke forstår tematikken og budskapet, eller i det hele tatt handlingen, vil vi naturligvis ha vansker for å bli berørt og bli følelsesmessig engasjert. Romanen vil derfor ikke ha noen verdi, men heller være en frustrasjon for disse leserne.

2.2.2 Mottakelsen av *De som ikke finnes*

Romanen ble nominert til Uprisen i 2014, og Bokbloggerprisen samme år. Anmeldelsene har vært gode, noe blant annet ser ved Cathrine Krøgers anmeldelse i Dagbladet, som har

følgende tittel: *Serien hans burde vært obligatorisk på enhver ungdomsskole* (2016). Mette Hofsødegård i Aftenposten skriver følgende om romanen:

Det er forskjell på bøker, og noen få er viktigere enn andre, mye viktigere. Denne boken av Simon Stranger tar et nesten brutalt tak i meg, river meg ut av den profesjonelle anmelderrollen og fører meg inn i en ufattelig brutal og hjerteskjærende virkelighet (Hofsødegård 2014).

Det affektive kriteriet blir tillagt stor vekt av den profesjonelle anmelderen, da fortellingen for henne er så realistisk og viktig at det overgår andre kriterier, som eksempelvis de estetiske, som jo er naturlig for en anmelder å vektlegge i sin vurdering av et litterært verk. Anmelderne på Foreningen !les' blogg beskriver det samme som den profesjonelle anmelderen, og Liv Müller Smith-Sivertsen gir gode beskrivelser av hvordan romanen oppleves, og mener at «selv om boken ikke var skrevet på den beste måten var temaet veldig viktig og originalt». Denne bemerkningen kan tyde på at det emosjonelt fremkallende ved romanen er viktigere enn formen og det estetiske, når hun ikke er særlig tilfredsstilt av språket i denne romanen, men ettersom temaet er så viktig, er anser hun det som en god bok likevel. Hun påpeker også hvordan skiftet mellom Samuel og Emilies perspektiv påvirker resepsjonen: «Teksten gir en følelse av at du bytter på å være inne i hodet til Emilie og Samuel som virkelig gir en opplevelse av at du faktisk er tilstede. Og dette var en av de få tingene jeg likte med skrivemåten hans i denne boken». Stranger har her gjort stilteknisk grep som gjør at romanen oppleves som enda mer ekte, og som styrker det kognitive aspektet ved romanen ved at leseren føler at hun lærer noe av å lese den: «Gjennom boken skjer det mange forferdelige ting med Samuel, og tanken på at det skjer med ekte folk andre steder i verden er forferdelig men også en av faktorene som gjør at denne boken er så interessant».

Dette realistiske og kognitive aspektet, som gjør at du både lærer noe samtidig som romanen oppfordrer til ettertanke, er noe mange av ungdomsanmelderne vektlegger. Zuhayr Adi er enig med Krøger (2016) i viktigheten av å lese en slik roman: «Dette er en bok som alle ungdommer bør lese for den er en av de beste bøkene som er skrevet i senere tid som er kritisk til hvordan samfunnet oppfører seg rundt og med de papirløse innvandrere». Ole Berrefjor Riisøen skriver følgende om det realistiske ved romanen:

Det at den er realistisk og grotesk gjorde at jeg av og til fikk lyst til å legge bort boken, men den var så gripende og spennende at jeg alltid måtte plukke den opp igjen. I tillegg fikk boken meg til å bry meg om karakterene, noe svært få andre bøker har fått meg til å gjøre. For eksempel har jeg aldri brydd meg så mye om en Harry potter karakter døde eller ble skadet, men hver gang noen av karakterene i denne boken sto i fare satt jeg ytterst på stolen.

Som jeg tidligere har vært inne på, er denne spenningsfaktoren viktig for mange av leserne i denne aldersgruppen. Samtidig ønsker de noe de kan relatere seg til, og få muligheten til å leve seg inn i en realistisk historie som ikke tilhører dem selv. Da må følgelig troverdigheten til karakterene være tilstede, noe Marius, en av ungdomsanmelderne, mener at den er: «Personene er veldig troverdige, måten Emilie reagerte på når hun så Samuel var en veldig naturlig måte å reagere på». Måten Emilie reagerer på når hun ser Samuel, kan sies å være med usikkerhet og frykt. Hun kjenner ikke igjen Samuel fra sist hun møtte han. Han er tristere, sintere, mindre tilstedeværende, møkkete og gir inntrykk av at han er desperat, noe han jo også er. Mange av leserne vil nok kunne tenke seg at de ville reagert på samme måte om Samuel hadde dukket opp på deres dør, og vil dermed identifisere seg med Emilie. Når denne effekten vekkes hos leseren, har *Stranger* oppnådd det han sannsynligvis ønsket med den første delen av romanen: Han har vekket identifikasjon hos leseren, og dette spiller han videre på når vi følger historien fra Samuel står på døren til han avslutter livet sitt. Romanen oppfordrer på den ene siden til å *gjøre noe*, samtidig som den vektlegger hvor lite en 18 år gammel jente fra privilegerte Norge faktisk *kan gjøre* i en slik situasjon. *Stranger* oppnår likevel en følelse hos leseren hvor de kjenner på behovet for å gjøre noe med hvordan situasjonen er for migranter som Samuel, når blant annet en av ungdomsleserne kommenterer følgende: «Etter å ha lest bøkene til Simon har jeg blitt veldig inspirert til å gjøre noe, og ikke bare sitte på baken og se på at folk og naturen rundt oss sakte dør vekk». Anne Cathrine Straume, anmelder i NRK, oppsummerer det hele fint: «Er 'De som ikke finnes' en god roman? Jeg vil si at den først og fremst er en viktig roman» (Straume 2014). Hun påpeker nemlig det motsatte av den unge anmelderen, som mente at karakterene var troverdige: «Innimellom skulle jeg likevel gjerne sett flere sider av både Emilie og Samuel, fått tilgang til flere følelser. Slik det er nå, blir det mange litt umotiverte påstander, som *Stranger* helt sikkert har belegg for i autentiske historier, men faren for stereotyper er tilstede» (Straume 2014).

Anmeldelsene er i det store og hele gode. Noen av ungdomsleserne påpeker som nevnt at språket ikke imponerer dem, men dette overbæres av kryssklippingen mellom historiene plassert i nåtid og datid, som gir et unikt bilde av opplevelsene og historien i sin helhet. Noe av kritikken som går igjen, påpekes særlig av ungdomsleseren Oskar Stundal Jevnesveen: «Det skjedde nesten ingenting før til side 60 og det var omtrent halve boka». Den mer utålmodige leseren finner nok lite glede av at *Stranger* bruker mye tid på å komme til Amsterdam og Oslo, og ønsker seg sannsynligvis en fortelling i nåtid hvor vi følger

karakteren i nuet. I løpet av seksti sider har vi også blitt kjent med Amadou og vennskapet mellom han og Samuel, noe som gjør historien mer levende og emosjonelt engasjerende for leseren, og dette kan bidra til at leseren føler at det er nettopp et stykke ut i romanen at de får mest mulig ut av lesningen.

3 Språket, symbolbruk og den talende

3.1 Språklig vanskelig eller enkel?

Leo og Mei bygges i stor grad opp av kontraster og ulikheter mellom hovedkarakterene, noe vi ser allerede fra første side: Leo sitter i natta, mens Mei er morgenen. Natta symboliserer det mørke og vanskelige, og som vi hittil i romanen ikke har fått vite hva er for noe. Mei er morgenen fordi hun er lys, god, og en venn. Tidlig blir vi introdusert for Meis løpeegenskaper. Hun sier det går fort å løpe fra sin dør og over til Leos. Igjen kan hver linje tolkes symbolsk, som at hun hele tiden er på plass i tilfelle det skulle hende noe med Leo. Leo har utfordringer med foten, – den ene er kortere enn den andre – noe som gjør at han ikke kan løpe. Dette blir han herset med av faren sin for. Mei elsker derimot å løpe, og løper helst så mye som mulig, noe hun også blir oppmuntret til av både sine foreldre og Leo selv.

I kapittel to blir vi introdusert for faren til Leo, ettersom han åpner døra når hun banker på om morgenen: ”Natta er borte. Lyset har slått opp alt rundt oss. Jeg trenger ikke være morgenen mer. Bare en venn” (Lea [2012] 2014: s. 6). Denne setningen med Meis tanker er svært virkningsfull, ettersom vi hele tiden har ant at noe skjer i kjelleren til Leo om natta. Nå har han det ikke vondt fysisk mer, for mørket er borte. Men han trenger kanskje noen å være med etter mørket, en som kan støtte og bare være der, og nettopp derfor må Mei være en venn.

Resultatet av disse kontrastene gjør at vi danner oss et inntrykk av at den ene, Mei, er den privilegerte, tøffe jenta fra en ressurssterk og trygg familie, mens Leo fremstår som den ikke-privilegerte gutten som ikke har de samme forutsetningene, tryggheten og stabiliteten som venninnen sin. Ved at Mei er fortelleren og gir oss sin opplevelse av hvordan Leo har det, blir vi konfrontert direkte med forskjellene mellom de to. Selv om det mesteparten av språket er metaforisk og poetisk, og sier lite konkret hva som egentlig skjer med Leo, får vi likevel følelsen av at noe er galt helt fra starten av. Det ligger i tonen og kontrastene, hvor vi skjønner at Mei er ei lykkelig jente med trygge vilkår, mens kontrastene viser til at Leo er hennes motpart. Ved å bruke en så utpreget barnestemme og barnetanker som Lea gjør i denne romanen, får vi et tydeligere perspektiv på hvordan det er for et barn å observere at vennen ikke har det godt. Selv om kanskje ikke Mei forstår helt hva som skjer selv, bare at det er noe som ikke er bra, så finner vi hele veien tegn på at hun observerer at noe ikke er som det skal. Lea setter dermed fokus på hvordan man kan tolke barns erfaringer og

perspektiv, og hvordan et barns tankegang og resonnering foregår, for å forstå det dersom det hender noe som ikke skal skje.

Forfatter Lea benytter seg i stor grad av gjentakelse av metaforene, eksempelvis når hun bruker kontrasten mellom mørket og lyset og morgenen og natten hyppig i løpet av historien. Meis løpeglede- og egenskaper kommer til uttrykk hele veien, og det er også en symbolikk som blir brukt i avslutningen: «Jeg tror jeg kan klare å løpe helt til deg, jeg kan klare det for deg» (Lea [2012] 2014: 183). Løpingen blir et symbol på at hun alltid vil stille opp og vil være tilstede for Leo. Han kan alltid regne med at Mei kommer løpende om han skulle trenge det. Gjentakelsen av kontrastene er hele tiden med på å understreke og tydeliggjøre skillet mellom Leo og Mei.

Formen tydeliggjør Meis følelser, og de kommer ofte ikke til uttrykk direkte gjennom språket. Hun uttrykker sjeldent eksplisitt at hun blir lei seg, sinna, irritert, skremt eller lignende. Lea bruker gjenstander til å symbolisere tankene og følelsene til Mei: «Jeg må holde meg våken til lampa i Leos rom tennes. Hvis den tennes, er han der, i senga si, og jeg kan gå til min. Men hvis ikke må jeg følge med» (Lea [2012] 2014: 9). Det hun egentlig sier, er at så lenge Leo er i kjelleren og trolig har det vondt, så er hun bekymret og redd. Når han er på soverommet sitt og lampa blir tent, så har han det bra. Da kan hun slappe av. Ved personifikasjon får Lea frem at Mei er redd. Redd når mørket kommer, fordi hun vet at det skjer vonde ting med Leo om natta: «Natta kommer nærmere. Jeg har den i halsen» (Lea [2012] 2014: 51). Gjennom besjeling får hun også uttrykt hvor ufattelig redd hun er, når trehytta, som er deres gjemmeded, blir oppdaget av faren: «Jeg har ikke to hjerter. Jeg har to hundre» (Lea [2012] 2014: 98).

Setningene og ordene viser hele tiden til dobbeltbetydninger, og gir grunnlag for ulike lese måter av romanen. Et av de første eksemplene vi ser, er når Mei sammenligner huset sitt med Leos: «Husene våre er nesten like, bare speilvendte, fordi de ligger på hver sin side av gata» (Lea [2012] 2014: 6). Leser vi setningen som den står, konkret, er de to husene helt like, bare speilvendte. Likevel ligger de på hver sin side av gata, så *helt* like er de ikke. Dersom vi utvider setningen til å ha en dobbeltbetydning, vil vi forstå at husene og hjemmene er like, ved at de begge er enebarn, så vidt vi har fått vite noe om, og begge har en mor og far. Samtidig er de helt ulike, for foreldrene deres er ikke like. Kjelleren til Leo er mørk, den rommer overgrep, mens kjelleren hos Mei er fylt av «hjemmelaget syltetøy, ved i høye stabler og et tørt lys fra lampa i taket» (Lea [2012] 2014: 9). Innholdet i Meis kjeller gir assosiasjoner til et godt og trygt hjem, mens kjelleren til Leo er mørk. Den har ikke lampa

med lys i.

I *De som ikke finnes* er setningene også korte, men de er langt ifra så poetiske og symbolske i innholdet. Språket er derimot enkelt, og det er få vanskelige ord og symboler leseren må forholde seg til. Fortellingen fra Samuels flukt gjennom Europa til Norge fortelles i kursiv, for at det skal bli enklere for leseren å forstå. Når teksten blir skrevet i kursiv, kan denne skjevheten som kursiv representerer, være et symbol på Samuel som er på siden av samfunnet, og fortellingen og opplevelsene hans er noe uvant og annerledes enn hva den unge leseren er vant til å lese om. I nåtid, hvor den allvitende fortelleren forteller ut ifra Emilies perspektiv og hvor Emilie er i fokus, er det derimot i vanlig skrift. Når Samuel og Amadou er på vei over havet til Nederland, og det er helt mørkt inne i containeren de sitter i, har de en lommelykt som de skrur av og på for å få lys, av for å spare batteriene. Når lommelykta er av, er ikke teksten bare i kursiv, men den er også i tykk skrift. Dette kan ses som en forsterkning av hvor intenst og mørkt det er. Jo tykkere skriften blir, jo mørkere har Amadou og Samuel det også. Slik er det også med lyset. Når det er borte, og er det helt mørkt i den skumle containeren. Dette skumle, ukjente som mørket representerer og utgjør, brukes som symbolikk både i *De som ikke finnes* og *Leo og Mei*.

Selv om *De som ikke finnes* stort sett er mer direkte i formen enn *Leo og Mei*, og uten overførte betydninger, finner vi likevel noen av dem om vi leter. Eksempelvis kan vi finne bruk av symboler i samtalen mellom Baba og Samuel: «– Nydelig, sa han og slikket seg om munnen. – Tenk at de gule, harde kakaobelgene dere plukker der ute kan bli til dette? At de tørre, beske frøene, at de kan bli til noe så fantastisk godt?» (Stranger [2014] 2016: 35). Kanskje kan disse kakaobønnene være et symbol på reisen til Samuel, for livet hans starter som kakaobønnene: uferdig. Reisen hans til Europa skal kunne gi han et bedre liv. Slik kan enden på reisen til Europa ende opp som reisen til en kakaobønne: Den kan bli til noe godt, noe å nyte, og noe fantastisk. Dessverre ender det ikke slik for Samuel, og mye av årsaken til Samuels nye flukt og frykt er Baba, som er den som uttaler denne metaforen om kakaobønnene. Etter flukten fra kakaobønneplantasjen, observerer Samuel en plastpose i havet: «Samuel fulgte med på en revnet plastpose som ble skylt opp på land og dratt tilbake igjen av bølgene» (Stranger [2014] 2016: 63). Her kan plastposen være et symbol på Samuels første reise til Europa. Han kom frem til land, men ble raskt sendt tilbake igjen.

Andre steder i romanen finner vi konkrete gjenstander som blir symbolisert som noe annet, og tillegges andre betydninger og sammenligninger. Eksempelvis båtshaken ved der Muhammed bor: «En båtshake, slik Samuel har sett fiskere bruke ved havnen i Vest-Afrika

når de drar opp blåsene fra vannet. Eller slik politiet utenfor Kanariøyene bruker når de drar opp druknede kropper ved kysten» (Stranger [2014] 2016: 129). Parallellene blir tydelig fremstilt av forfatteren, og i motsetning til hos Lea, trenger vi ikke tenke i overførte betydninger for å se at Samuel stadig blir minnet på livet som flyktning på vei til Europa. I likhet med *Leo og Mei*, finner vi også i *De som ikke finnes* kontrasten mellom det mørke og lyse flere steder enn bare ved den nevnte lommelykta: «Det sorte havet brøt i hvite buer mot stranden» (Stranger [2014] 2016: 63): Det mørke representerer her en fare, mens det lyse representerer trygghet og frihet, akkurat slik det gjør i *Leo og Mei*. Det samme gjelder lommelykten som går av og på i båten, der lyset gir trygghet, mens mørket gir det motsatte. Når vi kommer til siste del av romanen, får vi presentert en personifisering:

Det er et lys i alt som lever. En flamme som brenner i hver og en av oss, fra før vi blir født, og som holdes i live av menneskene rundt oss. Brenselet, det er troen på fremtiden og følelsen av å være ønsket, følelsen av tilhørighet. For hvert nederlag og hver avvisning så flakker flammen, blir svakere og svakere helt til det bare så vidt er en glød igjen (Stranger [2014] 2016: 166).

Flammen får egenskapen av å holde oss i live, og den symboliserer vår livsgnist og -kraft. Samuel har opplevd så mye nederlag og avvisning at flammen hans til slutt sviner hen, og det hele ender med at han ikke holder ut lenger: Han tar livet sitt på cella på Trandum.

3.2 Kan den ikke-privilegerede fortelle sin historie?

I *Leo og Mei* er det Mei som er fortelleren. Hun er den privilegerede naboenta som har ressurser og muligheten til å fortelle en historie, mens Leo ikke har dette privilegiet. Hans stemme kommer eksplisitt til syne kun i dialog med Mei, og gjennom et brev til Mei, som vi får lese nærmere slutten av romanen. Der forteller han at skal flytte nå, og at familien han skal bo hos «likner litt på din» (Lea [2012] 2014: 172). Vi kan tolke dette som at han har kommet til et trygt og stabilt hjem. Ettersom han nå får komme til ordet i romanen og fortellingen, kan det kobles til at først når han er trygg, har han mulighet til å uttrykke seg i historien. Den underordnede er ikke lenger underordnet, han er mer sidestilt med Mei, og er i starten av et nytt og bedre liv. Gayatri Chakravorty Spivak (1988) stiller spørsmål om den «subalterne», eller med Maria Esholt Selviks (2009) oversettelse, «underordnede», kan tale. Hun undersøker hvorvidt de underordnede i India, i dette tilfellet enker som lar seg brenne på bål med sin avdøde ektefelle, har en reell stemme, eller om deres tanker og meninger blir presentert gjennom andre som ikke kan representere dem på en riktig måte, nemlig via en elite med privilegerede stemmer (Spivak 1988). Mei er kanskje et privilegert barn, men hun har

samtidig ikke de samme ressursene og kunnskapene til å kunne fortelle en historie som en voksen privilegert. Sett på den måten er Mei også underordnet, når en sammenligner med en voksenperson. Hvis vi kan si at romanen gir en stemme til den underordnede, er det derfor mer komplekst enn at Leo som eneste ikke-privilegert får en stemme. Mei, som i romanen er et barn og ikke en skrivefører utdannet forfatter, får også en stemme hun vanligvis ikke ville hatt. Hun blir slik sett også en levende ikke-privilegert som trenger noen til å fremme sin historie. Et barn som opplever noe slikt som Mei, vil også trenge en privilegert som kan fremme sin stemme og historie.

Vi vet lite om forfatterens oppvekst, og kan derfor ikke ukritisk benytte en biografisk lesemetode i *Leo og Mei* (Lütken & Fibiger 2007: 16). Vi må derfor ta utgangspunkt i at romanen er oppdiktet og konstruert, og slik slett forteller ikke forfatteren en ekte historie, og dermed heller ikke en ikke-privilegerts ektefølte historie. Dette kan være problematisk hvis vi går ut ifra at forfatteren ikke har noen kunnskap om hvordan et overgrepsutsatt barn har hatt det. For alt vi leserne vet, kan alt av innholdet være fiksjon og rene gjetninger. Løsningen for Lea her er at hun er forsiktig med å tillegge karakterene noen følelser. Hun beskriver naturlige menneskelige reaksjoner, som at Mei blir nervøs for høyden ned fra trehytta deres. Leo er hun enda mer forsiktig med å si noe om følelsene til. Det vi leser om, er Meis opplevelser som betrakteren av Leo og farens handlinger og tale, og ikke historien til den overgrepsutsatte selv.

Mei forteller ikke bare Leos historie som overgrepsutsatt, hun forteller hovedsakelig om rollen som venn, betrakter og følelsen av maktesløshet. Slik sett kan hun ses på som ikke-privilegert, fordi hun ikke har kapasitet og mulighet til å gjøre noe med det hun ser. Hun er et barn, og forstår kanskje ikke det hun ser, heller. Dette kommer igjen tydelig frem i dialogen med moren, når moren spør om hvorfor hun ikke har fortalt noe om hva som har skjedd i Leos hjem: ”– Du kan si ting til oss, Mei. Hvorfor sa du ingenting? – Det er ikke bare jeg som skal si noe, sier jeg. – Du har rett, sier mamma” (Lea [2012] 2014: 107). Det er ikke et barns ansvar å ordne opp i så store problemer, og de har ikke gjort seg opp erfaringen med å håndtere vanskelige situasjoner som dette. Selv for en voksen kan det føles ut som en umulig oppgave. Munnen og talen er viktige symboler, og det handler om hvem det er som har ansvaret for å stå opp og snakke ut. Mei registrerer moren til Leos oppførsel når hun står ved kjøkkenvasken den dagen hun spiser hos dem: «Det er en lyd i munnen hennes, men jeg kan ikke høre hvilken, den er for lav» (Lea [2012] 2014: 47). Denne linjen er det lett å lese raskt og ikke vie noen oppmerksomhet, men sett i sammenheng med munnen og stemmen som

symbolikk i romanen, er dette viktig å registrere. Stemmen til moren til Leo er for lav: Hun burde ha hevet den for lenge siden, og dermed gjort noe med Leos situasjon for lenge siden. Hun har ansvaret for å si ifra.

Romanen kan derfor ses på som gjennomgående kritisk i budskapet, og kritikken rettes mot oss, særlig voksenpersoner, som ikke ser, ikke vil se, ikke forstår eller ikke vil forstå. Voksenpersoner som moren til Leo og moren til Mei burde ha sett og forstått, og grepet inn. Spesielt moren til Leo, som er i en posisjon hvor hun bør vite hva som skjer, og i slutten av romanen kommer det frem at hun kjenner sin mann godt. Hun har dermed tatt valget om å overse, i alle fall ikke reagere. Mei legger merke til blåmerkene til Leo: «Jeg trekker Leos hender til meg. Ermene på genseren hans glir nedover, underarmene er så bleke at de lyser. Blå, bløte skygger bare, noen steder» (Lea [2012] 2014: 12). Hun ser blåmerkene, og har nok en god anelse om hvordan de har havnet der, men hun vet ikke hvordan hun skal reagere. Hun har ikke sett noe av overgrepene selv, og kan bare ane hva som har skjedd. Dersom Mei, som er et barn, legger merke til blåmerkene til Leo, er det enda mer naturlig at voksenpersonene som er involvert har lagt merke til dem. Likevel står Leo alene i dette, med Mei som betrakter og i en umulig situasjon hun ikke aner hvordan hun skal håndtere. «Jeg er Mei. Jeg vet ikke hvor Leo drar. Jeg vet ikke om jeg er snill» (Lea [2012] 2014: 12). Hun vet ikke om hun gjør det rette ved å tie. Men hun vet at noe er galt, når hun skal legge seg og tenker at hun er heldig: «Jeg ligger i senga og vet at jeg er heldig. Men det er ikke riktig, å være heldig. Det er noe i veien med det» (Lea [2012] 2014: 13).

I et intervju med forskning.no forteller Dag Øystein Nordanger, klinisk spesialist i barne- og ungdomspsykologi ved Uni Research Helse, Regionalt kunnskapssenter for barn og unge Vest, at det er essensielt at de voksne er åpne og har en utforskende holdning til barnas opplevelser, og «særlig viktig fordi barn sjelden forteller direkte om hva de har opplevd. – Det kan være fordi de ikke har ord for det, fordi de er truet til å tie, eller utifra lojalitet til den som er overgriper. Men ofte går de med et trykk inni seg, et behov for å si det til noen» (Nordahl 2016). Med andre ord må barna få en anledning til å kunne snakke om det, og de må føle at det er en hensikt med det. De må føle at foreldrene er interessert, og at det de forteller er viktig og av betydning. Moren til Mei spør om noe er i veien: «– Det går alltid an å si noe, vet du, hvis det er noe du tenker på» (Lea [2012] 2014: 87). Mei vurderer, spør seg selv om hvordan det er mulig å vite at noe er i veien: «Jeg skal til å si akkurat det, at jeg ikke vet om jeg vet noe, om det er noe å si» (Lea [2012] 2014: 87). Så avbryter moren Meis tankerekke, rett før hun skal til å si noe, og forteller om at faren til Leo kom over dagen før.

Sjansen er borte, og Mei fikk ikke tid til å vurdere om hun skulle si noe eller ikke. Når da Leos far blir dratt inn i samtalen, kan det tenkes at hun føler at hun ikke egentlig har noen ord for det hun føler er galt og dermed bestemmer seg for at hun ikke kan si noe. Samtidig dukker Leo opp i vinduet, med en taustige som faren har hjulpet han med å lage. Denne nyanserte fremstillingen av faren til Leo er med på å bygge troverdigheten til historien. Faren til Leo er ikke bare ond eller bare god, han er begge deler, og det vil naturligvis være vanskelig for et barn, som Mei er, å skulle fortelle noe, da hun kanskje føler at hun sverter eller ødelegger for både Leo og faren dersom hun forteller. Kanskje er ikke faren til Leo så ille, for han er jo snill også? Når moren til Mei påpeker at det var «hyggelig» at faren til Leo var innom, så blir det desto vanskeligere for Mei å skulle fortelle noe negativt. Moren burde dermed vært mer sensitiv, tålmodig og vist tydeligere at hun tåler å høre det hvis det er noe galt. Istedenfor avbrøt hun, sikkert ikke med vilje, og gjorde dermed Mei usikker, som igjen resulterte i innesluttethet.

Psykolog Per Isdal (2000) definerer vold slik: «Vold er enhver handling rettet mot en annen person, som gjennom at denne handlingen skader, smerter, skremmer eller krenker, får den personen til å gjøre noe mot sin vilje eller slutte å gjøre noe den vil» (Isdal 2000: 36). Han viser til ulike måter å utøve vold på: fysisk, psykisk, seksuell, materiell og latent vold (Isdal 2000: 39). Vi får aldri vite noe særlig om hva slags type vold faren til Leo utøver, men ettersom vi får bemerket blant annet Leos «blå, bløte skygger» (Lea [2012] 2014: 12), og leser at Leo sitter i kjelleren, kan dette tyde på at han blir utsatt for fysisk vold ved at han blir skadet med blåmerker, og ved isolasjon som går under psykisk vold, ved at han blir satt i kjelleren. Mei selv kan oppleve at hun blir truet til stillhet, som igjen er hva Isdal påpeker at er psykisk vold. Isdal beskriver også latent vold, som handler om kontroll fra voldsutøverens side, hvor den som blir utsatt for vold vet at man kan utsettes for vold igjen, ut ifra hva han eller hun har opplevd tidligere (Isdal 2000: 67). Det er denne frykten for hva som skjer i kjelleren som skremmer både Leo og Mei, og som har en påkjennelse som er svært skadelig. Hvorvidt seksuelle overgrep er tilfelle i denne fortellingen, vites ikke, men vi kan ane et visst ubehag fra Mei sin side når faren til Leo kommenterer utseendet hennes: «Han ler. – Det er fint med litt former på jenter. Og ellers er du jo søt. Jeg fryser litt. Jeg tror han merker det» (Lea [2012] 2014: 49). Han bemerker også sin egen modenhet og dyktighet når Leo skal gi gaven til Mei: «– Jeg ser at Leo liker deg så godt. Men det er ikke mulig for ham å finne noe fint til deg alene, vet du» (Lea [2012] 2014: 48).

Spivak (1998) stiller spørsmål i sin artikkel ved hvorvidt stemmen til de britiske

kolonistene – de privilegerte – var representert for de underordnede, ikke-privilegerte inderne, og det samme kan vi spørre oss om når det gjelder Strangers *De som ikke finnes*: Er Simon Strangers fortelling og stemme troverdig? Kan hans stemme representere en afrikansk flyktnings historie? Stranger selv er en hvit, norsk, privilegert mann. Når han begir seg ut på å fortelle historien til en migrant fra Ghana, vil det være vanskelig å oppnå den troverdigheten han sannsynligvis ønsker gjennom en slik fortelling, da særlig sammenlignet med om han selv hadde vært tidligere migrant eller fra et ikke-vestlig land. Slike representasjoner ser vi i andre romaner, eksempelvis ved Zeshan Shakars *Tante Ulrikkes vei* (2017) som handler om to muslimske kamerater som vokser opp i Groruddalen. Den ble utnevnt til Tarjei Vesaas' debutantpris for 2017. Adel Khan Farooqs *Mine brødre* (2016) handler om en gutt fra en muslimsk familie på Oslos østkant. Disse fortellingene blir mer troverdige og realistiske når forfatterne selv har opplevd lignende som det berettes om. Stranger forklarer selv i et intervju med Faktafyk hvordan han gikk frem da han skulle skrive denne beretningen om Samuel: «Jeg begynner med å lese relevant litteratur, kronikker og intervjuer. Jeg ser dokumentarfilmer, studerer bilder av landskap, leser meg opp på stedsnavn, skikker o.l. Til slutt forsøker jeg å reise til stedet [...] for å få flest mulig av detaljene på plass» (Li [u.å.]). Han gjør et grundig forarbeid for å bli kjent med steder og personer, men så vidt vi som lesere vet, benytter han seg ikke av egne intervjuer med papirløse for å få de virkelig autentiske fortellingene. Hvis dette er tilfelle, er romanen hans bygd opp på rene gjetninger hva gjelder følelser hos Samuel. Stranger selv beskriver skjønnlitteraturens muligheter slik: «Det skjønnlitteraturen kan gjøre, som sakprosaen ikke kan, er å gå inn i tankene og følelsene til alle disse menneskene. Beskrive håpene deres, frykten, håpløsheten» (Li [u.å.]). Det er nettopp dette Stranger gjør, og til tider kan det være noe problematisk, eksempelvis når Samuel spør Emilie om kjæresten hennes, Antonio, og lurer på om de har hatt samleie i huset noen gang. Han spør med en forakt i stemmen som Emilie ikke vil finne seg i. Det svikter troverdigheten til karakteren når han stiller et så banalt spørsmål som dette, ut ifra omstendighetene rundt. Han fremstår som en sjalu ekskjæreste, mens han egentlig er en migrant som har dratt til Emilie fordi hun er hans siste håp til et bedre liv, fordi hun kanskje kan hjelpe han å overleve i denne verdenen. Det faktum at han hisser seg opp over at hun har kjæreste, når vi får vite hans historie og alt han har opplevd, svekker karakterens troverdighet. I virkeligheten ville nok ikke en person med Samuels bakgrunn og historie bry seg om slike detaljer, spesielt siden de aldri hadde noe mer sammen enn noen kyss for flere år siden på Gran Canaria. Det kan virke som om Stranger tar noen

grep i romanen for å gjøre det mer passende for en ung leser som er opptatt av spenning og romantikk, og velger derfor å konstruere et aldri så lite kjærlighetsdrama mellom Emilie og Samuel. Samtidig kan det også være et grep for å vise at Samuel innehar akkurat de samme følelsene som andre tenåringer, noe som jo er viktig og sant, men som likevel blir noe malplassert i fortellingen om migranten. Like etter det lille dramaet har utspilt seg, øker likevel troverdigheten til karakteren når Stranger beskriver blikket hans: «Samuel snur seg og ser på henne, men det er noe fjernt i øynene hans. Som om han har forlatt kroppen sin og reist av gårde, til et sted langt, langt borte» (Stranger [2014] 2016: 31) – noe en som Samuel helt sikkert gjør til tider, fordi han har opplevd så mye grusomt, og som vi får høre mer om senere i historien. Slik blir også dette blikket til Samuel et frampek mot den videre historien.

Det er flere andre hvor troverdigheten til karakteren kan sies å bli svekket. Et viktig moment er språket: «– Hei, Emilie, sier han, lavt, på engelsk. – Husker du meg?» (Stranger [2014] 2016: 6). Stranger innleder her med at Samuel snakker engelsk, men samtidig refereres samtalen på engelsk. Dette er selvsagt et naturlig grep, særlig ettersom det er en ungdomsroman han skriver, og fordi dialogene er mange. Likevel er gjengivelsen noe merkverdig, da Stranger tillegger Samuel et språk med mye banning, og da banneord som er karakteristisk for det norske språket, noe som svekker troverdigheten. Eksempelvis går «faen» igjen som et banneord i kapittelet hvor Samuel ankommer Oslo, som et uttrykk for desperasjon, frustrasjon og hjelpeløshet. Litt senere uttrykker han følgende: «Helvetes jævla forpulte drittkjerring» (Stranger [2014] 2016: 106), igjen norske banneord. På dashbordet til Paul, mannen som betaler han for seksuelle tjenester, står en GPS. Når Stranger gjengir det GPS-en sier, skriver han det på engelsk. Den narkomane Samuel møter i Oslo som skriker til han, skriker på engelsk, og er gjengitt på engelsk av Stranger. Mannen på toget til Bærum snakker også engelsk til Samuel, og det blir gjengitt på engelsk, men ellers i romanen blir all dialogen gjengitt på norsk. Det er gjennomgående de korteste samtalene som blir gjengitt på engelsk, men i eksempelvis de korte samtalene med Paul, er gjengivelsen på norsk. Bruken er lite konsekvent. I den siste delen av romanen møter vi Muhammed, som ironiserer det faktum at han ble utvist på 18-årsdagen sin: «– Hurra for deg som fyller ditt år, ja nå skal du deporteres! synger Muhammed og vifter med et usynlig flagg i luften mellom dem. Samuel begynner å le» (Stranger [2014] 2016: 136). Dette er svært lite troverdig. For det første må vi anta at de to snakker engelsk, ettersom Samuel ikke kan norsk. Linjen fra den norske nasjonalsangen vil ikke gi noen mening på engelsk, og Samuel som har vært der så kort tid vil heller ikke ha noe forhold til denne sangen. Her gjør kombinasjonen av språk og innhold

at troverdigheten til karakterene og historien svekkes.

Jeg har vært inne på at karakterene er lite nyanserte i *De som ikke finnes*. Emilie, som er den privilegerte, norske jenta, er også en ikke-privilegert i den sammenheng at hun er ung og uerfaren, slik at hun heller ikke, som Mei, har muligheten til å fortelle sin historie i form av en roman. Rettere sagt har hun muligheten, men sannsynligheten for at en 18-åring gjør dette, er heller liten. Historien hennes blir fortalt av en voksen mann, og igjen kan dette skape karakterbrist. Stranger er den hvite, voksne, norskfødte mannen som skal fortelle historien til en ung kvinne og en migrant fra Ghana, noe som i seg selv synes problematisk å gjennomføre med troverdighet. Vi finner flere eksempler på hvor lite nyansert Emilie er fremstilt i romanen. Et eksempel er når Samuel ber om å få låne toalettet. Emilie forteller hvor det er, og da svarer han: «– Det går bra» (Stranger [2014] 2016: 27). Han trenger ikke låne toalettet likevel, og Emilie bemerker seg at det plutselig ikke hastet så mye. Hun spør seg selv: «Var det bare noe han sa for å lure henne til å slippe ham inn?» (Stranger [2014] 2016: 27). Emilie fremstår her som en stereotypisk hvit jente, som er redd for det fremmede. Hun har jo møtt Samuel mange ganger tidligere, men likevel er hun så skeptisk til han nå. Hvorfor? Vi forstår at hun er oppriktig redd for hva han kan finne på å gjøre: «Hun ser bort på mobilen. Samuel gjør det samme. Hun burde ha lagt den i lommen. I gangen ligger vesken hennes. Med lommeboken oppi» (Stranger [2014] 2016: 28). Hun er hele tiden usikker og kikker på mobilen etter svar fra kjæresten. Hun stiller seg spørsmålet om hva hun har begitt seg ut på. Leseren, som har skjönt at Samuel og Emilie skiltes på Gran Canaria som feriekjærester, kan få vanskeligheter med å forstå hvorfor Emilie er så full av frykt når hun møter han igjen. Burde hun ikke være glad for å se han igjen? Se at han er i live? Tvert imot antar hun at Samuel kan bli voldelig: «Han vil aldri ta henne igjen hvis hun begynner å løpe, det vet hun. Bare han ikke har noe våpen, tenker hun. Da skal hun klare å spurte gjennom hagen, over gjerdet, bort, bort, bort» (Stranger [2014] 2016: 91). Når Emilie prøver å hjelpe, forklarer Samuel henne at det ikke er så enkelt som hun får det til å høres ut som, igjen en bekreftelse på Emilies naivitet og uvitenhet. Når han forklarer, får vi alle detaljene og forklaringer på hvordan det er å være flyktning, nesten som en opplæring for den unge leseren:

– Jeg KAN ikke bo noe sted, Emilie.

– Hvorfor ikke?

– Fordi jeg ikke finnes.

Hun ser forvirret på ham et sekund eller to, før hun forstår hva han mener. At han ikke finnes i noe boligregister, mobilregister, skatteregister eller tannlegeregister. Han er i landet, men ikke offisielt. Ikke på papiret (Stranger [2014] 2016: 37).

Han må forklare henne hva det vil si å være migrant, og virker nesten oppgitt over kunnskapen som hun ikke innehar:

– Emilie. De sender barn tilbake til Irak og Afghanistan. Da sender de i hvert fall meg. Jeg får ikke opphold her, det garanterer jeg. Det er ikke jævlig nok der jeg kommer fra. Det holder ikke at jeg ikke har noen fremtid der, eller at jeg kommer til å bli fengslet og antagelig henrettet hvis jeg drar tilbake; det hjelper ikke (Stranger [2014] 2016: 38)

Det faktum at Stranger går så detaljert i beskrivelsene, kan ha med at han er innforstått med at han skriver en ungdomsroman, og at leseren hans kanskje ikke vet hva det vil si å være flyktning. Likevel er Emilie 18 år gammel, og hun har tidligere møtt Samuel. Slik sett er det usannsynlig at *hun* vet så lite om hvordan det er å være papirløs flyktning.

Etter hvert blir likevel karakteren til Emilie mer nyansert. Hun er kjæreste med Antonio, som fremstår som den rasjonelle kjæresten som vil finne Samuel når han har stukket av med smykkeskrinet, og hvis de ikke finner han, vil Antonio ringe politiet og anmelde han. I møte med kvinnen i gullsmeden er det hele satt på spissen når kvinnen får beskjed om at Samuel prøvde å selge henne tyvegods: «Et tilfreds smil brer seg utover ansiktet. – Jeg visste det, sier hun. – Jeg bare visste det. Kommer til landet, røverpakket» (Stranger [2014] 2016: 121). Selvsagt finnes det mennesker som sier og mener sånt, men hvor vanlig det er at slike holdninger kommer eksplisitt frem i møte med andre mennesker, er heller usikkert. Videre i fortellingen blir Emilie frustrert over situasjonen, og bestemmer seg for at hun virkelig ønsker å hjelpe Samuel. Hun retter kritikken mot kjæresten: «– Har du glemt hvor du kommer fra, Antonio? sier hun. Stemmen hennes er skarp. Anklagende. – Har du glemt at foreldrene dine også flyktet en gang, for å få et bedre liv?» (Stranger [2014] 2016: 123–125). Her tar hun et oppgjør med kjæresten, som tydeligvis er sønn av tidligere flyktninger, og Emilie fremstår i det hele mer troverdig når hun ikke lenger blir karakterisert som kun naiv og redd. Når Emilie finner nettsiden om papirløse i Norge, – her har Stranger hentet direkte utdrag fra nettsiden – får hun vite at mange papirløse har opplevd å bli voldtatt, vitnet drap på venner eller familie og selv vært nære ved å bli drept. Hun begynner da å tenke seg om: «Hva hadde han egentlig opplevd på den plantasjonen?» (Stranger [2014] 2016: 143). Hun bestemmer seg: «Hun må finne Samuel. Forsøke å hjelp ham. Hun må» (Stranger [2014] 2016: 143). Når Emilie etter hvert etterlengt fremstår som mer troverdig og har fått flere sider enn kun den naive vi så i starten av historien, endrer det seg igjen når Emilie prøver å finne Samuel. Hun spør etter han langs Akerselva, og når hun skal gå videre fra en hun har snakket med, spør

hun han om han også er i Norge på ulovlig grunnlag. «Mannen ser på henne med et mørkt blick og svarer nei, at han selvfølgelig har lovlig opphold. Faktisk har han et hus med svømmebasseng, en kone og to barn, sier han, det er bare det at han trives så godt med å stå ute om natten og selge dop» (Stranger [2014] 2016: 148). Emilie fremstår igjen som den naive Bærumsjenta. Sannsynligheten for at vedkommende forteller en fremmed at han selger dop, er også relativt liten.

Realiteten er jo slik at de som lever som papirløse flyktninger i Norge ikke vil få opphold, nettopp fordi de ikke har det «fælt nok», som Samuel selv forteller. De har derfor ikke muligheten til å fortelle i ettertid hvordan erfaringene som papirløs var. Videre er det, som jeg har nevnt, den privilegerte som får muligheten til å skrive litteraturen om den ikke-privilegerte. Den ikke-privilegerte er i en slik posisjon at noen må fortelle historien for han eller henne, og dermed er det vanskelig å kritisere hvorvidt Stranger kan representere Samuel og Emilies stemmer eller ikke. Han gjør et ærlig forsøk, selv om karakterene kunne vært fremstilt mer nyansert. Det virker likevel som om Strangers hovedanliggende er å gi unge lesere et innblikk i hva en papirløs kan oppleve på ferden til og jakten på et bedre liv. Martha C. Nussbaum refererer til Aristoteles når hun beskriver litteraturens anliggende:

Literary art, he said, is 'more philosophical' than history, because history simply shows us 'what happened', whereas works of literary art show us 'things such as might happen' in a human life. [...] Literature focuses on the possible, inviting its readers to wonder about themselves. [...] literary works typically invite their readers to put themselves in the place of people of many different kinds and to take on their experiences (Nussbaum 1995: 5).

Når Stranger forteller historien om flyktningen Samuel, er det ikke en historisk beretning han vil formidle. Han trekker ut fakta fra nettsiden om de papirløse for å vise til at papirløse ofte opplever misbruk og overgrep, som igjen gir belegg for opplevelsene han gir Samuel. Likevel er det, som Nussbaum (1995) beskriver, muligheten til å fortelle en mer detaljert historie om hva som *kunne* skjedd, da en virkelig Samuel kunne ha møtt en virkelig Emilie, og plutselig dukket opp på døren hennes, med et siste håp om en bedre fremtid. Stranger gir oss to separate fortellinger, som til slutt møtes, hvor vi vil kunne sette oss inn i følelsene og livet til både Samuel og Emilie: Samuel, som vi føler empati med, ettersom han opplever så mye grusomt, og Emilie som bor i Norge, lever et trygt og godt liv, men som virkelig ønsker å hjelpe og gjøre en forskjell. Dette klarer Stranger å formidle, og han formidler en historie som gjør at den unge leseren sannsynligvis vil lære noe av fortellingen, og får samtidig en forståelse for og økt grad av empati for livet til de mange som lever et liv som papirløse flyktninger.

4 Narrativ empati

4.1 Å skulle oppnå empati hos leseren

Jeg innledet med Granlund, som skriver at nåtidens forfattere har en tendens til å ta «sjangeren et skritt videre ved å skrive inn et tydelig emosjonelt aspekt i tekstene sine» (Larsen 2016: 26). Dette emosjonelle aspektet kan overføres til leseren når han eller hun får en følelse av empati for karakterer og narrativer på ulike måter. Empati kan defineres som den

følelsesmessige reaksjonen vi opplever når vi ønsker å gagne andre mennesker. Empatiske mennesker er preget av glede og tilfredsstillelse når det går godt for andre mennesker. Men empatiske mennesker kan også være preget av medfølelse, sympati, sorg og tristhet når andre mennesker lider (Håkonsen 2009: 238).

Et litterært grep for å oppnå empati hos leseren, kan være når forfatteren plasserer den unge karakteren alene med problemene sine i narrativet. Maria Nikolajeva skriver følgende om voksenpersoners betydning i barne- og ungdomslitteraturen:

While in reality parents or guardians are the most important figures in a child's life, in fiction, parents seldom play any significant role in the child character's development. If they do, they have a negative role, denying the child physical and spiritual freedom and thus preventing independence and growth (Nikolajeva 2005: 75).

Harald Bache-Wiig og Silje Hernæs Linhart (2012) refererer også til Nikolajeva, og påpeker at det derfor ofte kan forekomme «et opprør mot, eller i hvert fall en løsrivelse fra, denne autoriteten» (Bache-Wiig & Linhart 2012: 208) i barne- og ungdomslitteraturen. Dette treffer godt for begge romanene: Samuel må løsrive seg fra sin familie når han blir sendt til Europa for å tjene penger, dette for at familien skal overleve. Samuel er, som Leo, alene uten en voksenperson til å ta vare på seg. I *Leo og Mei* handler plottet i stor grad om oppgjøret mot faren til Leo. Det bygger opp til dette oppgjøret helt fra starten av historien. Ved fokuset på detaljer, som at Leo har blåmerker, at han er forsiktig og stille, og ikke tør å gå ned i kjelleren til Mei, at han trenger Mei, og i tillegg at både Leo og Mei er usikre og engstelige i nærværet av faren til Leo, så bygger dette sakte, men sikkert, opp til en spenning om hvordan de to sammen skal håndtere Leos situasjon, og kan ses som et frampek mot den store konfrontasjonen og vendepunktet ved trehytta. Det er barna mot voksenpersonen, og det ender med at Leo flytter til en fosterfamilie. Resultatet er likevel ikke bare godt, da det også

resulterer i at barna mister hverandre. Spenningen når et maksimum når Leo og Mei blir konfrontert med faren ved trehytta, og faren blir nødt til å ta med Leo til sykehuset, fordi Leo har valgt å hoppe ned og dermed skader seg. Siste del er også viktig, da vi ser hvordan Mei har det etter at Leo har flyttet. «– Leo er ikke alene nå, han heller, sier mamma. – Det er han vel, sier jeg» (Lea [2012] 2014: 176). Mei fortsetter: «– Han har vært alene nesten hele tiden. Det blir ikke borte bare fordi han flytter» (Lea [2012] 2014: 176). Meis godt utviklede evne til empati kan forbause en voksen leser, da hun forstår at problemene til Leo ikke bare forsvinner selv om han slipper å bo med faren. Hun strever med at hun ikke får vært der for vennen sin, og hun er ikke lyset til Leo mer. Hun er glad for at Leo har fått et nytt hjem hvor foreldrene der er snille, men samtidig har hun mistet nabovennen sin og får heller ikke stilt opp for han om han skulle trenge det: «Jeg vil ikke forstå hvordan noe som er bra kan gjøre så vondt» (Lea [2012] 2014: 176). Mei har vært den omsorgspersonen Leo har trengt, selv om de ikke snakket direkte om hva som skjedde med Leo og faren da de var naboer. Samtidig har Leo vært en venn for Mei, og hun har trengt han også. Hun har nemlig følt seg viktig for han, og det er sårt og vanskelig å takle tapet av dette intense og altoppslukende vennskapet.

Suzanne Keen bruker begrepet *narrative empathy* når vi i lesningen deler en følelse med en karakter, eller når vi forstår følelsene til karakteren(e) (Keen 2015: 155). Leserens empati oppstår når vi som lesere og lyttere fanger og deler følelsen av den representasjonen verket gir (Keen 2015: 155). Når vi i utgangspunktet føler sterkt med karakteren Leo som må gå igjennom det han gjør, utviser vi narrativ empati. Samtidig leser vi at faren til Leo sitter på trappen og gråter. Når forfattere som Lea tegner et nyansert bilde av de «onde» karakterene, herunder faren til Leo, er det med på å utforske vårt empatiske spekter, og hvorvidt vi klarer å føle med andre enn den som det er mest åpenbare at vi skal føle med. Ved å utvikle slike nyanserte karakterer, får romanen samtidig mer troverdighet, da virkeligheten ikke er så svartvit som at det bare finnes enten «gode» og «onde» mennesker. Det samme gjelder for moren til Leo. Mange lesere vil nok ha problemer med å forstå hvorfor hun ikke reagerer, griper inn og gjør noe med situasjonen Leo befinner seg i. Andre vil igjen tenke at hun kanskje ikke tør å stå imot mannen sin, mens andre årsaker kan være at hun elsker mannen sin så høyt at hun vil hjelpe han med å bli bedre. Romanen viser at litteratur kan invitere til å utforske slike tanker. Litteraturen hjelper oss til å stille spørsmål ved karakterers handlinger. Vi blir nysgjerrige, og ønsker å vite hvorfor disse karakterene handler og reagerer som de gjør. Dermed har forfatteren klart å sette i gang en tankeprosess hos leseren, og sammen med og utenom forfatteren konstruerer vi historier utenfor teksten som ligger foran oss.

Keen viser eksempler på at karakterene i romanen ikke trenger å være mennesker for at vi skal føle empati for dem: «This suggest that character identification and empathy felt for fictional characters requires certain traits (such as a name, a recognizable situation, and at least implicit feelings) but dispenses with other requirements associated with realistic representation» (Keen 2007: 68). Et godt eksempel på dette er den gamle Thorbjørn Egner-klassikeren, *Karius og Baktus* (1949), hvor vi får empati med de to tanntrollene, som i utgangspunktet er noen troll vi burde avsky, da de gir oss plager som hull i tennene. Følelsene til karakterene, eksempelvis frykten tanntrollene føler for å bli skyldt vekk, er realistisk, og gir en troverdighet og virkelighet som leseren kan leve seg inn i. Følelsen av å frykte for livet er naturlig, og dermed trenger ikke karakterene å være menneskelige. Slik kan empati oppstå hos leseren. for leseren.

Keen har også funnet i sine undersøkelser av lesere at karakterene «need not to be admirable. The characterization may indeed be quite sketchy. The author need not like the character nor lavish representational attention on the character's state of mind to invoke a reader's empathy» (Keen 2007: 76). Her passer faren til Leo godt inn som et typisk tilfelle hvor vi kan føle empati med noen som vi egentlig ikke beundrer. Likevel kan det, med hensyn til hva han gjør mot Leo, være problematisk å føle empati med noen vi i utgangspunktet føler at ikke fortjener det. Keen går noe inn på dette, og påpeker at «for a regular reader, identifying or feeling with the 'wrong' character may produce discomfort, shame, or selv-censorship» (Keen 2007: 76). Det er nemlig et sosialt aspekt ved å lese litteratur, fordi «we say who we are, and we reveal our training and taste, when we confess our feelings about characters» (Keen 2007: 77). For noen vil det være helt utenkelig å føle med faren til Leo – det er jo han som er slem med Leo, ikke omvendt. Samtidig vil andre føle på empati i situasjonene hvor det kommer tydelig frem at faren ikke har det noe godt med seg selv, som når han gråter utenfor huset og Leo trøster han, eller når han blir hysterisk og bærer sønnen sin avgårde, sønnen som nettopp har falt ned fra trehytta. Diskuterer en innholdet sammen med venner eller i en klassesituasjon, kan det absolutt oppstå diskusjoner når empatien med karakterer kan variere i såpass stor grad. Keen kommenterer at vi bør unngå «adjudication of right empathy and wrong empathy [...], if we hope to learn how empathy for characters and other textual features works in real readers» (Keen 2007: 78). Ved å ekskludere noens følelser, eller kategorisere følelsene som rette og gale, vil vi heller ikke kunne forstå dem.

What causes [...] variation in response to a fixed text may be readers' individual dispositions, aspect of their identity, their age and experiences, their location in a remote culture or historical period, their knowledge, their fluency in genres and conventions, or even the quality of the attention they give to reading. Negative factors such as prejudice, bias, impatience with a particular literary style, or feeling rushed or pressured might also account for unresponsive reading (Keen 2007: 72).

Hvis man ikke klarer å avkode det poetiske språket, og ikke forstår selve handlingen rundt at faren misbruker Leo, vil det være vanskelig å oppnå den empatien som verket til dels krever. Vi blir engasjerte når vi lever oss inn i og føler med karakterene, og hvis romanen ikke oppnår noe slikt emosjonelt engasjement hos leseren, vil nok mange av de unge leserne falle fra og synes romanen er kjedelig, slik vi har sett at mange av de unge anmelderne synes.

4.2 Empatiens oppnåelse og effekt

Keen refererer til Wayne Booths undersøkelse der han ba leserne han intervjuet om følgende: «Name fictions that changed your character – or made you want to change your conduct» (Keen 2007: 67). Hun bemerker at denne instruksjonen viser til at mange innen litteraturfeltet forventer, og nesten forlanger, at bøker har hensikt til å gjøre en av eller begge delene. Da hun ga den samme instruksjonen til sine egne samtalepartnere, fant hun at mange var enige med Booths premiss. Men da hun stilte et spørsmål som var mer nøytralt av denne varianten, «Can you think of any time where a novel made you do something specific in the world, something you might not have done or thought of if you hadn't read the novel?» (Keen 2007: 66), avslørte mange at de leste kun for moro skyld eller for å slappe av (Keen 2007: 66). Psykologspesialist Eivind Normann-Eide har skrevet verket *Skjønnlitterære selvmord* (2016), og viser til en undersøkelse som er utført av psykologene David Comer Kidd og Emanuele Castano. De rekrutterte tusen personer til å være med i et forsøk, hvor de som var med ble plassert i grupper der de enten skulle lese litterær fiksjon, hvor karakterene var de som drev historien, eller populærfiksjon, der det var handlingen som drev den. I undersøkelsen fant de at «personene som leste litterær fiksjon, hadde et signifikant bedre resultat på tester som målte deres evne til å forstå andre mennesker innenfra, og til se for seg det som kjennetegner deres tanker og følelser» (Normann-Eide 2016: 12). Han Normann-Eide skriver at skjønnlitteraturen «lar oss betrakte andres liv med engasjement og empatisk forståelse» (Normann-Eide 2016: 11). Som hos Keen blir dette ofte kritisert, da det er vanskelig å bevise effekten. Undersøkelsen Normann-Eide (2016) viser til, «tyder på at skjønnlitteratur med nyanserte beskrivelser av karakterene, av deres psykologi, relasjoner, valg og kvaler, bidrar til å øke vår evne til empati, i form av å sette oss inn i, og forstå andres menneskers tanker og

følelser» (Normann-Eide 2016: 12). Den viser derimot ikke hva slags effekt lesningen har i vårt daglige liv etter at vi har lest litterær fiksjon. Vi må derfor være varsomme med å forvente at bøker kan gjøre at mennesker vil endre på noe ved seg selv, etter å ha blitt påvirket emosjonelt av en roman. Det betyr derimot ikke at romaner ikke *kan* ha denne effekten, men at det ikke er noen selvfølge eller en åpenbar slutning.

Et sentralt poeng hos Keen, er at «many readers report that novels in which child characters are subjected to cruel or unfair treatment evoke empathy» (Keen 2007: 69). Årsaken til dette, vurderer hun slik: «Perhaps there's something about the fundamental powerlessness of childhood that explains the continuing appeal of suffering characters» (Keen 2007: 70). Hverken Leo eller Mei har makt nok til å få gjort noe med situasjonen som Leo står i, og de fremstår som ikke-privilegerte som trenger noen som kan snakke og ordne opp for dem. Vi sympatiserer dermed for disse, og skulle ønske at vi kunne hjelpet dem. Det samme gjelder Samuel, som er helt alene i verden. Han har familie i Ghana, men inntrykket leseren sitter med, er at de bare prater sammen når familien trenger å få tilsendt penger. Samuel er en ung papirløs, og prøver å finne seg et hjem og et arbeid. Det får han ikke, for blir han oppdaget, blir han sendt ut av landet og tilbake til Ghana og fattigdommen. Vi får også innblikk i all volden og rusproblemene Samuel blir utsatt for, og selv om vi ikke identifiserer oss med dette, så kan vi likevel kjenne på følelsen av grusomhet og håpløshet. Vi kan nesten ikke forestille oss hvordan det er å leve slik som Samuel gjør. De aller fleste i Norge går på videregående skole og har et relativt bekymringsløst liv når de er på Samuels alder. Det at han heller ikke får gjort noe med situasjonen og ikke har noen foreldre som kan ta hånd om han, gjør at romanen treffer oss slik som den gjør.

«The choice of first person narration also contributes to increase readers' empathetic reaction» (Keen 2007: 70), bemerker Keen. Dette treffer godt for *Leo og Mei*, mens *De som ikke finnes* er fortalt av en allvitende og utenforstående. Når vi får historien direkte fra Mei, vil vi kanskje også enklere sympatisere med henne. Dette er kanskje noe av utfordringen til *Stranger* når det gjelder hovedpersonen Emilie: Vi føler sterkt med Samuel fordi han må møte så mange utfordringer og utsettes for de verst tenkelige ting, og det er derfor selve handlingene som treffer oss. Emilie er det vanskeligere å sympatisere med. Hun fremstår konstruert når det er den allvitende fortelleren som fører historien. Samtidig fremstilles hun som ganske naiv og stereotypisk: Vi ser for oss ei blond Bærumsjente som er velstående, men at hun falt for dramatikken, kanskje mer enn personen, da hun møtte Samuel i Gran Canaria og forelsket seg. Hun har hatt spiseforstyrrelser, noe som også forsterker det privilegerte, vestlige mennesket hun er, og dette kontrasterer situasjonen til Samuel som må prostituere

seg og selge dop for å få mat på bordet. Likevel er det viktig å påpeke at det er vanskelig å omtale en med spiseforstyrrelser som privilegert: Hun har åpenbart sitt å stri med hun også, som alle andre. Vi får likevel vite lite om spiseforstyrrelsene hennes, noe jeg mistenker vi får vite mer om i de to foregående romanene i trilogien. Dette beviser uansett at vi ikke trenger å identifisere oss med karakteren vi føler empati for, ettersom den norskfødte, privilegerte leseren umiddelbart vil kunne identifisere seg med Emilie, og mest med henne, fordi vi er i hennes situasjon: Vi observerer, vi undrer oss over hvordan de papirløse har det og vi klarer ikke helt å forstå situasjonen, men vi blir triste når vi forstår at det går galt, akkurat slik som Emilie selv opplever det. Det er jo Samuel som krever empatien fra leseren, mens Emilie er et eksempel på en av de rikeste ungdommene i verden; hun bor i ettertraktet, dyrt strøk, har en trygg og kjærlig kjernefamilie og en kjæreste som hun kan gjøre litt samfunnsopprør med her og der. Kontrastene blir til tider kanskje noe i overkant store mellom Samuel og Emilie, noe som virker åpenbart at Stranger har konstruert for å få mest mulig effektivt vist hvor grusomt Samuel har det.

Ut ifra samtaler med lesere som føler empati med barnekarakterer, trekker Keen (2007) en hypotese om at «character identification often invites empathy, even when the character and reader differ from each other in all sorts of practical and obvious ways. Indeed, the opportunity to share feelings underwrites character identification that transcends difference» (Keen 2007: 70). Følelsene til fiksjonskarakterene og de følelsene leseren sitter med, samt hva karakteren opplever, er viktigere for å oppnå empati hos leseren enn hvorvidt vi kan identifisere oss med selve karakteren hva gjelder personlighet eller liv. Samtidig lager Keen en motsatt hypotese, der hun mener at «spontaneous empathy for a fictional character's feelings opens the way for character identification» (Keen 2007: 70). Vi opplever identifikasjon via følelsene, ikke bare ved trekk ved personligheter og levemåter.

Hun henviser også til Patrick Holm Hogan, som skiller mellom

categoryal empathy (with characters matching a readers' group identity) as the more prevalent form, while situational empathy, the more ethically desirable role taking, depends upon a reader's having a memory of a comparable experience, which is never guaranteed (Keen 2007: 95).

Keen tolker dette som at hvis vi følger Hogans teorier, vil situasjonell empati resultere i «the ethics of compassions» (Keen 2007: 95), mens

[...] quick-match categoryal empathy looks weaker and more vulnerable to bias through ethnocentrism or exclusionary thinking. We do not know, however, that categoryal empathy

does *not* lead to compassion, no more than we know the ethical results of situational empathy for fictional characters. Neither hypothesis has yet been tested (Keen 2007: 95–96).

Jeg tolker det som et spørsmål om hvorvidt man identifiserer seg med situasjonen, som eksempelvis ved overgrep eller å være en flyktning, eller karakterene som en slags gruppeidentitet, for eksempel ved alder, kjønn eller bosted. Det er et viktig poeng hun tilføyer over her, nemlig at vi ikke *vet* hva som resulterer i mest empati, da hypotesene ikke har blitt testet. I begge romanene vil de fleste identifisere seg med den fortellende jenta, fordi de fleste leserne av disse romanene ikke har opplevd hverken overgrep eller å være flyktning, men det betyr ikke at leserne nødvendigvis bare er jenter og derfor identifiserer seg med dem. Det naturlige er at vi føler empati med Samuel og Leo, som kanskje er de vi identifiserer oss minst med når det gjelder hva de blir utsatt for.

«If, on the other hand, character identification opens the opportunity for empathy [...], then representation of characters with strong differences might be used didactially, to develop a reader's moral sense» (Keen 2007: 71). Denne hypotesen stemmer overens med både *Leo og Mei* og *De som ikke finnes*. Som nevnt kan ikke de fleste av oss identifisere oss med Samuels livssituasjon, men vi kan forestille oss hvor vanskelig og vondt han har det. Begge romanene kan sies å bli brukt didaktisk for å gi oss et inntrykk av hvordan et annet liv kan se ut, og for å få oss til å rette oppmerksomhet mot de som ikke er like privilegerte som oss selv. Barna til en av samtalepartnerne Keen snakket med, spurte: «Why read about abused children?» (Keen 2007: 74). Keen forklarer det med at vi ser forskjeller i generasjoner hva gjelder hvilke karakterer og situasjoner vi leser om, og det samme gjelder sjangre (Keen 2007: 74). «The capacity of a particular novel to invoke reader's empathy may change over time» (Keen 2007: 74). Ut ifra anmeldelsene på foreningsbloggen og fra profesjonelle kritikere, kan dette stemme for *Leo og Mei*. De voksne, erfarne leserne får uten tvil mer ut av romanen enn hva de unge gjør. Samtidig er reaksjonene på *De som ikke finnes* annerledes, som kanskje er et resultat av at formen er enklere, hva gjelder språk og setningsoppbygging. Hadde språket til Lea vært annerledes, enklere og mer beskrivende og forklarende enn symbolsk, ville sannsynligvis reaksjonene i anmeldelsene av romanen på foreningsbloggen fortonet seg helt annerledes.

Keen påpeker at «reader's perception of a text's fictionality plays a role in subsequent empathetic response, by releasing readers from the obligations of self-protection through skepticism and suspicion» (Keen 2007: 88). Slik kan leseren bli mottagelig for innholdet på tross av det som virker unaturlige og tilgjort. De mindre troverdige karakterene til *De som ikke finnes* kan derfor likevel gi effekten av identifikasjon, fordi leseren ikke forventer at

historien er ekte, eller at hovedkarakterene er virkelige. Når vi likevel får empati for Emilie og Samuel, gir litteraturen «an empathic response to fictional character [that] contributes to a positive evaluation of the function of literary fiction» (Keen 2007: 89). Leseren forstår romanens tydelige budskap, der den kognitive og affektive vurderingen står sterkest. Vi skal få høre om hvordan en flyktning *kan* ha det, men leseren er inneforstått med at romanen er fiksjon, og at karakterene dermed er oppdiktede.

Keen (2007) refererer videre til Richard Rorty, som argumenterer for at «reading narrative fiction ‘enhances the ability to make psychological inferences about the emotions, thoughts, and motives others have in certain situations’» (Keen 2007: 90). Den unge leseren kan slik oppøve seg erfaringen av og konkludere med hvorfor mennesker tenker og handler som de gjør, og forstå de ulike motivene de har for å gjøre det de gjør, eksempelvis når Samuel stjeler smykkeskrinet til Emilies mor. Han gir det til slutt tilbake, fordi han angrer, men handlet i utgangspunktet i ren desperasjon. Keen har også sett til Jémeljan Hakemulder, som i sine undersøkelser finner grunnlag for dette. Studentene han har snakket med bekrefter at «‘enhancement of insight into humans thoughts and emotions may bridge individual as well as cultural differences’» (Keen 2007: 90). I *De som ikke finnes* får vi økt innsikt i både hvordan fattige mennesker i Ghana har det, ved at moren til Samuel forklarer deres behov for penger for å kunne overleve, der faren trenger medisiner og myndighetene skal rive huset deres. Samtidig får vi innsikt i hvordan en flyktning kan ha det. Vi hører hele tiden om de papirløse flyktningene som reiser gjennom Europa, og de fleste av oss vil umiddelbart tenke at de har en trist skjebne. Litteratur som *De som ikke finnes* gir innsikt i en enkeltpersons liv og reise som flyktning, at det finnes mennesker med følelser bak tallene som blir presentert over hvor mange som flykter, og vi identifiserer oss med følelsene til Samuel, som er universelle: frykt, skam og sinne. Når vi får innsikt i disse følelsene, og vi kan identifisere oss med dem, kan dette bidra til økt forståelse og innsikt i hvordan flyktninger har det, og går mer i dybden av følelser enn hva en avisreportasje om flyktninger klarer å formidle. Keen påpeker likevel at det kun er «a certain kind of reading, complex enough to require imaginative effort of the readers’ part, yields the valued difference-bridging insight» (Keen 2007: 90). Empati og forståelse krever innlevelse fra leseren, og en roman som ikke inviterer til innlevelse vil heller ikke oppnå identifikasjon og forståelse hos leseren. Et interessant poeng som Keen henviser til, er at Allan Bloom kan vise til empirisk arbeid som bekrefter at «the special power of complex literary characters over simple stereotypes in increasing readers’ sophistication about others’ emotions does not exist» (Keen 2007: 90). Med andre

ord kan det tyde på at stereotypiske fremstillinger av karakterene, som jo kan sies å være tilfelle i *De som ikke finnes*, ikke nødvendigvis trenger å ha noe å si for resepsjonen av følelsene deres for leseren.

«More recent work by C. Daniel Batson and his collaborators affirms Hakemulder's belief that reading narratives can induce empathy for members of stigmatized groups, even when the individual is fictional» (Keen 2007: 91). Karakteren Samuel kan kategoriseres innenfor en gruppe som er stigmatisert, og *De som ikke finnes* er dermed med på å skape en forståelse og empati for mennesker som ikke har det like godt som oss selv: den ikke-privilegerte. Videre mener Keen også at veldig mye av «what we feel while reading depends upon responding to differences between a character's reaction and what we believe to be the narrator's or implied author's point about a situation» (Keen 2007: 73). Slik er det kanskje ikke så rart av vi kan reagere på Emilies avsky og stereotypiske tanker om hva Samuel kan finne på å gjøre. Kanskje er Strangers poeng nettopp dette, å få frem i lyset hvilke holdninger vi ville hatt i møte med en flyktning, og at vi derfor kanskje bør reflektere over disse holdningene.

Keen viser til at Hakemulder finner bevis på endringer hos leseren hva gjelder normer og verdier i møte med tekster som tar for seg etiske problemstillinger (Keen 2007: 90). Han finner derimot ingen bevis for «the use of defamiliarization or foregrounding to enhance open-minded ethical reflection, or for readers' acquaintance with a wider range of moral perspectives on issues» (Keen 2007: 90). Selv om vi ser en utvikling hos leserne hva gjelder normer og verdier, som man jo forventer skal endre seg over tid, betyr det dermed ikke at de *moralen* har blitt større og bedre blant leserne. Eksempelvis vil volden faren til Leo begår mot Leo ikke vurderes på samme måte av leserne i dag som det ville gjort hundre år tidligere, og verdiene hva gjelder innvandrere og flyktninger har nok også endret seg mye de siste tiårene. Likevel vet vi at det er en utpreget skepsis til såkalte «lykkejegere», så hvorvidt det moralske kompasset til leserne, eller rettene sagt folket, er utvidet, er heller vanskelig å vurdere. «Hakemulder concludes that 'reading narratives may enhance awareness of others' emotions and motives, but that it does not seem to stimulate self-denying behavior'» (Keen 2007: 90). Litteraturen gir oss muligheten til å forstå og se andres følelser, eksempelvis den overgrepsutsatte, men det betyr ikke at litteraturen gjør noe mer med oss enn det. Det er ikke selvsagt at leseren av *De som ikke finnes* vil ønske flyktninger velkommen til Norge. Det er derimot stor sannsynlighet for at leseren klarer å sette seg inn i og forstå hvordan livet til en flyktning kan være. Selv om vi kan føle empati for karakterer eller historier i romanene, så er det ikke sikkert at dette betyr at en «mass appeal of empathetic fiction [...] translate directly

into altruism (Keen 2007: 99), men, som Keen påpeker: «its very success in the marketplace demands attention» (Keen 2007: 99). Spørsmålet vi kan stille oss, er at når litteraturen som tar opp etiske og politiske problemstillinger er så populær, hvorfor gjør den da oss ikke mer handlekraftige etter å ha lest den? «Hakemulder maintains that readers' empathy stimulates moral reflection and the adoption of a 'habitual empathic attitude towards fellow humans'» (Keen 2007: 92). Selv om litteraturen og den narrative empatien nødvendigvis ikke gir utslag i handlekraft og endringer i politiske systemer, kan litteraturen likevel være med på å endre holdninger. Han finner imidlertid ikke noen empiriske bevis for dette, men slutningen kan virke naturlig. Jo mer vi leser om ikke-privilegertes liv og følelser, desto mer forståelse får vi, og forståelse og kunnskap gir oss grunnlag for å endre holdninger. «Hakemulder's empirical approach [...] quite rightly calls for an effort to falsify theories of literature that promise positive outcomes» (Keen 2007: 92). Leseren trenger ikke nødvendigvis bli et bedre menneske av å lese litteraturen, men det er *mulig*. Litteraturen kan på sin side ikke love dette.

Keen påpeker at det finnes ulike måter og teknikker for å frembringe empati hos leseren (Keen 2007: 92):

The most commonly nominated feature of narrative fiction to be associated with empathy is *character identification*. Specific aspects of characterization, such as naming, description, indirects implication of traits, reliance on types, relative flatness or roundness, depicted actions, roles in plot trajectories, quality of attributed speech, and mode of representation of consciousness, may be assumed to contribute to the potential for character identification and thus for empathy (Keen 2007: 93).

Jeg har vært inne på karakteridentifikasjon tidligere, og hvor viktig dette er for å oppnå narrativ empati hos leseren. Som nevnt er Emilie et vanlig norsk navn, som igjen appellerer til identifikasjon hos den unge, norske leseren. Samuel er et vanlig navn i Ghana (Wikipedia [u.å.]), men er samtidig ikke så uvanlig i Norge (Statistisk sentralbyrå 2018), noe som gjør at man kan føle identifikasjon med han grunnet navnet likevel. Beskrivelser av hvordan Samuel ser ut, blant annet at han har skadet armen sin, går i fillete klær og er mørk i huden, gir oss et inntrykk av hvordan han ser ut. De slitte klærne og skaden på armen kan gi oss en følelse av at han ser møkkete og uren ut, noe den allvitende fortelleren påpeker at han føler seg flere ganger i romanen. Samtidig gir det oss et perspektiv på hvordan han har det: En vanlig norsk 18-åring vil ikke måtte gå rundt i møkkete klær, uflidd og skadet. Dette kan vekke empati hos leseren.

A close second for formal quality most often associated with empathy would be what narratologists call *narrative situation* (including point of view and perspective): the nature of

the mediation between author and reader, including the person of the narration, the implicit location of the narrator, the relation of the narrator to the characters, and the internal or external perspective on characters, including in some cases the style of representation of characters' consciousness (Keen 2007: 93).

Som i *Leo og Mei*, hvor fortelleren er intern og vi får hovedpersonen synsvinkel og følelser beskrevet, direkte fra hovedpersonen selv, bidrar dette til at vi føler at vi får en genuin og ektefølt historie fortalt. I *De som ikke finnes* møter vi en allvitende forteller. Fortelleren har tilgang på alle følelsene til karakterene, men Stranger benytter seg likevel ikke av denne muligheten til å utbrodere i noen særlig grad. Keen stiller derfor spørsmål ved om dette gjør at forfatteren vekker mindre empati hos leseren ved å fortelle historien slik forfattere som Stranger gjør:

Does the use of present tense (over the usual past tense) really create effects of immediacy and direct connection, as many contemporary authors believe? The old 'show, don't tell' shibboleth of creative writing class remains to be verified: direct description of a character's emotional state or circumstances by a third-person narrator may produce empathy in readers just as effectively as indirect implication of emotional states through actions and context (Keen 2007: 95).

Keen avkrefter her myten om at nåtidsfortelleren, den interne fortelleren som forteller fra karakterens perspektiv, skal kunne vekke mer empati enn den allvitende tredjepersonsfortelleren. Hun påpeker særlig at de direkte beskrivelsene av karakterens opplevelser kan gi like mye empati som de indirekte opplevelsene som vi forstår og får vite om gjennom handlingen og konteksten karakterene befinner seg i (Keen 2007: 95). Der det er naturlig at Samuel føler skam, skriver Stranger nettopp dette, og sjeldent noe mer rundt dette. Slik får vi i virkeligheten liten tilgang til Emilie og Samuels følelser. Vi får vite hva de føler, men lite om *hvordan* – i detaljer, vel å merke. Det betyr likevel ikke at vi ikke kan føle empati med karakterene. Vi har jo fått vite hva de føler, selv om ikke beskrivelsene er like detaljerte som ved en intern forteller. «Indeed, sometimes the potential for character identification and readers' empathy *decreases* with sustained exposure to a particular figure's thoughts or voice» (Keen 2007: 96). Keen advarer her mot å vise for mye av karakterenes tanker og indre liv, fordi det reduserer sjansen for identifikasjon. Stranger kan dermed tenkes å ha tatt dette grepet med lite detaljerte beskrivelser av karakterenes personligheter nettopp fordi detaljerte personligheter kan redusere muligheten for at leseren identifiserer seg med dem. Følgelig bør karakterene i en så politisk og tidsaktuell roman, der budskapet er viktigst, kanskje være så nøytrale som mulig, for at flest mulig skal kunne sette seg inn i deres Emilie og Samuels posisjoner og opplevelser.

Keen (2007) fremhever at det er vanlig blant teoretikere å foretrekke et internt perspektiv når forfatteren ønsker å oppnå karakteridentifikasjon og å vekke empati hos leseren (Keen 2007: 96). Hun begrunner dette med at «an inside view should increase the chance of character identification» (Keen 2007: 96). Hun refererer videre til Sylvia Adamson, som bekrefter hennes påstand, og som reflekterer følgende rundt hvorvidt en ekstern forteller kan oppnå empati hos leseren:

Quoted monologue (also called interior monologue, the direct presentation of character's thoughts in the person and tense of their speech) also has its champions, who regard the move into first person as invariably more authentic and direct than the more mediated or double-voiced narrated monologue. *Psycho-narration*, or the narrator's generalizations about the mental states or thoughts of a character, has fewer advocates perhaps because it is associated with traditional narratives such as epics. [...] Despite the frequent mention of narrated monologue as the most likely to produce empathy, quoted monologue and psycho-narration also give a reader access to the inner life of characters. Most theorists agree that purely externalized narration tends not to invite readers' empathy (Keen 2007: 97).

Teoretikeren Adamson legger her frem hva teoretikere vanligvis mener om bruken av intern og ekstern forteller når det gjelder å oppnå empati hos leseren. Tradisjonelt er det altså den direkte gjengivelsen av indre monolog som med størst sannsynlighet vil vekke empatiske følelser hos leseren, men det er videre ikke umulig for den eksterne å oppnå den samme effekten. Som vi har sett av mottagelsen av *De som ikke finnes*, er det lite som tyder på at den eksterne, refererende fortelleren ikke kan oppnå empati hos leseren. Denne interne fokaliseringen er likevel «thought to invite an especially close relationship between reader and narrative voice (Keen 2007: 97). Videre refererer Keen til teoretikeren Franz Stanzel, som også mener at «the choice of internal representation of the thoughts and feelings of a character in third person fiction and the use of first-person self-narration have a particularly strong effect on readers» (Keen 2007: 97). Det er dette genuine og ekteføyte, som i teorien skal komme fra personens egne tanker, som kan virke avgjørende for hvorvidt leseren skal tro på karakterens følelser, og som videre er viktig for å oppnå empati hos leseren. Likevel viser det seg at empiriske studier ikke kan legitimere disse antagelsene:

In several studies of Dutch teenagers, W. van Peer and H. Pander Maat tested the notion that first-person narration creates a 'greater illusion of closeness . . . allowing the reader a greater and better fusion with the world of the character.' It did not. They conclude 'it remains unclear why point of view has no more powerful and no more overall effect on the readers, given the effort devoted by authors in order to create these devices that produce a point of view' (Keen 2007: 97)

Keen henviser til David Lodge, som «concedes that the first-person voice 'is just as artful, or

artificial, a method as writing about a character in the third person,' but he insists that it 'creates an illusion of reality» (Keen 2007: 98). Keen er selv forsiktig med å generalisere, og tror selv ikke at en spesifikk teknikk eller årsak vekker empati, da det ikke foreligger noen empirisk teori for hva som spesifikt utløser empati hos leseren (Keen 2007: 98–99). Selv vil jeg også være varsom med å peke på én faktor som gjør at empati vekkes hos leseren i de to romanene jeg tar for meg i denne oppgaven. De er svært ulike, men likevel kan begge vekke empati hos leseren, noe som sier oss at det finnes mange muligheter til å gjøre nettopp dette.

David S. Miall and Don Kuiken argue that emotional experiences of literature depend upon the engagement of the literary text with the reader's experiences, but they emphasize foregrounding effects at the level of literary style that shake up conventions, slow the pace, and invite more active reading that opens the way for empathy (Keen 2007: 94).

Der *Leo og Mei* krever et langsommere lesetempo, inviterer til fortolkninger og lesing mellom linjene, opererer med korte setninger og få av dem på hver side, bidrar Lea til det Keen (2007) henviser til hos Miall og Kuiken, nemlig at litteraturen åpner for en aktiv lesning. Dette mener de at igjen åpner for empati, og dermed også en forståelse for karakterenes indre liv. *De som ikke finnes* har ikke den samme litterære stilen, og lesningen blir mer passiv da innholdet er så konkretisert som det er. I *De som ikke finnes* kan det tyde på at historien og plottet er viktigere enn følelsene og karakterene for leseren, mens i *Leo og Mei* kreves det en innlevelse i Leo og Meis følelser mer enn i selve historien, som vi selv må lese oss frem til for å forstå. «Marisa Bortolussi and Peter Dixon emphasize aesthetic qualities of narrative that open the way to personal involvement» (Keen 2007: 93). Når det estetiske, som symbolikk og metaforer, og generelt det poetiske språket til Lea, er så avansert og komplekst, vil vi kunne forstå og få innsikt i fortellingen og karakterens følelser ved å lese en god del mer aktivt, og langsommere, enn ved *De som ikke finnes*. Ved gjenlesing av *Leo og Mei* dukker det stadig opp nye symboler, hint og frampek om hva som skal skje videre i fortellingen, og hvordan karakterene har det i sitt indre.

«Plot-laden action stories have been shown to promote faster reading than narratives focusing on characters' inner lives, which [...] may suggest greater reflectiveness on the part of character-focused readers, as Hakemulder supposes» (Keen 2007: 94). Det kan derfor være nærliggende å tro at romaner som *Leo og Mei*, som legger mer vekt på karakterenes indre liv og følelser, og som dermed krever denne aktive og langsomme lesningen, vil oppnå større refleksjon og bevissthet hos leseren enn hva en roman som *De som ikke finnes* kan gjøre. Handlingen får et større fokus hos *Stranger* enn hos Lea, som ikke opererer med mange steder og rom, eller foregår over lengre tid, i motsetning til hva *Stranger* gjør i sin roman.

Keen påpeker at identifisering med karakterer ikke er en narrativ teknikk, men heller «a consequence of reading that may be precipitated by the use of particular techniques of characterization» (Keen 2007: 93). Selve identifikasjonen oppstår naturlig nok i leseren, og ikke i selve teksten (Keen 2007: 93). Videre henviser hun til Keith Oatley, som mener at «readers' personal experiences of patterns of emotional response provoke sympathy for characters, especially as readers identify with characters' goals and plans» (Keen 2007: 93–94). Vennskapstematikken står sterkt i begge romanene, og begge handler om å være der for noen. «Endelig har han funnet en venn, et sted å sove, og en jobb der han kan tjene penger uten å selge kroppen sin. Endelig et slags liv, og det fyller ham, alt sammen, med en følelse av varme og takknemlighet» (Stranger [2014] 2016: 157). Dette er ønsker som de aller fleste vil ha, og det er lett å identifisere seg med disse målene. Vi trenger venner, vi trenger et sted å bo og sove, og vi trenger en jobb for å kunne overleve. Mye av dette tar vi selvsagt for gitt, spesielt det å ha et sted å bo, men mange lesere kan nok kjenne på følelsen av å ikke ha venner. Jobb er en annen sak, da de fleste 18-åringer og de unge leserne går på skole i denne alderen i Norge, mens vennskap er noe vi trenger og søker etter hele livet. Når Samuel møter Emilie, smiler han til henne, og «sier at den lappen var blitt noe helt spesielt for ham. Symbolet på at det fremdeles fantes håp» (Stranger [2014] 2016: 77–78). Håp er også noe lesere kan identifisere seg med. Vennskapsaspektet er som nevnt et viktig element i fortellingen, eksempelvis når Amadou er for syk til å jobbe, så jobber Samuel for dem begge (Stranger [2014] 2016: 83). Det handler om å ta vare på noen. Har leseren søsken, spesielt småsøsken, kan man kanskje identifisere seg med ønsket om å ville ta vare på noen. Dette er også gjeldende i *Leo og Mei*, hvor behovet for å passe på og å være en venn er svært viktig for Mei. Leseren har sikkert selv vært borti noen som trenger å bli passet på, uansett om det er en lillesøster eller et dyr i nød. Når Samuel får være hos Muhammed som bor på en takterrasse, blir også han tatt hånd om: «De er på et sted som ikke finnes» (Stranger [2014] 2016: 131). Han har funnet noen som er i samme situasjon som han, etter å ha blitt fraskilt fra Amadou som var den han opplevd reisen til Amsterdam med. Tilhørighet og vennskap er viktige aspekter ved fortellingen, og kan vekke identifikasjon og sympati hos leseren da det er universelle ønsker og mål for alle, uansett om man er en flyktning fra Ghana eller en elev på videregående skole i Bærum.

«Max Louwerese and Kuiken suggest that empathy may work as a gap-filling mechanism, by which a reader supplements given character traits with a fuller psychologically resonant portrait» (Keen 2007: 94). Empati kan med andre ord også veie opp

for mindre utfyllende karakteristikk, slik som hos Samuel og Emilie hvor vi får lite tilgang til hvordan de egentlig er som personer, men ved å oppnå empati hos leseren, kan leseren selv se for seg hvordan karakteren egentlig er, føler og vil reagere i fremtiden. Selv om karakterene er lite nyanserte hos *Stranger*, kan det faktum at han evner å vekke empati hos leseren gjøre opp for nettopp dette. Når vi følger to personer gjennom en historie, som i begge romanene, vil vi bli kjent med dem og forestille oss hvordan de er. Empatien vi føler for narrativet og karakterene kan bidra til at vi videreutvikler disse karakterene i vårt eget hode, da forfatteren har oppnådd et engasjement og følelsesmessige reaksjoner hos leseren.

4.3 Transtekstualitet

Tidligere har jeg vært inne på at det formale ved teksten, særlig språket og oppbyggingen, og hvordan hver linje og setning spiller Lea som lyrikkforfatter. Hun har som kjent gitt ut diktsamlinger, og i henhold til Gérard Genettes (1997) definisjon av transtekstualitet, skal jeg se litt nærmere på hvordan tekstene fungerer om hverandre og i samspill. Den første formen for transtekstualitet Genette nevner, som særlig er relevant i analysen her, er intertekstualitet. Han definerer intertekstualitet som «a relationship of copresence between two texts or among several texts» (Genette 1997: 1). En mulig form for intertekstualitet er når en forfatter siterer en annen tekst i sin tekst. En mer eksplisitt form er det han kaller «plagiarism», hvor hensikten er å låne fra andre tekster. Han forklarer at det er «the practice of allusion: that is, an enunciation whose full meaning presupposes the perception of a relationship between it and another text, to which it necessarily refers by some inflections that would otherwise remain unintelligible» (Genette 1997: 2).

Paratekstualitet er den andre formen for intertekstualitet som Genette (1997) referer til. Her utvider han kategorien, og deler inn i peritekst og epitekst. Peritekster er en del av den fysiske bokutgaven, mens epitekster er ikke en del av selve bokutgaven. Eksempler på peritekster kan være bokomslaget, bildet på omslaget, titler og for- og etterord, mens epitekster kan være utdrag fra anmeldelser, omtaler, avisartikler og lignende. Både epitekster og peritekster er med på å forme hvordan vi oppfatter romanen, eksempelvis vil anmeldelser ha noe å si for tolkningen vår, ved at vi kanskje reviderer den, mens bokomslaget kan si noe om stemningen og tematikken i romanen ved eksempelvis symbolbruk.

Den tredje typen kaller han «metatextuality, [...] the relationship most often labeled as ‘commentary’. It unites a given text to another, of which it speaks without necessarily citing

it (without summoning it), in fact sometimes even without naming it» (Genette 1997: 4).

Dette skal vi se at blir benyttet i begge romanene jeg tar for meg.

Om hypertextualitet bruker Genette begrepene hypotekst og hypertekst om to tekster som tilhører hverandre på en eller annen måte (Genette 1997: 5). En hypotekst er tekst A, som er den opprinnelige teksten, og den som tekst B refererer til. Hypertekst er tekst B, som ikke vil eksistere uten tekst A. Tekst A, altså hypoteksten, vil derimot kunne fungere alene. Dersom vi overfører disse begrepene til Leas verk, er *Leo og Mei* (2012) hyperteksten, den refererende teksten, mens eksempelvis *Du har et sted å løpe inn* (2010) er hypoteksten, altså den første av de to som ble utgitt. Vi kan ved flere eksempler se at *Leo og Mei* bygger på mye av den samme symbolikken og tematikken som ble brukt i *Nattevakt*, noe jeg skal se på litt senere.

4.3.1 Språklige og tematiske forbindelser i forfatterskapene

I *Nattevakt* (2013) sier hovedpersonen: «Si fra/om du trenger en venn./Hvis jeg var deg,/ville jeg ropt på/på meg» (Lea & Hole 2013: 7). Dette sies ikke direkte i *Leo og Mei*, men vi får inntrykket av at Mei ønsker å tenke det samme, at Leo skal kunne rope på henne om han trenger en venn. Hun er lyset, morgenen. Hun kommer løpende. Tittelen til diktsamlingen, *Nattevakt*, gir også klare referanser til *Leo og Mei*. Mei sniker seg ut om nettene for å passe på Leo, og fungerer som en nattevakt. Både diktsamlingen og romanen handler om at noen trenger å bli passet på, og hovedkarakteren er den som gjør dette. Symbolikken rundt å løpe finner vi også i *Nattevakt*: «Det skal bare en venn til nå/så er du stor nok/og kan løpe alene/hjem om kvelden, sier pappa» (Lea & Hole 2013: 12). Referansen kan sees i *Leo og Mei*, hvor Mei allerede har en venn, og hun løper hjem alene om nettene etter å ha passet på Leo.

Det er flere hendelser i *Leo og Mei* som *Nattevakt* virker basert på. Først og fremst at treet, med hytta, er tilgjengelig og en slags venn i romanen. Det er gjemmestedet til Leo fra faren, og slik sett kan det i overført betydning tolkes som en venn som stiller opp og alltid er der. Som treet går vennen aldri sin vei. En annen referanse er når Mei løper sin vei når hun blir redd fordi faren til Leo har funnet gjemmestedet. Hun returnerer, og tar den tøffe kampen mot faren når hun konfronterer han og står i den vanskelige situasjonen. Hun viser seg å være som treet: Hun er vennen som ikke går sin vei. I *Nattevakt* kan vi lese følgende: «En dag du kommer for å klatre,/synes trærne at det også er fint/å få være en venn/som bare står der, utstrakt/og uten føtter./Det kommer alltid dager hvor de beste vennene er de som ikke går sin

vei» (Lea & Hole 2013: 19).

Mei kan, i motsetning til Emilie, skrive brev tilbake til Leo om at hun gjerne vil besøke han. Der kommet løpe-symboler frem, hvor hun forteller at hun gjerne løper til han. Det kan symbolisere at hun fortsatt vil stille opp dersom han trenger det, og ikke minst viser det en fremtid for vennskapet deres. Emilie derimot, hun løper som en reaksjon på Samuels død, og som en distraksjon fra å tenke på det grusomme som har hendt: «Han er død, død, død. Hengte seg selv i en celle på Trandum. Hun begynner å løpe. Forsøker å tvinge tårene og tankene vekk ved å jogge, slik hun gjorde den dagen hun første gang traff Samuel på Kanariøyene» (Stranger [2014] 2016: 174). Det lyriske jeget i *Nattevakt* forteller om at hun og vennen hennes ler: «Først ler/vennen min, etterpå/ler jeg./ Da blir latteren/ akkurat lang nok./Jeg kan tvinne den/tre ganger rundt halsen,/og få den til å varme/halve vinteren» (Lea & Hole 2012: 79). Vi ser koblingen til *Leo og Mei*, hvor Mei er opptatt av at Leo skal ha det bra når vinteren kommer: «Til vinteren, når Leo blir sulten og han har glemt eplene, da har jeg noe å minne ham på» (Lea [2012] 2014: 44). Mei strikker også et skjerf til Leo som skal varme han på kalde dager: «Jeg sitter i senga og strikker langsomt fortere, jeg strikker plutselig. Jeg må holde følge med vinteren» (Lea [2012] 2014: 71). Vinteren representerer tøffere dager, og hovedpersonene i både diktsamlingen og romanen er opptatt av å være forberedt på det vonde som kan komme.

I forbindelse med Leas utgivelse av *Alt er noe annet* i 2003, publiserte Aftenposten et kort intervju med forfatteren i januar 2004. Intervjuet, av Bjørn Brøymer, er kalt *Fra sport til kvikke dikt* (2004), og handler om Lea som fersk forfatter på Cappelens forlag. Der får vi vite at Lea var orienteringsløper, en svært lovende en som sådan. Hun fikk en virussykdom som gjorde at hun ikke kunne fortsette. Hun ønsker ikke å snakke om sykdommen, men forteller følgende: «Jeg hadde egentlig ikke trodd at jeg skulle finne noe som gjorde at jeg er like levende som da jeg løp, men det har jeg funnet nå. Jeg er veldig fri og levende når jeg får skrive» (Brøymer 2004). Videre forteller hun at hun har løpt i skogen siden hun var liten. Hun drømte om å danse, «men hadde for lange armer og bein», og begynte derfor å løpe (Brøymer 2004). Det samme fortalte hun i et intervju i Klassekampen i 2003, hvor hun forteller at det å

skrive dikt gir store muligheter for å bruke språket på en utradisjonell måte. Det er en fin måte å finne nye stemmer på, og på sett og vis minner det om å løpe i skogen: Ordene strekker seg lenger enn kroppen min kan nå. De tar meg med til nye steder. Det handler om bevegelse, at tankene er i bevegelse (Berg 2003).

Intervjuer Thomas Berg bemerker dessuten at diktsamlingen kan «leses som en historie med begynnelse og slutt. Om man vil. Eller et lite utsnitt av en verden, en stemning eller et blikk» (Berg 2003). Lea kommenterer at ja, «det var en historie da jeg skrev den, men jeg håper det er dikt der som også kan stå på egne bein» (Berg 2003).

Jeg har tidligere vært inne på bruken av løping som et symbol i *Leo og Mei*. Hvis vi tar en titt på tidligere verk, ser vi en gjennomgående bruk av løpesymbolet i forfatterskapet. I *Du har et sted å løpe inn* (2010) finner vi symbolbruken allerede i tittelen på verket. Dersom vi ser verket i sammenheng med *Leo og Mei*, ser vi kontrasten mellom å løpe *fra* faren til Leo og det å ha en trygg havn man kan løpe til. Videre finner vi en forbindelse mellom Mei som løper om natten, og det lyriske jeget i *Du har et sted å løpe inn*, som løper forbi eiketrærne om kvelden: «For å kunne leve/ her må jeg finne igjen de lette føttene mine/ så jeg kan løpe forbi/ eiketrærne om kvelden, så jeg kan/ bære deg ut av dagen før/ den lukker seg rundt deg» (Lea 2010: 25). I *Leo og Mei* finner vi omtrent det samme uttrykket: «For det er en som sitter i lyset og lytter etter skrittene mine. Det er en som venter, bare på meg. Jeg løper for at Leo skal merke meg og slippe å vente lenger» (Lea [2012] 2014: 163–164). Løpingen blir i begge verkene et symbol på friheten til å kunne gjøre som en vil, og med denne friheten følger det et ansvar hos både Mei og det lyriske jeget: ansvaret for å passe på den som ikke har den samme friheten. «Natten er et stort sted/ å være alene i» (Lea 2010: 29), både for Leo og den som det lyriske jeget i *Du har et sted å løpe inn* passer på og bekymrer seg for. I diktsamlingen kan også den andre løpe: «Når du løper mot meg,/ bøyer jeg meg ned/ og reiser meg tyngre/ enn jeg var» (Lea 2010: 28). Ulikheten mellom diktsamlingen og *Leo og Mei*, er at det i diktsamlingen kan virke som om det er to personer som ønsker å passe på hverandre, mens i romanen er det Mei som passer på Leo. Det å ha noen å passe på, kan være svært krevende, og i diktsamlingen virker det som om de utforsker hvor grensen går for hvor mye en kan ta vare på hverandre. Det er tungt for det lyriske jeget å reise seg etter at den andre kommer løpende mot henne, og vi kan tolke det som at jeget på nytt må vise styrke og gjengjelde gesten fra den andre. Det samme skjer med Mei, når hun ikke lenger kan løpe til Leo: «Men jeg vet ikke hvor jeg skal springe, når det ikke er til Leo. Og jeg vet ikke hvor jeg skal stoppe» (Lea [2012] 2014: 173). Hun føler et ansvar, som hun har gått med så altfor lenge, og føler seg hjelpeløs nå som hun ikke får utløp for det som en gang trengtes av henne. «Jeg klarer ikke/ få tankene bort/ fra kjærlighet som aldri ser/ seg for før/ den krysser gaten» (Lea 2010: 24). Det er åpenbart en sterk kjærlighet mellom de to i diktsamlingen, på lik linje som det er mellom Leo og Mei. Dessuten er det en klar forbindelse mellom disse

linjene og romanen *Leo og Mei*: «Leo kommer over gata, rett i ryggen. Han krysser på skrå, ser seg ikke for slik han pleier, går bare, som om han er trygg» (Lea [2012] 2014: 66). Han skal til Mei, og de skal til hytta. Han skal være med personen som han er glad i, og denne kjærligheten ser seg ikke for når den skal krysse gata over til Mei. I *Du har et sted å løpe inn* finner vi også bruken av morgenen som et symbol på noe: «Morgenen kjennes som et lite rom/ å kripe gjennom» (Lea 2010: 32). Vi kan tolke morgenen som lyset, og i lyset er det trygt. Om natten er det mer utrygt, både for karakterene i diktsamlingen og i romanen. Når det lyriske jeget beskriver morgenen som et lite rom å kripe gjennom, kan vi tolke det som om natten er kald og klaustrofobisk, og at morgenen er som det kjente uttrykket «lyset i enden av tunnelen». Morgenen er målet, mens natten er en hindring som Leo og Mei og diktets lyriske jeg må komme seg igjennom for å nå målet.

I *Du har et sted å løpe inn* sier det lyriske jeget følgende: «Du leker med små dyr/ du aldri har sett og forteller dem / om deg selv så de kryper / tett inntil deg (Lea 2010: 44). Her ser vi en tydelig parallell til Leo, som har biller i en krukke. Jeg nevnte innledningsvis at de kunne være et symbol på Leo, og at han kunne føle han hadde makt over noe. Men de små dyrene eller billene kan også være en form for venn eller noen man kan snakke med. De forstår ikke hva du sier eller hva du gjør, de kan ikke bruke noe av det du gjør eller sier mot deg, og slik sett er de de eneste man kan stole på. De bare *er*, og de kan være en støtte. De kryper tett inntil, for å trøste, eller kanskje for å bli beskyttet? Både i diktsamlingen og i romanen vil man være der for dyrene og billene. Det kan være et behov å føle at noen trenger deg. Mei føler at Leo trenger henne, men Leo føler nok ikke at noen trenger han. Det lyriske jeget i *Du har et sted å løpe inn* ønsker også å være der for noen, men det gjør også den hun vil være der for. Slik kan vi se på dyrene og billene som noen man kan bruke for å føle seg nyttig og at man har noen betydning for noen, i motsetning til å bare være en belastning.

«Det finnes dager jeg ikke kan/ bevege meg i. Bruker bare øynene / når jeg må / komme meg vekk, / åpner dem / så du har et sted/ å løpe inn» (Lea 2010: 55). Igjen viser teksten at det lyriske jeget ønsker å være der for den andre, og løpingen og det å bevege seg kan være symbol på å løpe eller bevege seg vekk fra noe – slik som Leo, når han går tvers over gaten uten å se seg for, går vekk fra det vonde i sitt eget hjem og over til det trygge: Mei. Strofen ovenfor har også en tilknytning til tittelen: *Du har et sted å løpe inn*. Tittelen kan oppsummere tematikken for diktsamlingen, der det handler om å ville være der for noen. Forskjellen fra *Leo og Mei* er at det her går begge veier, og det er ikke bare én som må være der for den andre.

Tematikken rundt å ønske og måtte være der for noen, er også temaet for diktsamlingen *Alt er noe annet*. Innledningsvis starter den som *Leo og Mei*, ved å bruke morgenen som symbol: «Jeg har redd morgenen opp [...]», og Anneli, som er det lyriske jeget, fortsetter: «Jeg åpner øynene og blunker / Mori ut» (Lea 2003: 3). På mange måter ser vi forbindelsen til Mei, som *er* morgenen, mens Anneli får i gang morgenen. Det er noe ulikt formulert, men kan symboliserer det samme. Anneli blunker Mori ut av øynene om morgenen, mens når morgenen kommer i *Leo og Mei*, kommer Leo ut i lyset og det skumle er over. Både Anneli og Mei representerer morgenen, som igjen er det gode og trygge. Noen sider videre i *Alt er noe annet*, finner vi enda en bekreftelse på at det lyriske jeget er tryggheten og den som er der for andre: «Jeg er / den sterkeste i skogen. Jeg er den / alle kommer til / når de fryser» (Lea 2003: 12). Videre forteller Anneli at hun er «hestehodet / og Mori er seletøyet / spent for tankene. Vognen er / full av folk» (Lea 2003: 10). Hun er hodet, noe vi kan tolke som at hun tenker mye, og at hun strever med ansvarsrollen hun har. Når Mori er seletøyet som er spent for tankene, er det nærliggende å tro at Mori er den som opptar tankene hennes, og at ansvaret Anneli føler for Mori er krevende: «Mori verker / som lys i øynene mine / men jeg lukker dem ikke» (Lea 2003: 9). Hun vil ikke fraskrive seg ansvaret, slik som Mei ikke vil dra fra Leo. De står i det, uansett hvor krevende det er, eller hvor mye det verker i øynene, som igjen kan symbolisere tristhet og gråt. Det språklige og formale ved diktsamlingen er også svært likt *Leo og Mei*: «Jeg er Anneli. Jeg vasker huset / og gjør himmelen / blå» (Lea 2003: 6). Anneli gjør dagen lett som en skyfri himmel, og Mei gjør det samme ved å være morgenen som er trygg og lys.

Vi kan få inntrykket av at Mori er en eldre person: «Når hun står bak meg / og grer håret mitt / mumler hun; drømmene / er i de unges nakker. Jeg hvisker / tilbake; drømmene er / i de gamles bein» (Lea 2003: 6). Drømmene kan symbolisere en frihet og letthet, og det samme gjør beina. Anneli har friheten, ungdommeligheten og sprekheten, mens Mori sannsynligvis er den gamle og er hemmet av alderdom. Mulighetene for frihet og framtid er ikke like gjeldende for Mori som for Anneli: «Hun vil ikke lenger bruke sine egne / bein til å gå» (Lea 2003: 33). Beina kan representere friskhet og ungdommelighet. Hos *Leo og Mei* har ikke Leo muligheten til å løpe slik som Mei. Samtidig har han heller ikke en trygghet og frihet slik som Mei har, og dermed kan vi tolke bein og løping som symboler på nettopp frihet. Senere i diktsamlingen forteller Anneli følgende: «Jeg har funnet / beina mine. De lå og sov / på sengen. Jeg ropte og røsket / dem våkne. De hadde glemt / seg selv og først / måtte jeg stryke dem tilbake» (Lea 2003: 30). Kanskje hadde hun glemt friheten hun hadde, men også ansvaret denne friheten fører med seg. Hun må passe på noen, beina må våkne for

hun skal kunne være der for Mori. Vi ser også parallellen til *Leo og Mei* senere i diktsamlingen: «Jeg er hunden / om Mori er hånden / i den andre enden» (Lea 2003: 43). Hun fortsetter: «Hunden har fire / hjerter. Alle løper på / på en gang» (Lea 2003: 43). Akkurat som Mei har Anneli hjerter som slår altfor raskt, et tegn på nervøsitet, stress eller engstelse, eller kanskje alle de nevnte. Det nærmer seg slutten av diktsamlingen, et vendepunkt, akkurat som da vi fikk vite om Meis to hjerter som hamret i vei. «Hun sier / at det er når jeg er redd / jeg vet best / hva alt er. Jeg er / Anneli» (Lea 2003: 47). Det er når hun er aller mest redd at hun må være sterk, akkurat som Mei når hun er redd og må konfrontere Leos far.

I *Leo og Mei* bygger de to vennene en trehytte, og denne hytta fungerer som et trygt gjemmested, spesielt for Leo som virkelig trenger dette stedet. I *Alt er noe annet* kan vi lese at «Det er trær / som sier alt / skal bli bra» (Lea 2003: 51). Trærne her er også et symbol på trygghet og noe stabilt, noe gammelt som alltid vil være der. Avslutningsvis i diktsamlingen, forteller Anneli: «Jeg er snøen og Mori / er trærne. Jeg fortsetter / å falle / over henne» (Lea 2003: 64). Mori vil, slik som trærne, alltid være der og er en trygghet for Anneli. Mori er trærne, altså den som sier at alt skal bli bra. Tolker vi det slik at Mori er gammel og kanskje dør til slutt, vil vi kunne si at Mori alltid vil være der i hjertet hennes ved å være treet hun fortsatt faller tilbake på og aldri glemmer.

I *Alt er noe annet* sier det lyriske jeget av hun er «eplene som smiler» (Lea 2003: 15). I *Leo og Mei* får også eplene en plass, der hvor de samler epler for at moren til Mei skal kunne lage eplekake. Slik symboliserer eplene noe trygt, stabilt og godt. Dette passer på mange måter for både Anneli og Mei, da begge representerer trygge omgivelser, og det samme gjør moren til Mei som presenteres som et varmt og kjærlig menneske. En annen forbindelse mellom diktsamlingen og romanen, er når «Mori sier / at jeg ikke lytter / på de riktige stedene / i historien» (Lea 2003: 20). Dette kan vi tolke som at Anneli hører det hun vil høre. Kanskje er dette også tilfellet med moren til Mei, når hun ikke forstår hva som skjer med Leo. Også munnen som symbolsk virkemiddel går igjen i diktsamlingen: «Munnen vet / mest. Den holder for øynene / når den tenker» (Lea 2003: 14). Akkurat som hos Mei, når hun sitter på kjøkkenet med moren og tenker, og ikke rekker å fortelle det hun har på hjertet. Videre i *Alt er noe annet*, skriver forteller Anneli følgende: «Munnen min er full/ av fugler. Livet er en lyd/ de lager. Når en av dem skriker / letter alle» (Lea 2003: 21). Det poetiske språket gjør at vi kan tolke Lea linjer på ulike måter, men det er nærliggende å tenke at når fuglene letter, føler de seg frie. Kanskje er det også slik for Anneli, at når hun taler så får hun lettet på byrden hun bærer, altså ansvaret hun føler for å passe på Mori? Uttrykket «å lette på trykket» er muligens treffende her, og vi ser det også hos Mei når hun får ropt fra seg til faren

til Leo. Hun virker også mer avslappet når moren får vite historien om Leo og hans far. Det som også er treffende for begge, og hvor Lea også bruker munnen som symbol, er kjærligheten protagonistene føler for hverandre. I *Alt er noe annet* forteller Anneli følgende: «Jeg er musklene / i munnviken og Mori / er smilet./ Om morgenen trekker jeg meg sammen / hele tiden / - det er smil overalt / på himmelen. Når jeg sover / er det på bunnen / av Moris bein. Da vet jeg hvor / hun er» (Lea 2003: 25). Det er Mori som er selve smilet, det er med Mori hun har det bra, akkurat som Mei er så glad i sin venn Leo. De er ikke bare en byrde, de er også vennene deres, som gjør at musklene trekker på seg til å bli et smil. Det er heller ikke bare Anneli som passer på Mori, akkurat som i *Du har et sted å løpe inn*. I *Alt er noe annet* passer også Mori på:

Når Mori passer på meg/ skjer det slik;/ hun trekker meg gjennom/ huset til hun blir/ for trøtt.
Da fortsetter hun/ å trekke meg gjennom huset/ til jeg blir for trøtt til å sove./ Så sitter hun med
alt mørket/ på innsiden/ av armene og forteller en historie/ for hver gang/ jeg lukker øynene.
Hun sier små ord/ skader ikke/ tankene. Når de er trær/ trygge av løv/ kan ansiktet falle/
gjennom hodet (Lea 2003: 22)

Et annet aspekt ved det formale er interessant ved litteraturen til Lea, er navnene hun har gitt karakterene. I *Leo og Mei* er det kun de to barna som har fått navn. De andre personene som er involvert er foreldrepårene til Leo og Mei. Effekten ved å gi navngi kun Leo og Mei, er at det er disse vi blir ordentlig kjent med, og kan være et resultat av at forfatteren ønsker at fokuset skal ligge hos disse. Det er Leo og Mei det hele handler om, det er de som er hovedkarakterene, og det er de vi skal bli kjent med. Når hun ikke navngir foreldrene, forsterkes inntrykket av rollene de innehar som foreldrene, og vi blir enda mer bevisste på hvilken rollene de skal eller burde ha. Vi tillegger naturlig rollen som far en som skal beskytte og være omsorgsfull, og ved å gjenta bruken av «faren til Leo» blir det enda tydeligere at han ikke oppfyller disse egenskapene. Samtidig vet vi at Lea som forfatter liker å leke med ord og dobbeltbetydninger, og det kan derfor være mulig å tolke at hun ved å benytte seg av beskrivelsen «faren til Leo» ikke bare ønsker å beskrive at det er pappaen hans, men også fortelle at han er *faren* for Leos trygghet: Han er utryggheten og det skadelige.

Mei er ikke et vanlig navn i Norge. Ifølge Statistisk sentralbyrå (2018), er det 19 kvinner som har Mei som eneste fornavn. Mori er det ingen kvinner som heter til fornavn, men 22 personer som har det til etternavn. Fonetisk minner Mei mye om pronomenet «meg», noe som kan være med på å forsterke det personlige og nære i beretningen til Mei. Leo er det langt vanligere å hete. Hele 2172 menn har det som første fornavn, og 1284 som eneste

fornavn. Slik kan Leo være et symbol på at det i virkeligheten er mange som opplever eller har opplevd det samme som han. Omtrent samme antall gjelder for Samuel, med henholdsvis 2390 som har det til første fornavn og 1469 som eneste. Emilie er det hele 10 122 kvinner som har som første fornavn (Statistisk sentralbyrå 2018), noe som også gjenspeiler karakteren Stranger ønsker å skape: Emilie er som en helt vanlig, ung, norsk jente. Ifølge Norskenavn.no, betyr Emilie «rival» og «vennlig», noe som jo passer situasjonen hun står i. Hun er rival på den måten at hun er født privilegert i et rikt land, med de beste forutsetningene for et godt liv. Samtidig er hun vennlig, og tok seg av Samuel da han kom med båten til Gran Canaria. Samuel er et navn som ifølge Wikipedia ([u.å.]) er et vanlig navn i Ghana, som er der karakteren Samuel er fra.

Ettersom Mori er et herrenavn, og ikke et vanlig navn i Norge, kan vi tenke oss at det kanskje er et kallenavn. Mori er en kvinne i Leas diktsamling, og vi får inntrykket av at hun er eldre. Kanskje er derfor Mori et kallenavn på en bestemor, akkurat som mange bruker kjæle navn som «mommo» for mormor. Norskenavn.no beskriver navnet Anneli som en kjæleform av navnet Anna, og dermed er kanskje begge disse navnene kallenavn de bruker på hverandre. Dette tyder igjen på at forholdet mellom de to er nært, slik som i *Leo og Mei*, hvor vi fonetisk kan lese «Leo og meg», som i historien om «Leo og mitt vennskap».

Lua til Leo kan ses på som et viktig moment i romanen. Den skiller seg tydelig ut på romanens illustrerte bokomslag, der den ligger på bakken ved siden av eplet. Fargen er også tydelig i kontrast til de ellers brukte jordfargene. Faren til Leo forteller Mei at han ikke orker å se den røde lua til Leo mer. Han ber om å få lua, men Mei vil ikke gi den fra seg. Faren til Leo nekter å se den mer. Han begynner å krangle med Mei om hvem som skal ha lua. Den røde lua har likheter med den frygiske lua, som, ifølge Store norske leksikon, opprinnelig ble brukt av frygerne i Lilleasia, og deretter videreført til Europa. Under den franske revolusjonen gikk den under navn som jakobinerlue og frihetslue (Store norske leksikon 2009). Sigrid Torjusson og Anja Hysvær Langgât ([u.å.]) skriver følgende på Norsk Folkemuseums nettsider:

Den røde lua som frihetssymbol går helt tilbake til den franske revolusjon og røde toppluer ble under krigen veldig populære og ansett som et nasjonalt symbol. De ble brukt på blant annet julekort, som symbol på samhold og politisk motstand mot den tyske okkupasjonen. Resultatet var at julekort ble beslaglagt og forbudet mot røde toppluer kom 23.2.1942 (Torjusson & Hysvær Langgât [u.å.]).

Ved en slik forbindelse mellom bokomslaget og historiske hendelser, blir lua en del av paratekstualiteten, i henhold til Genettes (1997) begrep, nærmere bestemt periteksten. Lua er

historisk et symbol på selvstendighet og frihet, og ble forbudt under andre verdenskrig. I *Leo og Mei* kan den røde lua ses på som et uttrykk for selvstendighet og frihet: Leo hopper ned fra trehytta fordi han vil være fri. Lua faller av, og Mei vil sette den på han. Friheten tilhører Leo. Faren til Leo er maktinnehaveren, og ønsker å ta lua. Han orker ikke se på den, noe som kanskje har noe med hva den symboliserer å gjøre. Samtidig er den rød, og ved siden av å symbolisere motstand og frihet, kan fargen også symbolisere kjærlighet. Slik kan lua også være et symbol på Leo der faren vil ha Leo/lua tilbake, men ikke orker å se på han/den, mens Mei ønsker å beholde Leo/lua fordi det Leo er vennen hennes, og hun må passe på han/lua som alltid. Etersom Leo og ordet «lue» har sine likhetstrekk også på et mer morfologisk nivå, hvor de begge starter med konsonanten *l* og har samme antall stavelser, kan foregående argumentasjon om lua som symbol på Leo være aktuell.

Omslaget til romanen *De som ikke finnes* kan også si noe om romanens innhold. Vi ser ei jente og en gutt, og begge er plassert foran bygningene i Oslo sentrum, og slik forstår vi at handlingen foregår nettopp i Oslo-området. Omslaget er gjennomgående i jordfarger, og de er dempet, noe som gir en noe dyster stemning. Særlig utpeker brunfargen seg. På Wikipedia ([u.å.]) er det skrevet at brunfargen som symbol kan representere noe enkelt og ujålete, eksempelvis ved det vi omtaler som en brun kafé. Ut ifra foregående analyser ser vi at dette er karakteristikk som er gjeldende for romanen som helhet: Det legges lite mellom linjene når Stranger forteller historien om Emilie og Samuel. Eksempelvis når Baba ankommer kakaoplantasjen: «En jeep kom til syne mellom grenene. Amadou flakket med blikket. Alle satte opp tempoet, jobbet raskere, hardere. Nervøsiteten deres smittet over på Samuel, fikk ham til å bruke macheten så hardt han kunne» (Stranger [2014] 2016: 32). Etter at Baba har misbrukt Samuel får vi eksplisitt fortalt hvordan han føler seg: «[Han] kjente smerten bak, noe vått som rant ut» (Stranger [2014] 2016: 36). Han går videre til brønnen: «Kledde seg naken og såpet seg inn. Han gråt» (Stranger [2014] 2016: 36). Også når Baba tar med seg en annen ung gutt, som ikke er han selv, får vi vite hvordan han føler seg: «Samuel var lettet over at det ikke var ham, og skammet seg for det» (Stranger [2014] 2016: 41). Skamfullheten, og følelsen av urenheter, kommer tydelig frem, og det er lite som er jålete over Strangers språkføring, noe også omslaget gjenspeiler.

Andre kapittel i *De som ikke finnes* gir oss en repetisjon fra de to første bøkene i trilogien: «Emilie møtte Samuel på Gran Canaria tre år tidligere, da hun var femten» (Stranger [2014] 2016: 7). Her får vi også oppsummert kort at hun har en betinget dom på seg fra tidligere da hun engasjerte seg i organisasjonen Verdensredderne, og at dette er med på å

gjøre henne mer redd når Samuel plutselig står utenfor vinduet hennes. Hvis hun hjelper til med å skjule en migrant, vil hun kunne få rettslige konsekvenser. Den tredje boka, *De som ikke finnes*, ville fint kunne eksistere uten de to første bøkene, men ettersom Stranger naturligvis bevisst refererer til de to første, må de ses i sammenheng. Både Samuel og Emilie har blitt eldre, og Emilies ungdommelige, uredde ønske om å hjelpe og gjøre en forskjell, har blitt noe glemt etter å ha fått den betingede dommen. Slik sett er referansen til de første to romanene viktig, fordi det sier noe om hvem hun er. Når vi leser *De som ikke finnes* uavhengig av de to første romanene, fremstår hun som naiv, stereotypisk og lite samfunnsengasjert, noe de to første romanene sannsynligvis kan avkrefte. Videre refererer også *De som ikke finnes* til tittelen i den første romanen i trilogien: «Det var ingen vei ut, og livet i leiren var ikke noe liv. Det var et sted utenfor verden. Et ventested, som i beskrivelsen av livet etter døden. ‘Barsakh’» (Stranger [2014] 2016: 13). «Barsakh», som er den første romanens tittel, blir et symbol på Samuels evige livstilstand, ikke bare da han var i leieren i den første romanen, men også nå, som 18 år gammel på flukt gjennom Europa. Han kan ende opp med et nytt liv i Amsterdam eller Norge, eller han kan bli deportert til Ghana hvor han ikke har noen fremtid. Han er altså i et mellomstadium, hvor han må vente og se hvor veien går videre – til et nytt og bedre liv, deportert, eller i døden, som blir Samuels skjebne.

«Intermesso» står skrevet alene på en blank side mellom kapitlene. I denne avbrytelsen, som inneholder en egen liten historie, kommer den allvitende fortelleren tydelig til syne. Vi får lese en hendelse som kommer midt i mellom de parallelle fortellingene til Samuel og Emilie, og den handler om forbindelsen mellom de to. Det viser seg at tipp-tipp-tipp-tipp-tipp-tipp-tipp-tipp-oldefaren til Samuel reddet tipp-tipp-tipp-tipp-tipp-tipp-tipp-tipp-oldefaren til Emilie en gang i tiden, da han kom til Afrika med båt. Slik blir parallellen tydelig: Historisk sett hadde ikke Emilie levd hvis ikke det hadde vært for Samuels forfader. Her kommer den skjønnlitterære formen frem i sitt tydeligste, da dette er noe Stranger selvsagt ikke kan vite med sikkerhet. Likevel er denne sekvensen av stor betydning, da den sier noe om at befolkningen som i dag er privilegerte en gang ikke var det. I artikkelen *Disse menneskene. De er oss* (2014) skriver Stranger om hvilket ansvar vi har, og hvordan vi bør se på flyktninger og papirløse i Norge: «For hundre år siden var det nordmenn som satt i båter på vei over til Amerika, i håp om et bedre liv. Nå er det unge vestafrikanere som setter av gårde på åpent hav, i altfor trange båter» (Stranger 2014). Poenget hans er at dette kunne vært oss, og er nok også det han ønsker å fremheve i *De som ikke finnes*. Han setter med dette fokus på de holdningene vi har overfor de papirløse i Norge, og ved å skrive

en ungdomsroman tar han tak i den generasjonen som kanskje vet minst om nordmenns historie som flyktninger og migranter.

Deler av Samuels historie utspiller seg i Amsterdam, mens de to historiene forenes i Oslo. Den siste sekvensen er epilogen, hvor Emilie oppdager at Samuel har tatt livet sitt. I Amsterdam går Samuel forbi en kø med folk som skal inn på museet til Anne Frank. Her ser vi parallellen mellom Anne Frank og Samuel: De måtte begge gjemme seg, ingen av dem kunne bli oppdaget, fordi konsekvensene var fatale. Denne referansen er tydelig og treffende, og ville ikke eksistert uten dagboka og historien til Anne Frank. Slik blir *De som ikke finnes* hyperteksten som ikke ville eksistert uten hypoteksten – dagboka til Anne Frank. *De som ikke finnes* fremstår som fiksjon, og er nettopp det, men samtidig inneholder bøkene inneholder flere referanser til virkeligheten. Eksempelvis gjelder det geografiske steder som Bærum, Blommenholm, Oslo, Amsterdam, Ghana, Gran Canaria, og bygninger, som eksempelvis Utlendingsdirektoratet, hvor Samuel får jobbe som vaskepersonell. Det samme gjelder referansen til Anne Frank, som er en person som har levd i virkeligheten. *Leo og Mei* er derimot ikke plassert noe bestemt sted, og har ingen direkte referanser til virkeligheten. Det hele er en liten rammefortelling om to personer i et nabolag, som kunne vært hvor som helst i verden. Det eneste stedet de beveger seg som er utenfor nabolaget, på sykehuset Leo er på, men dette kunne også vært et hvilket som helst sykehus i verden. Når handlingen blir lite konkretisert i tid og sted, vil fortellingen kunne plasseres i et hvilket som helst nabolag. Dette er kanskje også Leas intensjon, hvor hun viser at dette er en historie eller opplevelse som kan skje hvor som helst, og når som helst. Stranger lager en historie som er mer i nuet, noe som gir refleksjoner om at situasjonen med papirløse flyktninger er et problem vi har her og nå, i dag, og det blir slik sett enklere å få frem et politisk budskap om at noe må gjøres med denne situasjonen her og nå.

5 Moral og budskap

5.1 Moralperspektivet

Like før Mei og faren til Leo krangler om lua, ber faren til Leo Mei om å ikke si noe om hendelsen til noe, men sier også at han ikke tror det er noe problem, for Mei er jo ikke så snakkesalig – hun har jo enda ikke sagt noe om dette skumle, ubehagelige hun har merket. Mei kommenterer at han må se på lua, noe vi kan tolke som en referanse til at man må innse hva han har gjort mot Leo. Når faren ønsker å få tilbake lua til Mei, reagerer hun overraskende på han: «Jeg kjenner Leo bedre enn deg, roper jeg, og ropet mitt river opp noe. – Jeg passer på ham. Og den en passer på, eier en litt. Du eier ingen. Du bare skremmer ham! Det er ikke lov å skremme!» (Lea [2012] 2014: 104). Han ender opp med å hulke høyt, og er på vei til å gå sin vei. Mei roper etter han: «– Det går ikke an å gå tilbake!» (Lea [2012] 2014: 105). Igjen retter Mei en direkte og indirekte kritikk til faren: Han kan ikke bare gå fra sønnen sin som har falt ned fra hytta, og han kan heller ikke bare late som om ingenting har skjedd. Han må ta konsekvensene. Faren snur seg, til Meis store overraskelse, og kommer tilbake til henne. Han tar med seg Leo over skulderen, og vi får vite senere at Leo er fraktet til sykehuset. Munnen er som nevnt et symbol som går igjen i romanen, og tidligere i romanen sier moren til Lea følgende: «Du skal være glad for det, Mei [...] Hvis folk tror du bare er snill og søt, er det greit å kunne skremme dem bare ved å åpne munnen» (Lea [2012] 2014: 69). Endelig sier hun noe imot faren til Leo, noe han åpenbart har trodd hun ikke kom til å gjøre.

Det kommer ikke konkret frem noe sted at faren til Leo har lagt en hånd på Leo, men vi forstår det ved hjelp av små hint, som når faren kommer ut og åpner for Mei, da er natta – det skumle – over. Det er dag, og dagen er lys. Offentligheten er der, Mei er der, og han kan ikke røre Leo da. Andre steder er hintene så sterke at vi egentlig ikke lurere på voldsaspektet, særlig når lyset avslører de blå, bløte skyggene i ansiktet til Leo (Lea [2012] 2014: 12). Blåmerkene kommer frem og synes i dagslyset, men de har blitt påført om natten. Mei spør: «– Gjør det vondt? – Hysj, hvisker Leo» (Lea [2012] 2014: 12). Videre sier Leo, når kvelden nærmer seg og de skal gå hver sin vei: «– Sees i lyset, Mei» (Lea [2012] 2014: 12). Det er tydelig at Mei, som er den gode vennen, finnes i lyset, mens faren til Leo, som påfører Leo disse blå og bløte skyggene, finnes i mørket. Dermed trenger ikke Lea eksplisitt fortelle hva faren til Leo gjør, for vi forstår det er han både ut ifra den mørke stemningen han

frembringer, symbolene som knyttes til han, samt at Leo har fått blåmerker i ansiktet, som må komme fra et sted.

Leo viser en stor beundring for Meis mor, og sier «– Mammaen din, du har vært heldig med henne» (Lea [2012] 2014: 14). Han sier det i sammenheng med at han får hjemmelaget brødskive, og vi får inntrykket av at moren til Mei er en omtenksom mor. Dette kan leses som en dobbeltbetydning, at Leo nettopp savner denne egenskapen hos sin egen mor. Leo og Mei har to vidt forskjellige oppvekstvilkår. Lea får frem dette litt tidligere i romanen, eksempelvis når Mei skal legge seg: «Selv om det er mørkt her inne, er døra åpen, og lyset som faller inn gjennom dørsprekken, er gyllent. Det er som om sola skinner i stua» (Lea [2012] 2014: 22). Slik er det ikke hos Leo. Hos han er det mørkt, helt mørkt, om natta. Hos Mei er det lyst selv om det er mørkt. Det er trygt, i motsetning til hva det er hos Leo. Videre er Leo og Mei hjemme hos Leo for å få litt mat, og faren til Leo uttrykker at han gjerne skulle hatt de mer på besøk: «– Moren din må jo tro det er noe i veien med oss, sier han. – Siden dere alltid flyr over til henne og spiser. Det går an å spise her også» (Lea 2012: 47). Han fortsetter: «Det er jo nøyaktig som hos dere» (Lea 2012: 47). Mei svarer ikke, men hun tenker at «det er ikke det. Ikke noe her er som hos oss. Det lukter ikke det samme av maten engang» (Lea [2012] 2014: 47). Hun er helt bevisst på at det er noe som mangler i hjemmet til Leo, men hun setter ikke ord på hva. Forstår Mei hva som skjer hos Leo? Hun forstår i alle fall at *noe* skjer, men kanskje ikke *hva*. Vi kan tolke faren som bekymret for at noen voksenpersoner, som moren til Mei, skal mistenke at det er noe annerledes hjemme hos Leo, ettersom de aldri er der. Mei er vag og sier lite når han snakker til dem, og faren til Leo kommenterer dette: «– Du er så stille, Mei, sier han etter en stund. – Du er ikke den som sier for mye, er du vel. Faren ser lenger inn i øynene mine. Så nikker han. – Jeg liker de som ikke sier for mye» (Lea [2012] 2014: 49). Siste setningen kan leses på flere måter. Den kan leses som at han liker matro, at han ikke liker for mye skravling. Men i en større kontekst kan det virke som om faren indirekte truer Mei. Hvorfor er Mei så stille? Enten er hun sjenert, eller så er hun redd. Det tyder på det siste. Kanskje er det også derfor hun ikke forteller noe om det hun vet, fordi hun er redd for reaksjonene hans. Hun vet jo at han ikke er snill med Leo, så hva hvis han velger å utsette henne for det samme? Et barn har ikke forutsetninger for å forstå barnevernssystemet eller rettsvesenet. Hun vet i prinsippet ikke om hun er trygg, noe som kan være en realistisk årsak til hvorfor hun ikke forteller noen om det hun vet.

Leo setter nok sin egen mor høyt, spesielt når faren ikke er tilstede. Han sier blant annet han ikke kan dra fra henne (Lea [2012] 2014: 161), og at alt det «hun sier når han

[faren til Leo] ikke er der, er sant» (Lea [2012] 2014: 161), i den forbindelse at hun har lovet ham at han skal få en hund. Det later til at han føler et ansvar for å forsvare moren sin, noe et barn åpenbart ikke skal ha. Litt senere får vi vite at Leo har dratt til en ny familie, og moren til Leo legger ut om at alle kan forandre seg til Mei. Dette er nok noe av det mest kritikkverdige ved voksenpersonene i historien, og som kanskje får leseren til å reagere mest emosjonelt. Hun viser åpenbart ved ord og handling at hun har valgt å bli hos sin mann, på tross av alt han har påført sønnen hennes. Hun synes det er bedre at Leo får være hos en annen familie. Kanskje føler hun at hun ikke er kapabel til å beskytte han mot faren, men den gjengse leser vil selvsagt tenke at hun burde ha forlatt mannen sin for lengst, særlig når lojaliteten til Leo er så sterk overfor henne. Som vi har sett, tar han henne i forsvar, selv når hun ikke fortjener det. Leseren må dermed ta stilling til moralske problemstillinger hele veien: Er det riktig at faren får flytte hjem, mens Leo må flytte vekk? Burde det ikke vært omvendt? Leseren blir satt i posisjonen hvor han eller hun hele tiden må konfrontere sine egne moralske verdier, og romanen kan slik endevende på noe forutinntatt hos tilhøreren. Sten-Olof Ullström skriver i artikkelen «Himlen är skön! Om sorg og livsbejakelse i Stian Holes Annas Himmel» (2013) at «[Stian] Hole använder i min läsning konsten till att ställa de svåra frågorna men skriver inte läseren bestämda svar på nästen» (Ullström 2013: 24). Dette kan også sies om Lea, der hun viser frem en bestemt historie, men samtidig vises den fra en usikker Mei som ikke helt klarer å sette ord på det hun opplever og aner skjer, og når vi ser Leos lojalitet overfor moren, moren til Meis vanskeligheter med å forstå Mei, så blir fremstillingen mer nyansert. Det finnes ikke bare «gode» eller «dårlige» karakterer i denne romanen, noe som igjen gir leseren mulighet til å reflektere mellom riktig og galt.

I *De som ikke finnes* er samtalen mellom Samuel og Amadou i båten spesielt interessant og viktig, da den beveger seg inn på de voksnes rolle i situasjoner der urett blir begått:

- Tror du de andre voksne visste hva som skjedde?
- Ja. Ikke akkurat hva eller hvordan, men de må ha visst det. Likevel var det ingen som turte å gjøre noe.
- Kanskje de var redde for å miste jobben?
- Jeg tror de bare var redde for ham. Han var en sånn type. En som gjorde at alle planene og alt motet ble borte (Stranger [2014] 2016: 75).

Det faktum at Amadou ser at de andre voksne var redde for Baba, og derfor ikke grep inn når de visste at overgrepene ble begått, reiser moralske spørsmål hos leseren. Hvorfor grep de ikke inn? Hvis alle de voksne hadde samlet seg om han og grepet inn, hva skulle han ha stilt

opp med da? Dersom vi trekker paralleller til *Leo og Mei*, er dette også en mulig faktor for hvorfor moren til Leo og moren til Mei ikke grep inn ved farens til Leos åpenbare overgrep. Moren til Leo var nok som de voksne ved kakaofarmen, redd for hva som ville hende dersom hun gjorde eller sa noe. Moren til Mei var kanskje redd for å ta feil og anklage noen urettmessige, eller så var hun kanskje også redd for faren til Leo. Det kan være mange grunner til at man ikke griper inn ved slike tilfeller, men det moralske spørsmålet om hvorvidt det finnes noen legitim grunn til å ikke gripe inn, blir reist i begge romanene, og gjør de dermed også politiske i budskapet.

Samuel reflekterer selv over hvorfor det ikke gikk så bra med han i Ghana. Faren hans ble syk, og Samuel måtte slutte på skolen for å arbeide:

Selv om han alltid etterpå hadde tenkt at han MÅTTE reise bort, for å tjene penger, først til hovedstaden og deretter med en liten fiskerbåt til Gran Canaria, så var det kanskje ikke hele sannheten. Var det ikke også en stor del av han som hadde VILLET reise bort, hadde ØNSKET den forandringen, selv om det var til det verre, til noe mer ukomfortabelt, usikkert, bare for å komme bort fra den stadige påminnelsen om alt det han aldri kunne få, aldri kunne bli? (Stranger [2014] 2016: 134).

Stranger gir oss dermed perspektivet på hvorfor en fra Ghana, som ikke lever under krig og grufulle omstendigheter, ønsker et liv som papirløs flyktning i en verdensdel hvor han ikke er ønsket. Vi får hele årsak-virkning-tankerekken til Samuel, og som ellers legger ikke Samuel noe mellom linjene. Videre stiller Emilie spørsmålstegn ved det politiske systemet, og stiller helt grunnleggende moralske spørsmål rundt flyktningpolitikken:

Emilie tror ikke at Samuel lyver. Hvis det livet han lever nå er bedre enn det han fryktet i hjemlandet, hvordan kan Norge la være å ta imot ham? Hva om han virkelig risikerer dødsstraff? Eller å bli drept? Har man ikke da en moralsk forpliktelse til å gi denne personen en sjanse? Finne en jobb, gi ham en anstendig lønn? (Stranger [2014] 2016: 150).

Stranger fremviser en kritikk til samfunnet gjennom Samuels tanker: «Han ville aldri få bli. Det hadde reisen til Gran Canaria allerede lært ham. Arbeidslysten og viljen hans, hendene og smilet hans, det var uønsket her» (Stranger [2014] 2016: 82). Kritikken fortsetter videre på neste side:

Han hadde ingen av kvalifikasjonene som Nederland trengte, og historien hans var ikke tragisk nok. Han var ikke torturert. Han hadde ikke flyktet fra krig. Han hadde bare blitt voldtatt. Bare måttet reise fra familien, fra et hus som skulle rives, fra en by uten arbeid (Stranger [2014] 2016: 83).

Vi leser naturligvis denne delen av kritikken som nettopp en kritikk, og med en sarkastisk tone, der det helt åpenbart ikke er bare, bare å bli voldtatt. Gjennomgående i romanen reiser Stranger slike moralske spørsmål og fremstiller politisk kritiske perspektiver, noe som kan få leseren til å under seg over urettferdigheten som råder. Når Samuel og Amadou går forbi en eldre kvinne, som går forbi dem med mannen sin, skriver Stranger følgende: «Blikket hennes var fylt av frykt. Samuel flekket tenner til henne idet hun passerte og gjorde om hendene til klør, som et villdyr» (Stranger [2014] 2016: 85). Dette får Amadou til å le. Fremmedfrykten er åpenbar, og Stranger kritiserer nettopp dette, både gjennom denne sekvensen, men også tidligere når damen i gullsmeden antyder at alle innvandrere stjeler eller prøver å selge tyvgods.

Perspektivet på de som finnes og de som ikke finnes, treffer leseren jevnlig gjennom fortellingen. Eksempelvis når Samuel har skadet seg, og han tenker over hvordan livet hadde vært om han ikke var papirløs flyktning: «Hadde han vært som alle de andre i byen, da hadde han dratt til legen. Da hadde han fått tatt røntgenbilde av hånden, fått sårsalve, bandasje, en sykemelding, men han er ikke som dem» (Stranger [2014] 2016: 126). Dette bildet på all hjelpen man får når man er syk eller skadet i Norge, bidrar til å se urettferdigheten for de papirløse, og farene de er utsatt for fordi de ikke kan fortelle hvem de er.

Som nevnt tidligere står vennskapene som bygges i både *Leo og Mei* og *De som ikke finnes* sterkt som tematikk. Et eksempel er når maten Samuel spiser i Norge minner han om Amadou: «Hvor er han nå? Samuel får en følelse av at han er død. Hvordan kunne han bare forlate ham der i Amsterdam? Ikke tenke, Samuel. Ikke tenke nå» (Stranger [2014] 2016: 160). Igjen vekkes de moralske spørsmålene, og spørsmålet for Samuel dreier seg om hvorvidt det var riktig å dra fra Amadou i Amsterdam eller ikke. Han bestemmer seg likevel for at han ikke kan tenke på det. Det tyder på at samvittigheten er for stor til at han kan håndtere den, og at han selv egentlig vet svaret på om det var rett eller galt å dra fra Amadou. Det sterke vennskapet de bygde opp på sin ferd fra kakaoplantasjen, over sjøen og til Amsterdam står sterkt i fortellingen, og gjør at leseren også blir utfordret på de samme spørsmålene som Samuel blir. For hva ville man selv gjort?

Emilie tar hele veien oppgjør mot skyldfølelsen, og virker i starten ganske usikker på hva hun selv mener er rett og galt: «Han anklager henne for alt, og han har rett. Hun *er* privilegert, ekstremt privilegert, men er det hennes feil? Hvorfor skal hun føle skyld over tilværelsen sin? Det skal hun ikke» (Stranger [2014] 2016: 48). Hun fortsetter å legitimere det hun føler slik:

Det er ikke hennes feil at hun er født i Norge, og hun er overhodet ikke blind for all elendigheten som finnes. Hun har faktisk forsøkt å gjøre en forskjell her i verden. [...] Hun har faktisk reddet Samuel fra å drukne, og nå har hun hjulpet ham enda en gang (Stranger [2014] 2016: 48–49).

Slik resonnerer hun seg frem til at hun har gjort det hun kan, selv om vi likevel kan tvile på om hun faktisk mener det, da hun fortsatt later til å føle skyld. Avslutningen vekker også spørsmål om skyld, og kan ses på som et oppgjør mot egen skyldfølelse. Emilie føler skyld helt til siste slutt, på tross av at hun ønsker å legitimere hvorfor hun ikke hjelper Samuel nå som han er i Norge. Hun innser likevel til slutt det ikke nytter å sitte med denne skyldfølelsen. Kanskje er det også Strangers poeng, at det er viktig at vi er klar over våre egne og andres privilegier og liv, men samtidig skal vi ikke måtte føle skyld fordi vi har det bra. Vi bør i større grad heller sette pris på det privilegerte livet vi har vært så heldige å få tildelt.

5.2 Politisk budskap

Svarene på de moralske spørsmålene jeg stiller ovenfor og hva som er intensjonen til forfatterne er naturligvis ikke mitt anliggende ved denne oppgaven. Mitt fokus er derimot at disse spørsmålet *blir* stilt i romanene, og at de – med disse ulike spørsmålene og intensjonene – utfordrer vante tankeganger og konsensus. Dette gjør skrivestilen til Lea, når hun i så stor grad anvender et poetisk og symbolsk språk i en ungdomsroman som omkranser en så alvorlig problematikk som romanen byr på. Sjklovskij påpeker at språket som anvendes i litteraturen «er et konstruksjonsspråk. Prosaen derimot er vanlig språk: økonomisk, lett, regelmessig» (Sjklovskij 2003: 28). Sistnevnte kan sies å være tilfelle for Strangers språk. Han skriver kort, konkret og økonomisk, men det betyr ikke at tematikken og emosjonsaspektet ikke oppnår den effekten han ønsker. Dette enkle språket kan derimot være med på å forsterke inntrykkene av opplevelsene til Samuel og Amadou, og tydeliggjøre det de blir utsatt for som flyktninger.

De ulike budskapene i romanene kan i seg selv sies å være politiske, der det i *Leo og Mei* handler om å si ifra om voldsopplevelser og overgrep utsatte, og møtet med barn som opplever eller vet om andre som opplever det. Hvordan skal barnet kunne si ifra, sette ord på det? Og hvordan skal foreldre reagere, hvordan skal de finne ut av det, og hvordan skal de vite om det er noe å spørre etter? Lea kan bidra med ny innsikt til både foreldre og barn når det gjelder møter med overgrep og vold, og på en ny måte: Hun konstruerer tematikken og

voldshandlingene i symboler, som rent estetisk er med på å forandre på noe tilvant. Vi får ikke en direkte oppfordring og tips fra en faktabrosjyre, men derimot en kritikk og en historie tildekket av poetikk som gjør at vi stopper opp og tvinges til å reflektere når vi leser. Maurseth (2012) påpeker at det er nettopp derfor Rancière foretrekker Virginia Woolf foran Emile Zola, fordi Woolf utfordret «leserens vante måter å møte en fortelling på» (Maurseth 2012: 88). Det samme kan sies om Lea, noe vi ser av mottakelsen fra ungdomsleserne. Der Lea kanskje best passer inn i Rancières estetiske kunstregime, passer Stranger bedre inn i det etiske. Likevel er det viktig å påpeke at det ene regimet ikke nødvendigvis utelukker det andre: «[Rancière] tillegger dem [...] en transhistorisk dimensjon, ved at aspekter av et kunstregime godt kan sameksistere med et annet» (Maurseth 2012: 79). Der Lea gjør noe nytt ved det formmessige, estetiske, skriver Stranger om en tematikk som vi sjeldent leser om i ungdomsromaner. For politikk handler ikke bare om å endevende på noe nytt innenfor det estetiske, men består også av «det man ser og det man kan si noe om. Den består av de som har kompetanse til å se og evne til å uttale seg om rommets egenskaper og tidens muligheter» (Rancière 2012: 13), og nettopp dette har og gjør Stranger. Han er privilegert, han er samfunnsengasjert, og han skriver derfor en roman om de ikke-privilegerte, som selv ikke kan skrive denne historien. Slik betyr det ikke at når Lea tilføyer noe nytt innenfor det estetiske at hun er mer politisk engasjert enn hva Stranger er, hun ligner derimot Woolf, som

innførte en helt ny skrivemåte i litteraturen som etablerer et raster som gjør det mulig å forholde seg til politisk dissensus på en mer effektiv måte. Mer enn fordi enkelt kunstverk evner å uttrykke noe vesentlig, blir deres politiske potensial vurdert ut fra hvordan de tilveiebringer noe nytt (Maurseth 2012: 88).

Dette politiske som Rancière snakker om, kan også ses i sammenheng med Andersens (2016) refleksjoner: «Litteraturen yter motstand, avslører, vekker til opprør, setter etablerte narrative emosjoner i bevegelse» (Andersen 2016: 31). Dette er nettopp det både Stranger og Lea gjør i sine romaner. Det foreligger konsensuelle oppfatninger om romanen, romansjangeren og romanlesing, noe vi ser av anmeldelsene til de unge leserne. Litteraturen til Lea skaper dissensus, og omfordeler derfor det vante, når det kreves at leseren leser med konsentrasjon og velvillighet for å kunne tolke symbolbruken. Stranger skaper også dissensus når han omfordeler det vante ved å presentere en stemme som tilhører den ikke-privilegerte, noe jo også Lea gjør. De er begge med på å formidle historien til de som ikke kan tale.

Den privilegertes posisjon blir også belyst i romanenes avslutning: Samuels avskjedsbrev avkrefter Emilies store frykt, nemlig at hun ikke har gjort nok eller at hun burde skamme seg for å være privilegert: «Det er ikke din skyld at du er født her. Vær glad for

mulighetene det gir deg. Bruk dem. Lev livet ditt litt for meg også. Din venn for alltid, Samuel» (Stranger [2014] 2016: 175). Leos avslutningsbrev avkrefter Meis frykt for å ikke ha vært en god nok venn, eller at hun ikke har vært snill nok: «Når jeg ligger våken om natta, tenker jeg at nå får i alle fall du sove. Jeg liker å tenke på det. Så nå må du gjøre det også [...] Kan du slippe ut billene fra kjelleren? Det er bare du som kan gjøre det uten å skremme dem. Det er bare du som er snill nok» (Lea år: 172). Slik får også de gjenværende, Mei og Emilie, historiens mest privilegerte av hovedkarakterene, en avslutning de kan leve med, og avslutningene kan dermed tolkes som ganske lykkelige, på tross av de dramatiske og triste omstendighetene Samuel og Leo opplever og må gjennom. *Leo og Mei* ender på mange måter på samme måte som *De som ikke finnes*. Det er to gutter som blir separert fra venninnene sine, og de skriver begge brev til dem. Der det ikke er noe fremtid for vennskapet til Samuel og Emilie, er det det hos Leo og Mei. Begge prøver å berolige venninnen sin i brevet, og brevene blir en slags skriftlig stadfestelse på at jentene har gjort nok for dem, og at de er takknemlige for vennskapet og omsorgen de har gitt. Dette fokuset på den privilegerte viser også innsikt hos forfatterne. Stranger kan selv være Emilie, og føle at han ikke har eller får gjort nok. Derfor kan hensikten hans med denne romanen være å gjøre *noe*. Han forteller Samuels historie, som jo kunne vært en hvilken som helst flyktnings historie.

Granlund påpeker at det som vektes i litteraturen, går «mer på individuelle følelser enn politiske emner, men den signaliserer en tydelig apati i møte med samfunnsutviklingen» (Larsen 2016: 26). Det Granlund sier her, treffer godt for både *Leo og Mei* og *De som ikke finnes*. Det er opplevelsene til Leo, Mei, Samuel og Emilie vi blir berørt av, og leserens empati resulterer i gode anmeldelser av romanene, noe som særlig ses av anmeldelsene av *De som ikke finnes*, der det er vanligst å trekke frem affektive kriterier for vurderingen av romanen, fremfor det rent estetiske. Andersen (2016) skriver innledningsvis i sin bok om affektiv narratologi at

følelser er ikke noe som krydrer eller farger det menneskelige univers, følelser er ikke noe som kommer i tillegg til tilstedeværelsen i verden, emosjoner er ikke noe [...] litterære figurer 'har'. Affekter, følelser og emosjoner bestemmer verden, hvordan den fortoner seg, hvordan man lever i den og hva slags sameksistens med andre som er mulig. Menneskene er i følelsenes vold (Andersen 2016: 10).

Slik gir litteraturen, med et affektiv og emosjonelt aspekt, innsikt i hvordan vi mennesker samhandler og lever sammen, noe som igjen vil kunne sies å være politisk. Når vi leser ubehagelige historier, som i *Leo og Mei* og *De som ikke finnes*, gjør dette at følelsene våre settes i sving, og vi beveger oss mellom ulike sinnstilstander, som for eksempel når Samuel

og Amadou setter fyr på Baba: Vi går fra å føle forrækt og ubehagelighet, til lettelse og en følelsen av frihet. Med andre ord deler vi følelsene til karakterene. Andersen henviser til Antonio R. Damasio verk, *Følelsen av hva som skjer* (2002), hvor Damasio hevder at «'emosjonene er av avgjørende betydning for tenkning og for å treffe beslutninger [...] Velrettede og vel anvendte emosjoner ser ut til å være et støttesystem som er nødvendig for at den fornuftige tenkningens byggverk skal kunne fungere skikkelig'» (Andersen 2016: 12). Følger vi denne slutningen, bør romaner som *Leo og Mei* og *De som ikke finnes*, som jo har et politisk aspekt og vekker følelser hos leseren, i utgangspunktet også få oss til å handle politisk. Som vi ser av Keen, behøver det likevel ikke være slik at vi går fra å være den empatiske leseren til faktisk å handle, men det kan, som Damasio hevder, bidra til å få oss til å *tenke*. Nussbaum lager på sin side to påstander om hva leserens erfaring kan gjøre. For det første kan den gi oss

insights that should play a role (though not as uncriticized foundations) in the construction of an adequate moral and political theory; second, that it develops moral capacities without which citizens will not succeed in making reality out of the normative conclusions of any moral or political theory, however excellent (Nussbaum 1995: 12).

Hun tillegger her litteraturen stor rolle, men som nevnt er det vanskelig å konkludere med at litteraturen faktisk kan gjøre noe mer med oss enn å få oss til å tenke eller føle empati noe for den litterære handlingen og karakterene.

6 Avslutning

6.1 Oppsummering og diskusjon

Innledningsvis fremsatte jeg tre hypoteser. Den første gikk ut på at litteraturen ikke kan fungere som en autonom enhet, men må ses som et heteronomt verk som fungerer i og sammen med samfunnet. Den neste handler om at det estetiske og det etiske, formen og innholdet, ikke kan ses på som totalt løsrevet eller uavhengig av hverandre, da de fungerer sammen for å frembringe det politiske. Den siste hypotesen går ut på at ungdomslitteraturen kan være politisk ved å ha et tydelig emosjonelt aspekt i narrativet. Oppgaven er bygd på disse hypotesene, og har mye med hverandre å gjøre. En naturlig konsekvens er derfor at de også ofte går inn i og over i hverandre underveis i analysen. Problemstillingen min har vært helt konkret å undersøke hvordan ungdomslitteraturen kan være politisk.

I oppgaven har jeg forsøkt å belyse hvordan vi oppfatter og leser innholdet ikke er løsrevet eller fullstendig uavhengig av formen. Spesielt for *Leo og Mei* kan vi argumentere for at dette blir tydelig ved i Leas poetiske språkføring. Form og innhold spiller sammen og mot hverandre, der hvor formen både gir sterke symbolske assosiasjoner, men også kompliserer lesningen, som vi ser av foregående argumentasjon og anmeldelsene på foreningsbloggen. At anmeldelsene spriker sånn mellom den profesjonelle kritikeren og den unge leseren, tydeliggjør at formen påvirker hvordan vi oppfatter innholdet, og at den emosjonelle virkningen blir annerledes ut ifra hva og hvordan leseren oppfatter og tolker de språklige virkemidlene. Ulike symboler vekker også ulike assosiasjoner, noe som gjør at leserne vil kunne få ulike oppfatninger. Det tilsynelatende enkle språket kan føre til at den unge, uerfarne leseren oppfatter dette som en barnslig fortelling om to venner, og at historien ikke gir særlig mening. Årsaken kan være at de ikke har de samme referansene og den litterære erfaringen som den erfarne, voksne leseren har, og dermed blir innholdet utilgjengelig. Det språklige aspektet er også med på å forsterke hvordan vi blir berørt eller uroer oss for hva det er som egentlig skjer med faren til Leo, der noen vil oppfatte venneligheten og det urolige momentet som bygges opp til en konfrontasjon, mens andre ikke vil kunne se og forstå de overførte betydningene ved symbolikken som benyttes, og dermed heller ikke forstå overgrepsaspektet i historien.

Dette er i mye mindre grad problematisk ved *De som ikke finnes*, der språket er enkelt og konkret, og selv de unge, uerfarne leserne har påpekt at språket er *for* enkelt. Noen uttrykte også at språket var dårlig. Når leseren oppfatter at språket er dårlig, vil det følgelig

ha noe å si for resepsjonen av innholdet og tematikken. Likevel ser det ikke ut til at hverken de profesjonelle anmelderne eller de unge amtøranmelderne lar seg påvirke for mye av dette, da de finner innholdet nesten for viktig til å skulle gjøre estetiske vurderinger. Her ser vi at innholdet og det etiske overgår verdien til de estetiske sidene ved verket, og det er derfor interessant å se videre på om det emosjonelle aspektet dermed alene kan gjøre verket politisk. Jeg har også vært inne på at Strangers enkle språkføring og lite poetiske språk kan være et virkemiddel nettopp for å forsterke følelsen av den brutale virkeligheten. Dermed ser vi at det estetiske ikke kan løsrides fra det etiske og innholdsmessige.

Det språklige og formale ved *Leo og Mei* er sanselig ved at Lea skriver poetisk som hun gjør. Lesningen krever konsentrasjon for at leseren skal finne betydningen bak symbolene, noe som gjør at denne romanen tar lengre tid å konsumere enn Strangers roman, som har mer fokus på selve plottet. Jeg var inne på undersøkelsen som Nordmann-Eide (2016) refererte til, hvor det ble bevist en tendens til at lesere av fortellinger hvor karakterene drev handlingen ga større sannsynlighet for at leseren opplevde en empati for narrativet, enn når det var plottet som drev handlingen. Ut ifra mottakelsen og anmeldelsene til begge romanene jeg har undersøkt, ser ikke dette ut til å stemme for min undersøkelse. Der Samuels reise kan sies å være i fokus i *De som ikke finnes*, mens Leo og Mei og deres vennskap er den drivende faktoren for historien i *Leo og Mei*, betyr det ikke nødvendigvis at leseren får mer empati etter å ha lest *Leo og Mei* enn å ha lest *De som ikke finnes*. Snarere tvert imot, om vi skal gå ut ifra anmeldelsene på Foreningen !les. Årsaken til dette er utvilsomt at språket og formen ved *Leo og Mei* er med på å forvanske resepsjonen, og dermed også innlevelsen, og at leserne ikke får grep på hva handlingen egentlig går ut på. Begge romanene har fått tilbakemeldinger på at språket og formen ikke er godt, hos Lea fordi de ikke har erfaringen og kanskje tålmodigheten til å forstå det kompliserte språket, og at det dermed blir for *vanskelig* å lese romanen, mens språket hos Stranger blir for *enkelt*.

Vi er vant til å lese bøker om vennskap, overgrep og familieproblematikk, men formen i Leas roman er annerledes enn hva leseren er vant til, særlig den unge leseren. Det estetiske gir en ny sanseerfaring, og den tilvante lesningen blir utfordret. Dette er også det Rancière ønsker å formidle med sitt estetiske kunstregime, der det sanselige rokkerer ved det tilvante, og det konsensuelle blir dissensuelt når vi må lese på nye måter. Dermed kan vi enkelt knytte Leas roman til Rancières teorier om at litteraturen er politisk. Stranger er derimot vanskeligere å plassere innenfor dette regimet, da det rent estetiske ved formen jo ikke er med på å forandre noe i seg selv. Språket og det lille av symboler han bruker er ikke noe ukjent eller noe nytt for leseren. Det er så enkelt at ungdomsleserne påpeker nettopp hvor

enkelt det er. Jeg har derfor foreslått at *Stranger* passer bedre innen Rancières etiske regime, der litteraturen blant annet blir vurdert ut ifra hvordan teksten påvirker publikummet. Samtidig har jeg nevnt at Rancière ikke setter et skarpt skille mellom de tre kunstregimene han presenterer. *Stranger* problematiserer noe politisk tematisk, der han forteller en flyktnings historie fra han blir sendt tilbake til Ghana og igjen må ta fatt på ferden til Europa og håpet om et bedre liv. Videre problematiserer han Emilies skyldfølelse, hvor hun føler at hun ikke kan bidra nok eller hjelpe Samuel, noe som særlig vises av avslutningen der hun mottar brevet fra Samuel, hvor han skriver at hun nettopp ikke skal føle skyld (*Stranger* [2014] 2016: 175).

Jeg har også sett på hvordan den ikke-privilegerte får en stemme gjennom romanen. Både *Lea* og *Stranger* er begge med på å formidle historien til noen som selv ikke kan tale, men dette kan selvsagt være problematisk da det er nettopp noen andre som taler for den ikke-privilegerte. Spørsmålet er om stemmene deres kan være representative for de ikke-privilegerte, og hvis ikke, om dette kan føre til en svekkelse av troverdigheten til historiene de formidler. Der *Leas* roman fungerer som en stemme for et barn som er overgrepsutsatt og vennen hans, fungerer *Strangers* roman som en stemme særlig for flyktninger. Dette kan selvsagt være problematisk, da hverken *Lea* eller *Stranger* er henholdsvis barn eller flyktninger. Samtidig stiller jeg spørsmål i oppgaven om at dersom ikke de privilegerte forteller disse historiene til de ikke-privilegerte, hvem skal da fortelle historien? Jamfør Rancière er det politiske ved kunsten at de som tidligere ikke kunne tale, nå skal kunne få gjøre dette. Han ønsker å se nye historier fra nye stemmer, og særlig setter han fokus på arbeidere som tidligere ikke hadde tid til å tale, men som nå kan og har tid. Vi kan se en kobling til feminismen i denne tenkningen, der eksempelvis kvinner tidligere ikke utga romaner, og om de så gjorde det, var det gjennom pseudonym. Denne overføringen til barn er særlig problematisk, da barn åpenbart ikke kan formulere seg på samme måte som en voksen forfatter. En papirløs flyktning som Samuel, har etter all sannsynlighet ikke kompetanse til å skrive på norsk eller engelsk, slik at romanen blir videreformidlet til norske, unge lesere. Dermed er det vanskelig å skulle kritisere forfatterne for å fortelle disse historiene, historier som egentlig tilhører noen andre. En skulle kunne argumentere for at det viktigste er at oppmerksomheten rettes mot overgrepsutsatte barn og livet som papirløs flyktning. Slik sett er de rent politiske i budskapet, og mindre politiske i Rancières teorier om at nye stemmer kommer til, da det teoretisk sett er nærmest umulig ved historier som dette.

Narrativ empati har fått et større fokus i denne oppgaven, da jeg ønsket å undersøke

hvordan det emosjonelle aspektet kan gjøre litteraturen politisk. Keens (2007) ulike hypoteser viser at det er ulike teknikker og måter litteratur kan fremkalle empati hos leseren på, og at leserens empati er avhengig av flere momenter. Ren identifikasjon med hovedkarakteren er derimot ikke et krav for at leseren skal føle empati med karakteren og historien som formidles, noe en kanskje skulle tro. Keen påpeker blant annet at karakterene ikke engang trenger å være mennesker for at vi skal kunne føle med dem (Keen 2007: 68). De trenger heller ikke å være beundringsverdige (Keen 2007: 76). Sistnevnte viser jeg at treffer godt særlig for faren til Leo, når det kommer tydelig frem at han ikke har det godt, og vi likevel kan få empati for han. Men selv om vi kan føle empati for han, betyr det ikke at vi rettfærdiggjør handlingene hans. Eller som med Samuel, som stjeler fra Emilie, selger dop og prostituerer seg. Ingenting av dette er jo i utgangspunktet noen beundringsverdige handlinger, men vi forstår at det skjer i desperasjon og er en kamp for å overleve. En leser som Keen har jobbet med, spør: «Isn't the whole point of empathy to find it in ourselves to feel for others we wouldn't ordinarily identify with?» (Keen 2007: 72). I romanene finner vi flere eksempler på dette: Leos far som er voldelig, men samtidig forstår vi at han ikke har det bra. Emilie får vi empati med når hun innser maktesløsheten hun har overfor Samuels situasjon, og sorgen hun føler overfor det hele når han tar sitt eget liv. Samuel er en papirløs migrant, og vi finner lite av ungdomslitteratur som tar for seg denne tematikken. Dermed blir vi satt i en uvant situasjon, hvor vi blir eksponert for realiteten til hva mange tusen mennesker opplever i Norge hver dag, og med å legge inn et emosjonelt aspekt som romanen kan gjøre, vekkes en følelse i mange av oss: empati. Det interessante er om disse to romanene, som begge vekker narrativ empati hos leseren, må vekke denne følelsen for at vi skal kunne oppfatte litteraturen som politisk.

I *De som ikke finnes* fins det ikke noen vanskeligheter ved formen som gjør at vi kan gå glipp av betydningen av innholdet, eller sagt med andre ord: Det er ikke på langt nær så vanskelig å oppnå empati hos leseren når alt av innholdet blir forstått, enn når leseren ikke forstår handlingen og tematikken. *De som ikke finnes* er helt åpenbart en trist historie om en en flyktnings skjebne, som jeg har påpekt flere ganger at kunne vært en hvilken som helst flyktnings skjebne, og med dette ligger det emosjonelle aspektet tydelig foran oss: Det er en person som ikke har det bra, og som til slutt tar sitt eget liv grunnet all håpløsheten og motløsheten han føler for og opplever i verden. Hos *Leo og Mei* vil vi ikke få noen klar sammenheng i historien dersom vi ikke forstår eller klarer å tolke symbolene Lea benytter seg av, noe som gjør innholdet komplett avhengig av formen for at vi skal få noen emosjonell effekt av å lese romanen. Som mange av de unge leserne påpeker, er dette bare en

historie om to venner, skrevet på en annerledes måte som de ikke skjønner helt poenget med. Når da disse symbolene har svunnet hen for leseren, og de overførte betydningene ikke blir forstått og tolket mer enn slik de står i konkret forstand, vil heller ikke leseren oppdage overgrepsmomentet i romanen, som jo er det hele fortellingens emosjonelle aspekt bygger på. Slik vil heller ikke romanen oppleves politisk i tradisjonell forstand når den ikke blir forstått. Hele poenget til Rancièrè slik jeg ser det, er at litteraturen skal kunne gi oss noe nytt, nye stemmer og nye måter å fortelle på, noe Lea gjør i *Leo og Mei*. Samtidig vil ikke romanen tilføre noe som helst når leseren ikke forstår og oppfatter innholdet. Litteraturen blir dermed kategorisert som mindre interessant og utilgjengelig enn politisk. Når dette er sagt, så er det nok mange som også vil forstå Leas roman, særlig de litt eldre leserne som har utviklet evnen til å tolke symboler. Her har jeg vært inne på Appleyards teorier om leseutvikling. Tar vi derfor utgangspunkt i at leseren klarer å tolke de overførte betydningene og leve seg inn i det poetiske språket, vil både det emosjonelle og estetiske aspektet ha mye å si for lesningen, slik jeg har eksemplifisert blant annet ved å henvise til ulike former for transtekstualitet. Både formmessige og tematiske forbindelser med andre romaner kan ha noe å si for resepsjonen, noe jeg har pekt på ved Leas tidligere verk, samt Strangers to første romaner i trilogien om Emilie. Dette gjelder både intervjuer, omslagene på romanene, titler på tidligere verk, symbolbruk og ordbruk, som blir referert til eller kan knyttes til romanene jeg har tatt for meg. Videre plasserer særlig *De som ikke finnes* seg i en historisk kontekst, der den peker på flyktninger i dag, men som også i «Intermesso»-kapitlet refererer til hvordan det var tidligere, da det var Samuels forfedre som reddet Emilies forfedre.

Keen fremstiller en annen hypotese om at det er lite trolig at en roman kan utløse «empathy in all its readers, but that formulation would downplay the fact that some readers seem less disposed to empathize with fiction than others» (Keen 2007: 72). Hun påpeker her at ikke alle lesere kan føle empati for fiksjonskarakterer. Denne hypotesen ser jeg ikke at hun begrunner noe særlig for, men for de gjeldende romanene jeg har tatt for meg i denne oppgaven, treffer det særlig *Leo og Mei* fordi den krever evnen til å lese og tyde et poetisk språk, som jo er krevende for svært mange, da særlig de som ikke har lest mye tidligere. Jeg har i oppgaven derfor vist, ved blant annet Appleyards teorier, at lesning krever oppøving. Med henvisning til Leah Price, skriver Keen at

even literary reading involves a great deal of skipping and skimming. In contrast, reading literature analytically, with an aim of sharing or comperaring insights with others or producing interpretations, is a highly specialized activity that (for most people) requires training (Keen 2007: 86).

Det er krever altså trening i å analysere symboler, og ikke minst tid og lyst til å gjenlese. Ved første lesning går man glipp av mye i *Leo og Mei*, da symbolene er så mange, og hver setning virker gjennomtenkt for å tjene helheten. I *De som ikke finnes* finner vi lite bruk av symboler, som følgelig også krever mindre konsentrasjon og lesekunnskaper av leseren.

Keen (2007) fremhever at det å lese alene, uten å diskutere med andre, kan være avgjørende for resepsjonen: «Reading alone (without accompanying discussion, writing, or teacherly direction) may not produce the same results as the enhanced reading that involves the subsequent discussion» (Keen 2007: 91). I skolen leser man ofte bøker eller skjønnlitterære utdrag i norskfaget, og har deretter enten oppgaveløsning i samarbeid eller en diskusjon i plenum. Dette bidrar til at man får diskutert innholdet med andre, og læreren kan bidra til økt forståelse for bruk av symboler. Foreningsbloggen kan også i stor grad bidra til økt forståelse. Dersom én av de unge leserne har forstått plottet og bakgrunnen for de viktigste symbolene, kan andre igjen lese dette og gå tilbake til romanen for å forstå noe de kanskje i utgangspunktet ikke forstod da de leste romanen første gang alene. Dette gjelder også dersom én leser kanskje forteller at de føler med faren til Leo, noe som kan bidra til at andre kan få ta del i dette synspunktet og kanskje også få nye erfaringer for hvordan andre føler og tenker. Andersen skriver: «Fellesskapsfølelse er med på å bestemme vår kollektive fornuftsform og våre meninger om saker som det råder noenlunde kulturell konsensus om» (Andersen 2016: 11). Derfor må litteraturens sosiale aspekt vies plass. Det kan være problematisk å føle empati med noen som andre ikke føler empati med, noe som særlig kan være tilfelle ved faren til Leo. Slik klarer i så fall Lea å skape dissensus vedrørende hvem man skal føle med og ikke.

Det er vanlig at mange utdannede lesere mener at kvaliteten til en roman er innebygd i empatien som den vekker hos leseren, fordi

good novels invite empathy and empathetic responses verify the quality of the novel. A typical comment of this sort uses empathy as a test of literary greatness: 'I wonder if most, if not all, great work inspire empathy, otherwise readers wouldn't take an interest in them?' (Keen 2007: 83).

Naper (2013) viser til verk som eksempelvis *Øya* av Victoria Hislop, som i utgangspunktet blir vurdert av kritikerne som en ikke særlig god roman, basert på skriveteknikker og et klisjefyllt språk (Naper 2013: 290). Naper viser at det ikke trenger å ha noe å si for leserens empati og innlevelse hva som blir vurdert av kritikere som god eller dårlig litteratur.

Amatøranmelderne fremhever også språket, men «mange presiserer at de er grepet og fascinert av historien om leprakolonien på Spinalonga» (Naper 2013: 288). Dette er bare ett eksempel på at også verk som blir vurdert som mindre gode også kan invitere til innlevelse hos leseren.

Keen kommenterer følgende: «A reader who especially appreciates ironic effects may be less likely to experience spontaneous emotional sharing with a character» (Keen 2007: 73). Det hun i realiteten sier her, er at leserne som verdsetter ironi er mindre empatiske, eventuelt at de er mindre empatisk innstilt. Dette virker som en konstruert tanke basert på hennes hypotese om at ikke alle romaner inviterer til empatisk lesning hos alle lesere, og slik jeg kan se det, har hun ikke noe grunnlag eller empiri for å påstå dette.

Som jeg har vist, advarer teoretikere som Keen mot å konkludere med hva leserens empati gjør med oss som mennesker:

Scholars studying the effects of reading using controlled experiments seek to verify their beliefs that fiction reading evokes empathy, which in turn results in improved attitudes toward others and prosocial action in the real world. Though the evidence for these effects is still scanty, the faith in the relationship between reading narrative and moral or social benefits is so strong and pervasive that it remains a bed-rock assumption of many scholars, philosophers, critics, and cultural commentators (Keen 2007: 99).

For mange vil det selvsagt være ønskelig å tro at litteraturen kan gjøre oss til bedre mennesker, men vi har lite bevis for at skjønnlitterære lesninger gjør at vi faktisk gjør noe konkret etter å ha lest noe som har gitt oss følelsen av empati for fiksjonen, og kan derfor heller ikke konkludere med dette. Straume skriver om *Stranger* og *De som ikke finnes* på en måte som også er treffende for Lea, når hun beskriver han som en «forfatter som har beholdt troen på at litteratur kan forandre verden, som håper kunsten kan gi innsikt som fører til faktisk handling» (Straume 2014). Selv om vi ikke kan si at litteraturen faktisk kan lede til handling, kan de emosjonelle aspektene ved romanen vekke en følelse i oss. Ved å skrive frem karakterer som søker empati hos leseren, og når vi som lesere klarer å leve oss inn i verdenen forfatterne har konstruert, så kan litteraturen bidra til å rokkere ved noe tilvant. Dersom vi stiller spørsmål til det vi leser og hvorfor vi får følelsene vi får når vi leser, da gjerne i samråd med andre, kan vi også utfordre våre vante tanker og holdninger, noe som i aller høyeste grad vil bli ansett som politisk av Rancièrè, da dette kan endre på det tilvante når den skjønnlitterære lesningen kan gi de tidligere usynlige, ikke-talende en stemme gjennom romanen. Begge romanene vil kunne gi leseren et perspektiv på og innblikk i noe som for mange er ugjenkjennelig, men samtidig, og kanskje enda viktigere, kan de bidra til å

belyse problematikker som er gjeldende for svært mange. I *De som ikke finnes* får vi et innblikk i hvordan en flyktning kan ha det, og i begge romanene blir vi på ulike måter konfrontert med viktigheten av å snakke om og reagere på overgrep og urettferdighet.

6.2 Konklusjon og forslag til videre forskning

I denne oppgaven har jeg arbeidet ut ifra tre hypoteser som sirkler rundt hvorvidt ungdomslitteraturen kan være politisk, og har sett på hvordan både formen og innholdet kan gjøre litteraturen politisk. Jeg har tatt utgangspunkt i blant annet Jacques Rancières teorier om at litteraturen er politisk og hans teorier om det estetiske regimet, der litteraturen er politisk ved at den gir små eller store forskyvninger i det sanselige. Hans teorier handler om at det politiske ved litteraturen ikke er det forfatteren selv ønsker å frembringe av politiske budskap i romanen. Synne Leas *Leo og Mei* er et godt eksempel på det Rancière mener er litteraturens politikk, spesielt fordi hun bruker et så gjennomgående poetisk språk som vi sjelden ser ellers i barne- og ungdomslitteraturen. Formen og innholdet spiller på lag i hennes roman, samtidig som formen også vanskeliggjør tematikken på mange måter, da flesteparten av de unge anmelderne ikke har fått med seg hva romanens handling egentlig går ut på. Språket sammenfaller med det Sjklovskij (2003) mener er et dikterisk språk, der det foregår en avautomatisering i lesningen, og en underliggjøring. Romanen krever en konsentrasjon og tålmodighet i lesningen, da den inneholder så mange bilder at selv jeg, som har skrevet om denne romanen i nærmere et år, sannsynligvis ikke har klart å legge merke til alle.

Jeg har også vist at *Strangers* roman gjør noe med det tilvante, da den gir en lesning som vi sjeldent finner i den nordiske barne- og ungdomslitteraturen. Historien om flyktningen Samuel er original plottmessig, og bygger langt mer på det etiske regimet til Rancière, da det konkrete, enkle språket ikke sammenfaller med hans tanker om det estetiske som noe nytt og endevendende. *De som ikke finnes* er åpenbart politisk, selv om dette politiske ikke sammenfaller helt med Rancières teorier. Jeg har vist at bildene som fremstilles i det litteraturen ikke trenger å være nye, tvert imot må vi se på dem som historiske, da vi må kjenne til bildene for å kunne finne en mening ved de, jamfør Sjklovskij (2003). Han er derfor opptatt av å formidle at bildene blir brukt på en ny måte, som gjør at vi bruker tid og engasjement i lesningen av skjønnlitteraturen. *Stranger* bruker sjeldent symboler, men tegner heller et totalbilde som er nytt i barne- og ungdomslitteraturen, nemlig historien om en ung flyktnings reise til Europa og Norge.

Jeg har ønsket å se på hvordan emosjonelle aspekter kan gjøre litteraturen politisk, og

har i størst grad konsentrert meg om narrativ empati, og hvordan leseren får empati i lesningen. Keen er varsom når hun forteller om hva slags effekt empatisk lesning kan ha:

I do not assume that social good necessarily comes of empathetic reading. Novels' intellectual and emotional influences may certainly lead to socially consequential results, but good effects of novel reading ought to be analyzed in context with neutral and negative effects. Empathetic reading experiences that confirm the empathy-altruism theory, I argue, are exceptional, not routine (Keen 2007: 65).

På samme måte som at narrativ empati ikke behøver å resultere i noe annet enn at følelsene våre blir vekket der og da i lesningen, behøver ikke det politiske budskapet ved romaner få oss til å gjøre noe mer enn å tenke over det vi har lest. Likevel er det ikke dette med å skulle handle etter å ha opplevd kunsten som politisk det Rancièrere legger i at kunsten er politisk. Jeg tolker han heller slik at det gjelder det vi føler og sanser under lesningen, og at når litteraturen klarer å bryte opp og snu på det vi tidligere har tenkt at litteraturen er politisk. Ved å presentere ikke-privilegerede stemmer i romanene, bidrar litteraturen til det Rancièrere ønsker at litteraturen nettopp skal gjøre: la nye stemmer komme til, nye historier, og perspektiver vi ellers ikke har fått eller kjenner til. Samtidig har romanene tydelige politiske budskap: Lea skriver om overgrepssatte barn, og vektlegger dermed at man skal se og høre barnet, selv når det ikke taler selv. Stranger fremmer gjennom et emosjonelt aspekt hvordan papirløse flyktninger ikke har noe rettsvern eller grunnleggende menneskerettigheter ved eksempelvis legehjelp og arbeid. Slik forteller Lea og Stranger to vidt forskjellige historier, på to vidt forskjellige måter i både form og innhold, historien til barn og flyktninger. Romanene er like der de forteller om vennskap og retter en samfunnskritikk, på tross av at sistnevnte er mye tydeligere i *De som ikke finnes*. Ut ifra foregående argumentasjon kan jeg konkludere med at ungdomslitteraturen kan være politisk både i tradisjonell og Rancièreres forstand, og at det emosjonelle aspektet bidrar til å gjøre denne politiske litteraturen.

Det vil være interessant å undersøke videre hvorvidt stemmen til ulike norskfødte forfattere er troverdige og representative når de formidler flyktninger eller innvandreres historier i litteraturen. En sammenlignende analyse med ikke-norskfødte forfattere ville vært svært interessant å problematisere. Videre kunne det være et spennende supplement å se på hvordan bildeboka kan være politisk, både ved det estetiske og i tradisjonell forstand, og gjerne i en sammenligning med ungdomslitteraturen. Et annet interessant forskningsspørsmål kunne vært hvordan ungdomsromanen er annerledes enn voksenlitteraturen i lys av Rancièreres teorier om det sanselige og estetiske.

Litteraturliste

- Andersen, Per Thomas. 2016. «Affekt og estetikk. Innledning». *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 7–36
- Appleyard, Joseph A. 1991. *Becoming a Reader. The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood*. England: Cambridge University Press
- Bache-Wiig, Hardald og Silje Hærnes Linhart. 2012. «Barne- og ungdomslitteratur». *Litterær analyse. En innføring*. Red. P.T. Andersen m.fl. Oslo: Pax Forlag, s. 189–212.
- Bakken, Jonas. 2017. «Å vokse ved å kjempe en håpløs kamp. Om norske ungdommers erfaringer med den globale urettferdigheten i Kristín A. Sandbergs og Simon Strangers ungdomsromaner». *Åpne dører mot verden*. Red. Jonas Bakken & Elisabeth Oxfeldt. Oslo: Universitetsforlaget, s. 65–80
- Berg, Ole T. 2018. «Politikk». *Store norske leksikon*. <<https://snl.no/politikk>> Nedlastet 23.05.2018
- Berg, Thomas. 2003. «Bløtt og brutalt». *Aftenposten*. <<http://www.klassekampen.no/20913/article/item/null/blott-og-brutalt>>. Nedlastet 02.04.2018
- Bjørkøy, Aasta Maria Bjorvand. 2017. «Lyset skjuler mer enn mørket». *Norsk litterær årbok 2017*. Oslo: Samlaget, s. 125–156
- «Brun». [u.å.]. *Wikipedia*. <<https://no.wikipedia.org/w/index.php?title=Brun&oldid=18504687>> Nedlastet 24.05.2018
- Brøymer, Bjørn. 2004. «Fra sport til kvikke dikt». *Aftenposten*. <<https://www.aftenposten.no/kultur/i/o3VR0/Fra-sport-til-kvikke-dikt>> Nedlastet 02.04.2018

- Djuve, Maya Troberg. 2012. «Hun får til alt i denne boka». *Dagbladet*.
<<https://www.dagbladet.no/kultur/hun-far-til-alt-i-denne-boka/63303656>> Nedlastet
15.03.2018
- Eielsen, Marte Stubberød. 2003. «En sosial vending?» *Klassekampen*.
<<http://www.klassekampen.no/26582/article/item/null/en-sosial-vending>> Nedlastet
24.05.2018
- «Frygisk Lue». 2009. *Store norske leksikon*. <https://snl.no/frygisk_lue> Nedlastet
24.05.2018
- Genette, Gérard. 1997. «Excerpts from Ch. 1 – Ch. 7». *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. USA: University of Nebraska Press, s. 1–30, 429–433
- Hansen, Eva Rem. 2012. «Kunstens politikk». *Kunstkritikk*.
<<http://www.kunstkritikk.no/wpcontent/themes/KK/ajax/general/print.php?id=2811&r=0.09570529498159885>> Nedlastet 20.05.2018
- Hofsødegård, Mette. 2014. «Anmeldelse (Simon Stranger): Enkel, inderlig og brennende». *Aftenposten*. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/Kkp4/Anmeldelse-Simon-Stranger-Enkel_-inderlig-og-brennende> Nedlastet 10.04.2018
- Håkonsen, Kjell Magne. 2009. «Kapittel 2: Utviklingspsykologi» og «Kapittel 13: Empati, relasjon og medmenneskelighet». *Innføring i psykologi*. Oslo, s. 31–52, 237–242
- Isdal, Per. 2000. «Kapittel 3: Hva er vold?» *Meningen med volden*. Oslo: Kommuneforlaget, s. 35–69
- Johansen, Morten. 2018. Jacques Rancière. *Store norske leksikon*.
<https://snl.no/Jacques_Ranci%C3%A8re> Nedlastet 24.05.2018
- Keen, Suzanne. 2015. «Narrative Emotions». *Narrative Form*. England: Palgrave Macmillan, s. 152–183

- Keen, Suzanne. 2007. «Reader's Empathy». *Empathy and the Novel*. England: Oxford University Press, s. 65–99
- Krøger, Cathrine. 2014. «Serien hans burde vært obligatorisk på enhver ungdomsskole». *Dagbladet*. <<https://www.dagbladet.no/kultur/serien-hans-burde-vaert-obligatorisk-pa-enhver-ungdomsskole/61139313>> Nedlastet 10.04.2018
- Larsen, Dag Eivind Undheim. 2016. «Politikkens gjenkomst». *Klassekampen*. Oslo, s. 26–27
- Larsen, Dag Eivind Undheim. 2012. «Filosofen Bruno Latour mener naturbegrepet er utilstrekkelig: Vil snakke om Gaia». *Klassekampen*. Oslo, s. 48
- Lea, Synne. 2014. *Leo og Mei* [2012]. Oslo: Cappelen Damm
- Lea, Synne. 2010. *Du har et sted å løpe inn*. Oslo: Cappelen Damm
- Lea, Synne. 2003. *Alt er noe annet*. Oslo: Cappelen Damm
- Lea, Synne & Stian Hole. 2013. *Nattevakt*. Oslo: Cappelen Damm
- Li, Kristin. [u.å.]. «Møt forfatter Simon Stranger». *Faktafyk*.
<<http://faktafyk.no/intervju-med-simon-stranger/>> Nedlastet 24.05.2018
- Lütken, Gerd & Johanes Fibiger. 2007. «At Analysere Litteratur». *Litteraturens veje*. Red. Peter Kennebo. Danmark: Systime, s. 14–31
- Lystrup, Marianne. 2012. «Gåtefull historie». *Vårt Land*. Oslo, s. 19
- Maurseth, Anne Beate. 2012. «Etterord». *Sanselighetens politikk*. Overs. Anne Beate Maurseth. Oslo: Cappelen Damm, s. 67–92
- Millstein, Kaja Mjelstad. 2015. «[D]et finns äventyr som inte borde få finnas. Om vold og

overgep mot barn i de to romanene Janne, min vän og Leo og Mei». Masteroppgave, Universitetet i Oslo

Naper, Cecilie. 2013. «Hunting high and low. Amatøranmeldere og profesjonelle kritikere om fascinasjon og kvalitet». Litteratursosiologiske perspektiv. Red. Jofrid Karner Smidt m.fl. Oslo: Universitetsforlaget, s. 270–305

«Navn». 2018. *Statistisk sentralbyrå*. <<https://www.ssb.no/navn>> Nedlastet 17.03.2018

«Navn». [u.å.]. *Norske navn*. <<https://norskenavn.no/>> Nedlastet 24.05.2018

Nikolajeva, Maria. 2005. «The Aesthetic of the Content». *Aesthetic Approaches to Children's Literature*. USA: Scarecrow Press, s. 73–97

Nordahl, Marianne. 2016. «Hvordan spør du om barnet ditt har opplevd det du frykter mest?». *Forskning.no*. <<https://forskning.no/2016/11/hvordan-oppdage-barnet-har-opplevd-seksuelt-overgrep>> Nedlastet 02.03.2018

Normann-Eide, Eivind. 2016. «Historier om selvmord». *Skjønnlitterære selvmord*. Oslo: Pax Forlag, 7–13

Nussbaum, Martha C. 1995. «The Literary Imagination». *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*. USA: Beacon Press, s. 1–12

Rancière, Jacques. 2012. *Sanselighetens politikk* [fr. orig. 2000]. Overs. Anne Beate Maurseth. Oslo: Cappelen Damm

Rancière, Jacques. 2008. «Estetikken som politikk» [fr. orig. 2004]. *Estetisk teori. En antologi*. Red. Arnfinn Bø-Rygg & Kjersti Bale. Oslo: Universitetsforlaget, s. 533–550

Rancière, Jacques. 2007. «Litteraturens politikk» [fr. orig. 2006]. *Tidskrift för litteraturvetenskap*. Red. Camilla Brudin Borg & Anders Johansson. Overs. Kim

West. Sverige: Föreningen för utgivande av Tidskrift för Litteraturvetenskap, s. 17–34

Sandve, Gerd Elin Stava. 2012. «Vakkert, men svevende, om vennskap». *Dagsavisen*.

<<https://www.dagsavisen.no/kultur/boker/vakkert-men-svevende-om-vennskap-1.466719>> Nedlastet 01.03.2018

«Samuel» [u.å.]. *Wikipedia*.

<<https://no.wikipedia.org/w/index.php?title=Samuel&oldid=18455522>> Nedlastet 24.05.2018

Sjklovskij, Viktor B. 2003. «Kunsten som grep» [rus. orig. 1916]. *Moderne litteraturteori*.

Red. Kittang m.fl. Overs. Sigurd Fasting. Oslo: Universitetsforlaget, s. 13–28

Solbakken, Hedvig. 2015. «Hvis ikke nu,/ så dig. En politisk lesning av Josefine Klougart's

Om mørke». Masteroppgave, Universitetet i Oslo

Spivak, Gayatri Chakravorty. 2009. «Kan de underordnede tale?» [eng. orig. 1988]. Overs.

Maria Essholt Selvik. *Agora 2009 nr. 1*. Oslo: Aschehoug, s. 40–103

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. «Can the Subaltern Speak?». *Marxism and the*

Interpretation of Culture. Red. Cary Nelsen & Lawrence Grossberg. Houndsmills: Macmillan Education, s. 66–111

Stranger, Simon. 2015. *De som ikke finnes* [2014]. Oslo: Cappelen Damm

Stranger, Simon. 2014. «Disse menneskene. De er oss». *Forlagsliv*.

<<https://www.forlagsliv.no/barnogunge/2014/08/16/disse-menneskene-de-er-oss/>>
Nedlastet 27.04.2018

Straume, Anne Cathrine. 2014. «Bokanmeldelse: Et knytteneveslag av en roman».

Aftenposten. <<https://www.nrk.no/kultur/bok/de-som-ikke-finnes-1.11901331>>
Nedlastet 27.04.2018

Svendsen, Lars Fr. H. 2000. «Kunsten i verden. Etter modernismen og postmodernismen».

Kunst. En begrepsavvikling. Oslo: Universitetsforlaget, s. 99–128

Svendsen, Trond Olav. 2016. «Gayatri Chakravorty Spivak». *Store norske leksikon*.

<https://snl.no/Gayatri_Chakravorty_Spivak> Nedlastet 24.05.2018

Torjusson, Sigrid & Anja Hysvær Langgåt. «Da nisselua ikke kunne være rød. Julekort utgitt

under 2. verdenskrig». Norsk Folkemuseum. <<https://norskfolkemuseum.no/danisselua-ikke-kunne-vare-rod>>

Nedlastet 20.04.2018

Tønnesen, Inger Helene. 2012. «Bildeboka og den vanskelige samtalen med barn. En

kvalitativ studie av hvordan bildeboka kan anvendes i den vanskelige samtalen med

barn». Masteroppgave, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Ullström, Sten-Olof. 2013. «Himlen är skön! Om sorg og livsbejakelse i Stian Holes Annas

himmel». *Bøygen*. Oslo: Norsk tidsskriftforening, s. 18–27