



# Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

ALLV350

Mastergradsoppgave i allmenn litteraturvitenskap

Våren 2020

## **‘Barndommens uendelighet’**

Om barnet og barndommen i Tove Ditlevsens *Barndom* og

*Annelise tretten år*

Christina Stensland Olsen

Oppgavens hovedtittel, 'Barndommens uendelighet', er hentet fra *Barndom* av Tove Ditlevsen (1967, s. 127-128).

## Abstract

The Literary work of Tove Ditlevsen is undergoing a renaissance in the Nordic countries, with new editions being published and read by new generations of readers, proving the prevailing relevance of her authorship. However, this relevancy does not yet seem to have gained academic attention. In addition, the discussion around Ditlevsen's work seems to almost exclusively revolve around the question of autobiography. I argue that there is one significant topic of Ditlevsen's writings that is yet to be examined; the theme of childhood. The purpose of the present thesis is therefore to explore how *Barndom* (1967) and *Annelise tretten år* (1957) portray what it means to be a child. I will thus examine the premises for how childhood is thematized.

After presenting this thesis' topic of discussion in the first chapter, the second chapter will investigate the novel *Barndom*. I will examine the development of imagery used in connection to childhood, as a phenomenon with insights from Jean-Pierre Richards *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (1962). Next, I will investigate the interplay between the perspectives of the main character and the narrator through narratological terminology. Lastly, I explore, through Julia Kristeva's theory of the semiotic, how the protagonist's love for poetry can be connected to her limitations as a child.

The third chapter will focus on the children's novel *Annelise tretten år*. I will use Henri Bergson's *Le Rire* (1900) and Mikhail Bakhtin's theory of the carnivalesque to shed light on how the child's perspective poses a distorted and laughable image of the adult world. Lastly, I will discuss what it means to be a child in the novel, with insights from Hans-Georg Gadamer's theory of play.

Ultimately, I argue that both novels inherit projects of liberation, however in very different ways. *Barndom* illustrates that insights from childhood can only be communicated after the experience is over, and that the story itself is thus a form of prosopopeia. *Annelise tretten år*, on the other hand, portrays a child in the middle of childhood, which means that within the textual frames, childhood is infinite.

## **Forord**

En mastergradsoppgave er blitt til! Og det hadde ikke gått uten veiledning. Jeg ønsker derfor å si tusen hjertelig takk til min dyktige veileder, professor Anne Beate Maurseth, for uvurderlig hjelp i arbeidet med denne oppgaven.

Jeg har også et stort behov for å si tusen takk til phd.-stipendiat Ingri Løkholt Ramberg, universitetslektor Andreas Lødemel, forfatter Grethe Fatima Syéd og Øystein Hauso.

## Innholdsfortegnelse

<b>Abstract</b> .....	<b>i</b>
<b>Forord</b> .....	<b>ii</b>
<b>Kapittel 1 Innledning</b> .....	<b>1</b>
1.1 Barnet i skjønnlitteraturen .....	1
1.2 Problemstilling og spørsmål .....	2
1.3 Tove Ditlevsen.....	3
1.4 Teori og fremgangsmåte .....	8
<b>Kapittel 2 Barndom</b> .....	<b>10</b>
2.1 Innledning .....	10
2.2 Tove og foreldrene.....	12
2.3 Det allmenne i barndommen: barndommen som en tilstand .....	18
2.4 Samspillet mellom flere tover.....	26
2.5 Å lengte etter frihet: skrivingens funksjon .....	31
<b>Kapittel 3 Annelise tretten år</b> .....	<b>41</b>
3.1 Innledning .....	41
3.2 Fortellerens lojalitet .....	43
3.3 Barnets perspektiv og det frigjørende potensialet .....	47
3.4 Å spille barn.....	58
<b>Kapittel 4 Diskusjon og konklusjon</b> .....	<b>69</b>
4.1 Refleksjoner rundt arbeidet.....	69
4.2 Tove og Annelise .....	70
4.3 Det tragikomiske arbeiderstrøket.....	71
4.4 Det evige barnet .....	72
4.5 Det frigjorte barnet .....	73
4.6 Avslutning.....	74
<b>Litteraturliste</b> .....	<b>76</b>



## Kapittel 1 Innledning

Med en kraftanstrengelse  
prikker jeg hul på mit  
uønskede livs  
fosterhinde.  
En plaskende lyd  
fylder hele verden.

(«Det runde værelse», Ditlevsen, 1973)

### 1.1 Barnet i skjønnlitteraturen

Barnet og barndommen har alltid, på en eller annen måte, vært motiver i litteraturen. Men barnets tilstedeværelse i litteraturen har allikevel endret seg i takt med kulturens syn på barnet gjennom historien. I middelalderlitteraturen kan vi ofte lese om barnet, først og fremst beskrevet utenfra, som lovende utgangspunkt for det som senere skulle bli en glorifisert voksen – for eksempel konger og helgener. I opplysningstiden og begynnelsen av romantikken har verk som Rousseaus *Emile* (1762) bidratt til endring av synet på barnet, fra å være noe irrasjonelt og uferdig, til noe godt og «rent». I fremveksten av realismen og naturalismen har barna fungert som en del av en overordnet samfunnskritikk, og videre har fremstillingen av barna utviklet seg og blitt mer sentral i litteraturen, hånd i hånd med fremveksten av psykiatrien og psykoanalysen, som legger sterkere vekt på barndommens betydning for den senere voksne (Skarøhamar, 2011, s. 17). Det finnes tekster som snakker for barnets psykiske vesen, eller tekster der barnet fungerer som briller for den voksnes verden, som avdekker eller underliggjør sosiale rammer. Barnet kan fungere som symbol, for eksempel som representant for det uskyldsrene i mennesket. I oppvekstskildringer, spesielt skrevet for voksne lesere, kan barnet og barndommen fungere som en slags nøkkel for en forteller som har til hensikt å sette seg på sporet av sin egen identitet, eller skape et selv (Lund & Winge, 1994, s. 9). I nyere tid har spørsmålet om i hvor stor grad skjønnlitteraturen kan formidle innsikt i det å være et barn, og hva et barn *er*, blitt mer vesentlig. I antologien *Infant tongues: The Voice of the Child in Literature* (1994), skriver Goodenough, Heberle og Sokoloff:

In the end, how to present a child's voice that is genuinely mimetic or rhetorically significant is a problem faced by every writer who creates child characters and invents a language for them [...] the experience of childhood is unutterable and thus lost to the adult: the child goes through it, but lacks the language to convey its reality to others, while the adult writer commands the full resources of language but is largely cut off from childrens consciousness (s. 3).

Hvis det er slik at barnet, som sitter med erfaringen som barn, mangler språket for å kunne utsi noe om det som erfares – og voksne, som har språket, ikke lenger har den umiddelbare erfaringen som barn, hvordan kan det da skrives etterrettelig om barnets erfaringer, og hvordan kan opplevelsen av å være barn ta form i en litterær tekst? Hvis det kan det, hva utgjør et barn i en skjønnlitterær tekst? Goodenough m. fl. er inne på at barndommen er tapt når man er voksen. Psykoanalytiker Alice Miller hevder at man bærer den med seg og bygger på den livet gjennom, når hun snakker om «barnet inni oss» (1994, s. 16). Et barns mangel på selvinnsikt og språk gjør nødvendigvis en skriftlig fremstilling av barnets bevissthet konstruert, men et forsøk på å skape et litterært barn er verdt å undersøke, med disse spørsmålene i bakhånd.

## 1.2 Problemstilling og spørsmål

Tove Ditlevsens fremstillinger av barnet som litterær størrelse gir en god anledning til å reflektere videre rundt disse spørsmålene. De kan alle samles rundt ett hovedspørsmål: Hva forteller hennes tekster om hva et barn *er*? Dette vil jeg undersøke i denne mastergradsoppgaven, som blir sentrert rundt lesninger av *Annelise tretten år* (1958) og *Barndom* (1967). Jeg har valgt to romaner hvor barnet og barndommens utfordringer er det bærende motivet. Det er riktignok flere skjønnlitterære tekster fra Ditlevsens forfatterskap som like gjerne kunne blitt undersøkt i lys av dette emnet. Grunnen til at akkurat disse to verkene leses i denne oppgaven, er først og fremst at jeg finner begge romanene underrepresenterte i den akademiske resepsjonen av Ditlevsen. Interessen for *Barndom* har ikke farget av på akademia, så vidt jeg kan se. Barneboken *Annelise tretten år* er ikke forsket på overhodet. Begge verkene utgjør første del i henholdsvis en triologi og en dobbeltroman, men på grunn av denne oppgavens omfang vil jeg forholde meg til bøkene som enkeltstående fortellinger. I tillegg er det kun i disse bøkene at det skrives dyptgående om barndommen. Foruten at de har felles hovedmotiv, er disse bøkene svært forskjellige da de er skrevet for to ulike typer publikum, henholdsvis barn og voksne. Og der *Barndom* fremstår som en fortelling om en begrenset barndom, hvor det å være barn sidestilles med å være innesperret, kan *Annelise tretten år* sies å være en fortelling hvor det å være barn innebærer en særskilt frihet og mulighet for utvikling. Når jeg velger to litterære verk som tilsynelatende er såpass ulike, er det også fordi jeg ønsker å utforske bredden i Tove Ditlevsens behandling av tematikken. Det er et stort spenn



i forfatterskapet, og likevel går det brente barnet og barndommen som et refreng gjennom de veldig ulike tekstene.

Mer presist vil jeg undersøke om barnet i disse tekstene kan sies å befinne seg i en tilstand som senere blir overstått, eller om barndom er en permanent tilstand. For å komme nærmere et svar, vil jeg legge vekt på å drøfte ikke bare hva som utsies i verkene, men også hvordan. Det vil danne en større innsikt i hvordan fortellingenes grep setter rammer for hvordan det tematiske i tekstene kan tolkes. Derfor vil jeg legge vekt på de narratologiske grepene i romanene, og se på hvilke konsekvenser de kan ha for det tematiske. Mine hovedspørsmål kan dermed formuleres slik: Hva vil det si å være barn i disse verkene? Hvordan beskrives barndommen, og barnets begrensninger og muligheter? Basert på disse spørsmålene, blir min problemstilling stående slik: Hvilke premisser ligger til grunn for hvordan barnet og barndommen tematiseres i *Barndom* og *Annelise tretten år*?

Det jeg blant annet vil komme frem til i denne mastergradsoppgaven er at begge romanene kan sies å romme frigjøringsprosjekter, på hver sin måte. For *Barndom* gjelder dette både for hovedpersonens søken etter frihet i kunsten, og tekstens forsøk på å definere barndommen. I *Annelise tretten år* kommer denne frigjøringen best til syne gjennom et komisk blick på samfunnsstrukturene, og gjennom selvfremsstilling.

### **1.3 Tove Ditlevsen**

I 2017 ble Tove Irma Margit Ditlevsens hundreårsdag markert. En av Danmarks mest betydelige og, i sin samtid, omtalte forfattere ble feiret med nye opplag av hennes folkekjære bøker. Gyldendal utga *Der bor en ung pige i mig, som ikke vil dø* (2017), en ny samling av Ditlevsens beste dikt, i utvalg av den danske forfatteren Olga Ravn. To år tidligere redigerte også Ravn *Jeg ville være enke og jeg ville være digter* (2015), en illustrert samling av Ditlevsens glemte tekster. I 2019 ble Ditlevsen oversatt og utgitt i *Penguin modern classics*-serien som den andre danske forfatteren, etter Karen Blixen (Gyldendal studio, 2018). I Norge ble hundreårsdagen markert av blant annet forlaget Oktober som ga ut flere av hennes romaner i nye opplag, og en ny novellesamling redigert av Vigdis Hjorth, som for øvrig var tidlig ute i

Norge med å anerkjenne Ditlevsens betydning<sup>1</sup>. Gladiator forlag ga i tillegg ut *Små hverdagsproblemer* (2018), en diger samling av alle spørsmål og svar mellom Danmarks befolkning og Ditlevsen, som stod i ukebladet *Familie Journal* i en periode på over 20 år. Ditlevsens forfatterskap har med andre ord fått en ny vår, kanskje spesielt i Norge, hvor en ny generasjon av lesere introduseres for hennes omfattende forfatterskap for første gang. Denne nye aktualiteten i forbindelse med Ditlevsens tekster avspeiles foreløpig ikke i academia, der interessen for forfatterskapet har vært liten.

Ditlevsen blir av mange omtalt som «ekteskapets dikter» (Shack, 1994, s. 120), spesielt med tanke på novellene, diktsamlingene og romanene fra siste del av forfatterskapet. Et kjapt blikk på hennes bibliografi viser imidlertid at hun i første halvdel av forfatterskapet i stor grad skriver om barnets erfaringer. Bøker som debutromanen *Man gjorde et barn fortræd* (1941), gjennombruddsromanen *Barndommens gade* (1943), etterkrigsromanen *For barnets skyld* (1946), erindringsbøkene *Barndom* og *Ungdom* (1967), diktsamlinger som for eksempel forfatterdebuten *Pigesind* (1939), de nesten glemte barnebøkene (*Annelise tretten år* (1958), *Hvad nu Annelise?* (1960) og *Det var engang en lille hest* (1963)) og hennes mange noveller, for eksempel novellesamlingen *Paraplyen* hvor synsvinkelen hovedsakelig er barnets, viser oss at Tove Ditlevsen skriver om (og for!) barn, og at barnet er det bærende motivet i hennes litterære produksjon, ikke kjærligheten eller ekteskapet. I disse verkene tematiseres i all hovedsak privatsfæren, traumatisk oppvekst og den danske arbeiderklassens utfordringer. Ditlevsen skriver seg dermed delvis inn i en tradisjon som oppstod noen tiår tidligere med den psykoanalytiske, sosialrealistiske retningen i den danske litteraturen. Klasseperspektivet spiller derfor utvilsomt en viktig rolle i tekstene hennes. Men det Ditlevsen gjør i store deler av sitt forfatterskap, er å flytte fokus fra arbeiderklassesamfunnet som helhet til barnet og dets indre følelsesliv som resultat av samfunnsstrukturens svik overfor barna. Lund og Winge påpeker i innledningen til *Litteraturens børn* (1994) at Ditlevsen vant popularitet for sine bøker om barn nettopp fordi hun mestrer å forene de sosiale og psykologiske linjene som, før det, hadde vært adskilt i litteratur om barn (s. 12). Det er en ambivalens til barndommiljøet som går igjen hos Ditlevsen, barna i tekstene opplever å trekkes mot miljøet de vokser opp i, samtidig som de bærer på et sterkt ønske om å bli selvstendige og forflytte seg. Ditlevsens forfatterskap plasseres gjerne i mellomkrigstidens kulturradikalisme og sosialrealisme. Når modernismen gjør sitt inntog i det nordiske litterære landskapet, preges ikke hennes lyrikk nevneverdig av det, hun

---

<sup>1</sup> For eksempel i Hjorths essaysamling *Fryd og fare* (2013), hvor to av essayene utforsker Ditlevsens forfatterskap og dets betydning for Hjorth.

fastholder det mer tradisjonelle lyriske ståstedet<sup>2</sup>. Som skribent for avisene er hun hardtslående og direkte, men fraskriver seg politiske anliggender, selv om hun ikke kan sies å være upolitisk av den grunn. Når det gjelder hennes romaner er Ditlevsen imidlertid gjennom forfatterskapet mer strukturelt eksperimentell, selv om det tematiske fortsatt sirkler rundt det hjemlige, både oppvekst, moderskap og ekteskap, og det indre følelsesliv. Ditlevsens stilistiske særpreget er alltid til stede i de ulike sjangrene hun behersker, noe Marie Lund Klugeff er inne på i *Danske digtere i det 20. århundrede* (2001):

Denne sprogbevidsthed udgør sammen med en ekstrem beherskelse af komposition hjørnестenen i hendes æstetik. Skal man derfor vurdere Ditlevsens litteratur i forhold til modernismen, kan man måske sige, at der, hvor den er bedst, udgør den et modtræk. Og Tove Ditlevsens modtræk til modernismen er en art – sproglig og tematisk – minimalisme (s. 61).

Ditlevsen har allikevel fortrinnsvis gjort seg sentral i diskusjoner om autofiksjon og selvbiografisk litteratur, blant annet på grunn av hennes åpenhet i media om eget privatliv. Dessuten finnes det noen likheter mellom henne selv og hennes egne romanpersoner, noe hun selv ikke nølte med å understreke. Dette førte til mange spekulasjoner rundt hennes egne tekster. Med erindringsbøkene, som ble utgitt sent i forfatterskapet, la hun seg på en uttalt selvbiografisk linje, og det ble derfor ytterligere fokus på tekstene som nettopp selvbiografiske. I tillegg skrev hun i en tid hvor kvinnelige skjønnlitterære forfattere nærmest kunne bli redusert til en forfatter av egne dagboknotater, når hun skrev om noe så nært og tilsynelatende trivielt som hjemmet og oppvasken. Dette er noen av grunnene til at lesningen av Ditlevsen alltid vært preget av vanskeligheten med å skille liv og diktning.

Det foreligger lite forskning på og analyser av Tove Ditlevsens tekster, til tross for at hun var både prisbelønt<sup>3</sup> og enormt populær i sin levetid. De som allikevel har skrevet om henne har i stor grad engasjert seg i det selvbiografiske aspektet ved tekstene hennes. I artikkelen «Barndommens gade er lang og smal som en kiste» (2016) skriver Stefan Kjerkegaard innledningsvis: «Skal man forstå Ditlevsen, er det [...] umuligt ikke at inddrage den selvbiografiske kontekst» (s. 203). Jens Andersen gir uttrykk for en lignende formodning i etterordet til *De gjorde et barn fortred*: «Ditlevsens opplevelser og erfaringer i privatlivet

---

<sup>2</sup> Ditlevsens lyrikk er blitt gjenstand for en påfallende mengde musikalske gjendiktinger. Blant de kjente musikerne som har tonesatt Ditlevsens dikt, er Kari Bremnes, Anne Linnet og Jeanett Albeck.

<sup>3</sup> Ditlevsen ble tildelt Emil Aarestrup medailen i 1954, bokhandlernes pris, De gyldne laurbær, i 1956, Kulturministeriets børnebogspris i 1959, og Søren Gyldendal prisen i 1971.

formet hele tiden hennes diktning og omvendt» (2007, s. 184). Haagen Ringnes trekker en forbausende slutning når han skriver:

Nå skriver hun på *Man gjorde et barn fortred*, om en ung pike som i barnealder blir utsatt for seksuelle overgrep. Boka virket på mange vis forløsende på Tove og bidrar til å fjerne noe av den angst hun selv har båret på (2001, s. 315-316).

Ringnes velger å implisere at overgrepet i Ditlevsens debutroman var noe selvopplevd hos forfatteren. Ringnes formidler videre at Ditlevsen «[...] hadde tre barn med tre menn, utallige forhold til andre menn [...]. Hun var på en gang *enfant terrible* og hele Danmarks kjæreste» (ibid, s. 316). Klujeff går så langt som å antyde, i *Danske digtere i det 20. århundrede*, at Ditlevsen begikk selvmord fordi hun ikke lenger hadde et spennende nok privatliv å skrive om:

Men fordi de to, litteraturen og livet, var så tæt forbundet for Tove Ditlevsen, kan man måske bedst forstå hendes sidste livskrise som en skrivekrise. Da privatlivets turbulens stilnede af, og hun endelig fik ro til at skrive, havde hun ikke længere noget at skrive om (s. 55).

I *Danske legender: Tove Ditlevsen* (2018) skriver Anne-Sofie Wesche at:

Tove Ditlevsens forfatterskab er en fortælling om ét eneste liv – en fortælling, der bygger på ét menneskes barndom, ungdom og voksenliv, nemlig hendes eget, og alle hendes romaner, noveller og digte er vokset frem af hendes egne oplevelser, drømme og erfaringer (s. 7).

Disse utvalgte eksemplene er representative når det gjelder å belyse hvilken forskning og hvilke lesninger av Ditlevsens tekster som foreligger. Gjennomgående er påstanden om at hennes privatliv og hennes forfatterskap er ett, at de to ikke kan skilles. Påstanden er også med på å belyse mitt poeng om at Ditlevsen skrev i en tid hvor kvinners litteratur, hvor godt den enn er skrevet, reduseres til mangel på litterær skaperkraft. Utdragene over viser også at dette bildet av Ditlevsen har blitt stående frem til vår tid. Også i den nye oppmerksomheten rundt forfatterskapet er det stadig denne ubrytelige forbindelsen mellom liv og diktning som står i fokus.<sup>4</sup>

Noen unntak finnes, jeg har kommet over noen tekster hvor Ditlevsens privatliv ikke har vært kompass for lesningene i like stor grad. Disse er imidlertid få, og de bruker likevel mye rom i innledningene på å etablere en kobling mellom forfatterens og hovedpersonenes liv,

---

<sup>4</sup> Det er også skrevet flere biografier om Ditlevsen. Jens Andersens *Til døden os skiller* (1997) og Karen Sybergs *Myte og liv* (2008) er de mest nylige. Ditlevsen skrev også en kort selvbiografi, *Tove Ditlevsen: Om sig selv* (1975), hvor hun beskrev hvordan det var å skrive sine mest berømte bøker, men henviste vennligst leseren til sine erindringsbøker for nærmere informasjon om sitt liv. Samme år som hennes død ble også *Om Tove Ditlevsen: En bog skrevet af venner og andre der kjente henne* (1976) utgitt.

eller spekulere rundt forfatterens intensjoner. Et eksempel er artikkelen «Moderkærlighed» (1985) av Lise Busk Jensen, en analyse av første kapittel av *Barndom*. Jensen gjør verdifulle observasjoner i analysen og gjør mange grundige nærlesninger av Ditlevsens kapittel, men til grunn for analysen ligger likevel informasjonen hun har om Ditlevsens forhold til sin mor, som hun innleder artikkelteksten med. I tillegg til Jensens tekst har psykoanalytikeren Bo Sigrell's *Att dikta sig från verkligheten* (2009) vært interessant lesning. Sigrell har en psykoanalytisk tilnærming til Ditlevsens lyrikk, en del av hennes forfatterskap som ikke har vært forsket noe særlig på tidligere. Men til tider lener Sigrell seg unødvendig mye på Ditlevsens mentale helsehistorikk i tolkningene av de utvalgte diktene.

Jeg mener på ingen måte at det ikke er fruktbart å gjøre seg kjent med verkenes historiske kontekst og forfatterens liv i forskningen på Ditlevsens virke. En av grunnene til at forfatterskapet hennes skiller seg ut, er nettopp at tekstene fløt så umerkelig mellom selvbiografi og fiksjon. Men jeg vil hevde at tendensen til å bruke Ditlevsens levde liv som utgangspunkt for enhver lesning av hennes vide forfatterskap, blir begrensende. Lesningene er også ofte utført på en reduktiv måte, som ikke yter forfatterskapet rettferdighet. Hvis det ikke åpnes for å også lese Ditlevsens tekster litterært<sup>5</sup>, fratas vi muligheten til å stille viktige spørsmål. Jeg mener at Ditlevsen var en pioner, og at hun var forut for sin tid, spesielt i måten hun skrev om barn og barndom på.<sup>6</sup> Selv om Ditlevsen beveger seg mellom det skjønnlitterære og det selvbiografiske, er det hele tiden det brente barnet som er i fokus. Hennes verk oser av solidaritet til det litterære barnet, og er formmessig mer utfordrende enn det jeg kan se at hun har fått anerkjennelse for. Barnet i skjønnlitteraturen er riktignok ikke et fullstendig oversett område i litteraturforskningen, men når det gjelder Ditlevsen er det ikke tilstrekkelig adressert. Det fremstår for meg som et mørkt område, som det er på høy tid å belyse nærmere. Min tese er at Ditlevsen bidrar med en ny forståelse av det skjønnlitterære barnet, og at tekstene hennes anerkjenner arbeiderbarnets indre følelsesliv gjennom å tematisere vilkår som omsorgssvikt, frihet, kjærlighet og kunstens rolle for barn.

---

<sup>5</sup> Med «litterært» menes et verkbegrep i retning av det autonome, og bort fra det heteronome. Erik Bjerck Hagen forklarer en autonom lesning som når man er «opptatt av mulige indre *spenninger* i en tekst» (2004, s. 16), hvor en heteronom lesning vil «være opptatt av å gjøre tekstens eksterne referanser til en del av selve verket» (ibid).

<sup>6</sup> Ditlevsen var også forut for sin tid gjennom at hun skrev ironiske analyser og anmeldelser av sine egne tekster, og kom sin resepsjon i forkjøpet. Se for eksempel «Min nekrolog», som hun skrev tre år før sin død (2015a, s. 117-120).

## 1.4 Teori og fremgangsmåte

Selv om jeg har understreket at jeg ikke vil la Ditlevsens levde liv prege undersøkelsen i denne oppgaven, vil jeg ikke la en spesifikk litteraturvitenskapelig metode styre lesningen alene i denne studien. Jeg vil heller la flere ulike lesemåter og teorier være lyskilder i min søken etter svar på de spørsmålene jeg reiser, og på den måten skape ulike innganger til samme kjerne. Noen teorier og metoder har likevel vist seg å være særlig produktive i dette arbeidet. Det gjelder blant annet noen narratologiske verktøy. Derfor vil Aaslestads *Narratologi* (1999), som i stor grad er basert på Gérard Genettes terminologi, være en fast følgesvenn for å komme nærmere en forståelse av de tematiske, relasjonelle og strukturelle aspektene ved tekstene. Jeg vil trekke veksler på noen lesninger av *Barndom*, men når det gjelder *Annelise tretten år* har jeg kun anmeldelser fra dagspressen da den utkom å forholde meg til som sekundærlitteratur. *Barndom* omtales gjerne som erindringsbok, eller erindringsroman, men siden boken inneholder alle grep som behøves for å undersøkes på litteraturvitenskapelige premisser, vil jeg forholde meg til den som roman, på lik linje med barneboken.

I oppgavens andre kapittel tar jeg for meg *Barndom*, og utfører flere nærlesninger av sentrale tekstpartier. Innledningsvis vil jeg gi et sammendrag av fortellingen, før jeg undersøker de relasjonelle forholdene i romanen, for å skape et grunnlag for videre lesning. Så vil jeg undersøke de språklige billedgjøringene av barndommen som fenomen, for å komme nærmere en forståelse av hva teksten sier om barndommen som en tilstand. I undersøkelsen av de språklige billedgjøringene har jeg funnet særlig inspirasjon i Jean-Pierre Richards hovedverk om Mallarmé. Fordi skillet mellom fortellerinstansen og hovedpersonen er viktig for å kunne anskueliggjøre barnets stemme, gjør jeg også et dypdykk i det narratologiske aspektet ved *Barndom*. Til slutt vil jeg undersøke skrivingsfunksjon for hovedpersonen i *Barndom*, og jeg mener å ha funnet mye fruktbart i Julia Kristevas teori om det semiotiske språket.

Opgavens tredje kapittel innledes med et sammendrag av barneboken *Annelise tretten år*, før jeg gransker fortellerinstansens lojalitet til barna i fortellingen, som jeg mener er særlig fremtredende i denne teksten. Deretter undersøker jeg, ved hjelp av innsikter fra Henri Bergson og Mikhail Bakhtin, hvordan barnets perspektiv på arbeiderklasse miljøet tilbyr en skjult kritikk av de etablerte maktstrukturene i fortellingen, som blant annet viser seg gjennom komikk og rollebytte mellom voksne og barn. Så vil jeg avslutningsvis se på hva det vil si at barna *spiller* barn og voksne, ved hjelp av blant annet Hans-Georg Gadamer's teori om spillets vesen, og hva dette betyr for hva det vil si å være barn i *Annelise tretten år*.

Denne lesningen vil føre meg, i oppgavens siste kapittel, mot en tolkning av *Annelise tretten år* som en feiring av barnets evne til å utvikle seg innenfor tekstens rammer, hvor barnet i *Barndom* blir gjenstand for en form for prosopopeia, der det gis ansikt og stemme til noe som er forbi. Jeg vil diskutere hvordan barndommen kan være et potensiale som forløses senere i livet, og hvordan barnet kan synes å være, mer enn noe annet, i evig vorden. Jeg vil også argumentere for hvordan romanenes strukturelle oppbygning gjør det mulig å anse fortellingene som frigjøringsprosjekter.

## Kapittel 2 *Barndom*

Gå ind i skoven, børn. Vi ejer ikke  
en smule mer at spise eller drikke  
Nok til oss selv, men ikke nok til jer.  
Gå inn i skoven, børn, hvor heksen er.

(«Forældrene», Ditlevsen, 1965)

### 2.1 Innledning

I *Barndom*<sup>7</sup> fortelles det om en oppvekst i et arbeiderklassehjem på Vesterbro i København i tiden etter første verdenskrig. Vi følger Tove<sup>8</sup> fra femårsalderen til konfirmasjonsalder og blir vitne til hvordan hun forsøker å manøvrere i en verden hvor foreldrenes anerkjennelse og affeksjon er det viktigste og vanskeligste å få tilgang til. På mange måter er *Barndom* også fortellingen om en forfatters tilblivelse. Når barnet ikke finner aksept eller rom til å være seg selv, kan man her lese om hvordan hovedpersonen gjennom oppveksten søker seg til kunsten, som både erstatning og trøst.

Den ytre handlingen i boken er ganske repetitiv og alminnelig. Vi leser om Tove som går turer i arbeiderstrøket med moren, hennes første skoledag, ettermiddager i stuen med familiemedlemmene som holder på med hvert sitt: faren sover eller leser på sofaen, moren syr, storebroren Edvin leker med spiker og plank, og Tove følger med på de andre og deres gjentakende aktiviteter: «Stuen er en ø af lys og varme i mange tusinde aftener, hvor vi fire altid er inde i den som papdukkerne oppe på væggen [...]» (Ditlevsen, 1967, s. 12). Samtidig er det farer på ferde, de arbeidsløse som henger i gatene er en påminnelse om manglende stabilitet i tilværelsen, og i løpet av fortellingen mister også Toves far jobben. Angsten rundt økonomien er alltid tilstedeværende, for eksempel når banken går fallitt og Toves bestemor ikke lenger har råd til sin egen begravelse. I tillegg blir ofte de rolige ettermiddagene i leiligheten raskt uhyggelige når den stille stunden ledsages av bråk fra leiligheten under, der naboenta regelmessig mishandles av sine alkoholiserende foreldre. Men den sentrale utfordringen og utviklingen foregår på et psykologisk, indre plan, hvor Tove forsøker, fra alle mulige

---

<sup>7</sup> *Barndom* er som nevnt den første av tre bind i Ditlevsens erindringsbøker, og ble utgitt i 1967, til gode anmeldelser. Få måneder senere kom oppfølgeren *Ungdom*, også til gode kritikker og salgstall, og disse to ble i starten solgt som en samlet fortelling med tittelen *Det tidlige forår*. Da den etterlengtede siste bok i trilogien, *Gift* (1971), utkom, ble de originale titlene tilbakeført.

<sup>8</sup> For ordens skyld vil jeg utelukkende kalle protagonisten for Tove og forfatteren for Ditlevsen.



synsvinkler, å forstå hvorfor hun er så ulykkelig i denne familien, og hvordan hun kan finne «en vei inn» til felleskapet i familien og i samfunnet for øvrig. Hun leker seg hele tiden med ulike forklaringer på denne avstanden hun føler til familien: «[...] og jeg tenkte meg, at jeg var blevet forbyttet som spæd» (ibid, s. 8), og hun forsøker å beholde troen på at det vil gå seg til når hun blir eldre: «Jeg tror alltid, at min mor vil holde af mig, når jeg først er blevet voksen» (ibid, s. 36). Disse tankene blir presentert av en mer moden fortellerstemme, som modererer og sper på med forklaringer som ikke barnet er bevandret nok til å forstå. Tove sitt språk ser altså av og til ut til å komme fra noen andre enn hovedpersonen som barn, noe som minner om at fokaliseringsobjektet og fortellerstemmen ikke er den samme størrelsen i den litterære teksten, selv om det hele tiden er en jeg-forteller.

Hovedkonflikten i romanen er først og fremst mangelen på kommunikasjon mellom Tove og verden, og spesielt mellom mor og datter. Gjennom en analyse hvor jeg ser på de relasjonelle, strukturelle, tematiske og metaforiske aspektene ved romanen, vil jeg i dette kapitlet undersøke hvordan hovedpersonen Tove opplever sine egne begrensninger som barn, og hva boken sier om hva det vil si å være et barn. *Barndom* som bokprosjekt fremstår for meg som en utforskning av språkets evne som verktøy til nettopp å undersøke en barndom, selv om det ikke nødvendigvis fører til en forsoning med egen barndomstid. Jeg vil derfor se nærmere på de språklige billedgjøringene av barndommen, ved hjelp av innsikter fra Jean-Pierre Richard, for å se om de, samlet sett, kan kommunisere noe overordnet om barnet og barndommen i teksten. Språket får en paradoksal rolle, og blir fremstilt som både en nøkkel og en begrensning for både kunstnerprosjektet, relasjonene til andre og overgangen fra barndommen til voksenverden. Derfor kommer jeg til å undersøke om det etableres noen sammenhenger mellom barnets blikk og kunstnerens blikk. En utfordring blir da å se om det først og fremst er barnet eller den mer modne fortelleren som snakker. Finnes barnets stemme i denne boken i det hele tatt, eller har man å gjøre med en form for prosopopeia, hvor det gis ansikt og stemme til noe som er dødt eller forbi? Er fortellingen da en form for kreativ bearbeidelse, eller snarere et frigjøringsprosjekt? For å forstå hvorfor hovedpersonen søker seg til kunsten, vil jeg også la Julia Kristevas teori om det semiotiske språket belyse undersøkelsen. For å finne svar på disse spørsmålene, må jeg forsøke å finne et skille mellom barnets stemme og fortellerinstansen. Derfor vil en narratologisk undersøkelse være et viktig utgangspunkt i dette kapitlet for bedre å kunne analysere hvordan og om barnet kommer til orde i teksten. Ved hjelp av Aaslestadts fortellerteoretiske verk *Narratologi* (1999) vil jeg forsøke å avdekke noen tekststrukturer som

kan gi meg en større forståelse av samspillet mellom barnets stemme og fortellerinstansen i *Barndom*.

## 2.2 Tove og foreldrene

Allerede i åpningsscenen av *Barndom* blir vi presentert for hovedkonflikten, som skal bli gjennomgående i resten av fortellingen, nemlig forholdet til det som blir fremstilt som den distanserte og uberegnelige moren:

Om morgenen var håbet der. Det sad som et flygtigt lysskær i min mors sorte, glatte hår, som jeg aldrig vovede at røre ved, og det lå mig på tungen sammen med sukkeret på den lunkne havregrød, jeg langsomt spiste, mens jeg betragtede min mors smalle foldede hænder, der lå helt stille på avisen hen over beretninger om den spanske syge og Versaillestraktaten. Min far var gået på arbejde, og min bror var i skole. Så var min mor alene, selv om jeg var der, og hvis jeg var helt stille og ingenting sagde, kunne den fjerne ro i hendes underlige hjerte vare, lige til formiddagen var blevet gammel, og hun skulle ud at købe ind i Istedgade ligesom almindelige koner (ibid, s. 5).

I innledningen etableres det et grunnlag for barnets vemod. Åpningssetningen beskriver et håp som barnet bærer på, og håpet bunner i ønsket om at hun skal kunne nærme seg moren, og i denne spesifikke stunden; ikke gjøre henne opprørt. Det lille barnet har et håp om å forstå seg på moren, en kvinne hun beundrer på avstand og spekulerer over, som om hun var et stykke kunst som hun er redd for å røre ved. Mor og datter er ikke alene hjemme *sammen*, det er mor som er alene, en detalj i utdraget som setter tonen for avstanden i forholdet deres. Tove vet best å sitte stille for å bevare roen i hjemmet, selv om denne roen ikke kan karakteriseres som en behagelig eller god form for ro. Den livserfarne fortellerstemmen, som her ser tilbake på en barndom, understreker i siste setning («ligesom almindelige koner» (ibid)) at moren er annerledes enn andre kvinner.

Etter en stund, den samme morgenen, tar moren Tove i å beundre et bilde på veggen. Bildet viser en ung kvinne med et lite barn, som ser lengtende ut av vinduet. Dette beundrende blikket får moren til å le av datteren: «som om en masse papirposer fylt med luft blev knaldede på een gang» (ibid, s. 7). Det er som om moren latterliggjør barnets idealisering av mor-og-barn-motivet. Dette liker ikke Tove, men hun ler med likevel for å glede moren, og nå som den vanskelige kommunikasjonen mellom mor og datter er i gang, er «håpet knust»:

Når håbet således var knust, klødte min mor sig på med voldsomme og irriterede bevægelser, som om hvert klædningsstykke var en fornærmelse mod hende. Jeg skulle også

klæde mig på, og verden var kald og farlig og uhyggelig, for min mors dunkle vrede mundede alltid ud i, at hun slo mig i ansigtet eller skubbede mig over mod kakkelovnen (ibid, s. 8).

Volden kommer her like overraskende inn i teksten som den er uforståelig for barnet. Hvor morens sinne kommer fra er ikke lett å si, heller ikke for fortelleren, som senere innrømmer at hun aldri vil kunne kjenne til morens historie eller forstå hennes perspektiv: «[...] nu da min mor er død, og der ingen længere findes til at fortælle hendes historie, som den virkelig var» (ibid, s. 9). Tove har ambivalente følelser for sin mor, hun både beundrer og frykter henne. I nesten alle avsnitt hvor moren nevnes, beskrives hun også som sterk: «[...] jeg beundrer hendes københavnske kækhed og slagferdighed» (ibid, s. 43), eller vakker: «Jeg er overbevist om, at ingen af de andre børn har så køn en mor» (ibid, s. 18). De mange negativt ladede ordene i utdraget over bidrar til forståelsen av ubehaget i morgenrutinen med mor og datter. Volden sidestilles med å kle på seg om morgenen, slik understrekes det hvor hverdagslig begge aktivitetene er. Når Tove føler seg såret og forvirret i slike stunder, blir hun grepet av en trang til å beskytte seg:

Jeg bar koppperne ud i køkkenet, og inde i mig begyndte lange underlige ord at krybe hen over mit sind som en beskyttende hinde. En sang, et digt, noget dulmende og rytmisk og uendelig melankolsk, men aldrig sørgeligt og trist, som jeg vidste, resten af min dag ville være sørgelig og trist (ibid, s. 9).

Hun beskytter seg fra morens utbrudd, og Tove gjør det ved å danne en beskyttende hinne av ord og tekst, en mekanisme som sier noe om hvilken kraft språket kommer til å få i Toves liv. Fortelleren ber ikke om sympati, det er heller en slags selvironisk tone i utdraget: når det vonde dukker opp, kommer ordene og kunsten til unnsetning, selv om det åpenbart ikke kan beskytte et barn fra faktisk å bli fysisk skadet av en sint mor. Men det kan isolere henne fra den vonde virkeligheten, og denne scenen kan fungere som et frempek på hvordan Tove, etter hvert som hun blir eldre, gjemmer seg selv mer og mer fysisk, og heller åpner seg selv i språket og ordene. Utdraget viser også at selv om Toves ønske er å komme nærmere sin mor, gjør trangen til å beskytte seg at det skapes større avstand mellom mor og datter:

Når disse lyse bølger af ord gennemstrømmede mig, vidste jeg, at min mor ikke mere kunne gøre mig noget [...] Min mor vidste det også, og hendes øjne blev fyldt med kold fiendtlighed (ibid, s. 9).

Det virker som om ordene er levende, de kommer krypende og gjennomstrømmer Tove, som om hun ikke kan noe for det. Kanskje fordi Tove på dette tidspunktet i historien er for ung til å forstå sine egne forsvarsmekanismer, og fortellerinstansen maler et bilde av hvordan

situasjonen oppleves for barnet. Språket, eller ordene, fungerer både som en beskyttende og ødeleggende kraft i relasjonen til moren.

Når moren blir sint, føler Tove en skyldfølelse og en skam over ikke å strekke til for kvinnen hun ser opp til. En avgjørende episode som illustrerer dette er når Tove skal skrives inn i skolen. Tove er blitt seks år, og er stolt fordi moren har fortalt naboene at hun har lært å lese selv. «Så holder hun kanskje alligevel af mig?» (ibid, s. 17), tenker Tove da hun og moren er på vei til skolen. Det beskrives som utmattende for barnet hele tiden å bære på dette håpet om at moren skal være glad i henne, men denne dagen er hun nesten overbevist, helt til den følgende hendelsen inne på inspektørens kontor:

På inspektørens kontor bliver vi modtaget af en dame, der ligner en heks. Hendes grønne hår ligger som et fuglerede ovenpå hovedet. Hun har kun briller på det ene øje, så måske er det andet glas gået i stykker. Det forkommer mig, at hun ingen læber har, så fast er de knebet sammen, og over dem springer en stor porøs næse frem, hvis spids er glødende rød. Nå, siger hun uden indledning, du hedder altså Tove? Ja, siger min mor, som hun næppe værdiger et blik endsige en stol, og hun kan læse og skrive fejlfrit.– Damen sender mig et blik, som var jeg noget, hun har fundet under en sten. Det var uheldigt, siger hun koldt, vi har jo vores egen måde at lære børnene det på. Skamrødmen vælder op i mine kinder som altid, når jeg har været anledning til, at min mor bliver krænket. Borte er min stolthed, ødelagt er min korte glæde over at være enestående. Min mor rykker et lille stykke bort fra mig og siger forkomment: hun har lært sig det selv, det er ikke vores skyld. Jeg ser på hende og opfatter på samme tid flere ting: hun er mindre end andre voksne damer, yngre end andre mødre, og der er en verden udenfor gaden, som hun frygter. Og når hun og jeg frygter den sammen, falder hun mig i ryggen. Som vi står der foran heksen, mærker jeg også, at min mors hænder lugter af opvask (ibid, s. 19-20).

Å innse at ens foreldre bare er mennesker som også kan føle på frykt eller skam, kan sies å være en allmennmenneskelig erfaring. I dette tilfellet kan man lese noe sørgmodig i en slik oppdagelse: et forbilde går i tusen knas. Når det gjelder kvinnen som omtales som en heks, skapes det assosiasjoner til eventyr, noe som for øvrig forekommer hyppig i *Barndom*. Tove har på dette tidspunktet ikke lest mye annet enn H. C. Andersens eventyr, «uden hvilken min barndom havde været grå og trist og armodig» (ibid, s. 27), og hennes syn på verden preges av det. Hekse-sammenligningen bidrar til å forsterke perspektivet som her ligger tett opp mot barnet Tove, og lenger vekk fra den modne fortelleren. Det oppstår en splittelse mellom de to: i solidaritet tar barnet på seg ansvaret og skammen over å ha sviktet sin mor, men den erindrende fortelleren forstår at sviket ligger hos moren. Denne forståelsen kommer i etterpåklokskapens navn til syne gjennom linjen «falder hun mig i ryggen» (ibid, s. 20). Tove innser at moren er liten, men Tove er enda mindre - så liten at lukten av oppvask fra morens hender når henne i

ansiktet. Den verden hun kjenner som hele sin verden, i dette tilfellet er det gaten hun har vokst opp i, blir plutselig liten, og hun blir klar over at det eksisterer en verden utenfor, som er ukjent og truende.

I Ditlevsens gjennombruddsroman *Barndommens gade* (1944) får gaten en lignende funksjon for hovedpersonen Ester. Gaten blir omdreiningspunktet, en vokter og en allvitende instans, som Ester føler seg trukket mot, også etter hun har blitt voksen. Gaten gis ofte egenskaper fra et stort dyr, som man skal passe seg for, men som også passer på sine beboere:

[Gaten] lukker seg omkring henne og er ikke god, ikke ond, men så befriende den samme som for tusen netter siden. Og når vi går vill i verden, søker vi inn mot det uforanderlige. Varmt, rasende og knurrende lukker den henne inn i sin steinfavn, og hun sukker dypt med gråt i hjertet [...]» (Ditlevsen, 2019, s. 245).

I *Barndom* kan vi lese en lignende beskrivelse av gaten Tove er vokst opp i. Gaten tildeles mange av de samme egenskapene, vel å merke uten de truende egenskapene fra et dyr:

Istedgade er barndommens gade, hvis rytme altid vil banke i mit blod, og hvis stemme altid vil nå mig og være den samme som i hine fjerne tider, da vi svor hinanden troskab. Den er altid varm og lys, festlig og spændende, og den omslutter mig helt, som den var skabt til tilfredsstillelse af mine personlige behov for livsutfoldelse (Ditlevsen, 1967, s. 43)

Tove er så vidt i gang med å oppdage en verden utenfor gaten hun er oppvokst i, og på samme måte som hos Ester oppleves den nye verden truende. Allikevel, som Stefan Kjerkegaard er inne på i sin artikkel «Barndommens gade er lang og smal som en kiste», betyr ikke det at gaten og hjemmet nødvendigvis fortjener sin rolle som god. Kjerkegaard skriver: «Gaden er forbundet med en hjemlig barndomslængsel, men den længsel er ikke nødvendigvis forbundet med tryghed [...]» (2016, s. 206) Tove og Ester har til felles at de søker tilbake til det «uforanderlige» i møte med en truende verden, og at det ligger en trygghet i vissheten om vanskelige relasjoner. I motsetning til Kjerkegaards lesning, kan gaten imidlertid tolkes som den absolutte trygghet: gaten kan leses som en erstatning for det Tove mangler fra sine foreldre. Beskrivelsen av gaten i *Barndom* kan sammenlignes med skildringen av en idealisert morsskikkelse: Tove opplever at gaten omslutter henne helt og er skapt for å tilfredsstille alle hennes behov for livsutfoldelse. Dette er Marie Lund Klujeff inne på når hun skriver:

Men uden at romantisere fattigdommen, er Tove Ditlevsens pointe også, at børnenes intime kendskab til gaden og dens mange beboere, lader dem opleve en flig af tryghed og – på godt og ondt – giver dem en identitet (2001, s. 65).

I *Barndom* får gaten rollen som både vokter og en oppdragende instans, og blir sammenlignet med en kvinne: «Istedgade forestiller jeg mig altid som en smuk kvinde, der

ligger på ryggen, med håret ved Enghaveplads» (Ditlevsen, 1967, s. 51). At gatens rytme alltid vil banke i Toves blod viser til et slektskap mellom de to, som hun kanskje opplever å mangle i relasjonen til sin mor. Slektskapet til gaten eksisterer selvsagt kun i overført betydning, og skapes i teksten av den erindrende fortellerinstansen, som vi skal komme tilbake til.

Selv om første del av fortellingen i stor grad kretser rundt Tove og moren (før hun blir eldre og mer opptatt av å få være alene med poesiboken sin), er også faren til tider en sentral skikkelse. I likhet med relasjonen til moren, mangler Tove nærhet til sin far. Man forstår likevel raskt at det finnes flere likhetstrekk mellom far og datter, og at begge lider under morens sinne. Faren blir i bokens andre kapittel introdusert på følgende vis:

Nede på bunden af barndommen står min far og ler. Han er stor og sort og gammel som kakkelovnen, men det er ingenting ved ham, jeg er bange for. Alt hvad jeg ved om ham, må jeg gerne vide, og hvis jeg vil vide mere, skal jeg bare spørge. Han taler ikke til mig af seg selv, for han ved ikke, hvad han skal sige til små piger. Engang imellem klapper han mig på hovedet og siger: hæ, hæ. Så kniber min mor læberne sammen, og han skynder sig at tage hånden væk (ibid, s. 10).

Beskrivelsen av faren står i stor motsetning til fremstillingen av moren, han er trygg og varm som en kakkelovn, men fjern, på dypet av barndommen, som en slags god drøm. Faren skildres på en nesten glidende musikalsk måte, utdraget over bærer preg av både allitterasjon og rytme, og da er det som å bli vekket ut av søvnen når moren gjør sitt plutselige inntog. Det er flere passasjer i fortellingen hvor moren kommer i veien for og avbryter det tilløp til nærhet som er i ferd med å etablere seg mellom faren og datteren. Det fører til at Tove opplever at det ligger noe urørt mellom henne selv og faren. Senere i samme kapittel som utdraget over er hentet fra står det:

Skal mor ikke synge? siger [Edvin]. Jo, siger min mor og smiler til ham, og med det samme lægger min far bogen på maven og ser på mig, som om han gerne ville sige noget til mig. Men det min far og jeg vil sige til hinanden får vi aldrig nogensinde sagt (ibid, s. 12).

Det er nærliggende å tolke at faren føler en alliert i Tove. De speiler seg i hverandre, faren er også glad i bøker og ville bli forfatter da han var yngre, men det er problematisk for Tove å ville komme nærmere sin far blant annet på grunn av de tradisjonelle kjønnsrollene som kjennetegner samfunnet på denne tiden: «Jeg var mors pige, og Edvin var fars dreng, den naturlov var ikke til at ændre» (ibid, s. 27). Allikevel tilfører faren en form for ro og trygghet i livet til Tove. En natt, for eksempel, har hun mareritt:

Mellem murene kan jeg se et lille stykke firkantet himmel, hvor der sommetider lyser en enkelt stjerne. Jeg kalder den aftenstjernen og tænker af al magt på den, når min mor

har vært inde og slukket lyset, og jeg ligger i min seng og ser bunken af tøj bag døren forvandle sig til lange, krogede arme, der prøver på at lægge sig om min hals. Jeg prøver på at skrike, men det bliver kun til en svag hvisken, og når skriget endelig kommer, er både jeg og hele sengen pjaskvåd af sved. Min far står i døren, og lyset er tændt. Du har bare haft et mareridt, siger han, det led jeg også meget af som barn (ibid, s. 16).

I dette utdraget finner vi spor av et velkjent fenomen, et barns fantasi løper løpsk og skyggene i soverommet forvrenger virkeligheten til noe eventyraktig og skummelt. Men Toves livlige fantasi skrider kanskje over den vanlige fantasien «alle» barn har. Moren har «tatt med seg» lyset, faren kommer senere inn og slår det på, og beroliger Tove. Han sier ikke mye, men det han sier har stor betydning. Han gir henne følelsen av at hun ikke er alene, og kanskje et håp om at disse marerittene går over når hun blir eldre. I tillegg skapes det et fellesskap de to imellom. Det kan virke som at faren, som har en like stor kjærlighet for kunsten, kjenner seg igjen i datterens spirende fantasi, om den utarter seg i mareritt eller ei. Der moren blir «fylt med kald fiendtlighet» (ibid, s. 9) når Tove blir grepet av kunstnerisk skapertrang, har faren større forståelse for denne tilbøyeligheten hos datteren, selv om heller ikke han liker at hun leser eller skriver. Nærheten som oppstår mellom far og datter kan også komme av at faren åpenbarer en liten del av sin barndom for datteren, og dermed er føler hun seg kanskje mindre alene i sin egen. I løpet av fortellingen sammenlignes foreldrene ofte med hverandre i deres handlinger mot Tove:

Min mor slog mig ofte og hårdt, men det var i reglen vilkårligt og uretfærdigt, og mens afstraffelsen stod på, følte jeg noget som en hemmelig skam og en tung sorg, der drev tårerne frem i mine øjne og øgede den smertelige afstand mellem os. Min far slog mig aldrig. Han var tværtimod god mot mig (ibid, s. 27).

I artikkelen «Barndommen holder aldrig op» skriver May Shack at i *Barndom* har moren og faren et fremtredende fellestrekk, nemlig at deres kontakt med datteren er ordløs. Shack mener både i den dagligdagse kommunikasjonen med barnet, eller rettere sagt mangelen på den, men også i det at foreldrene ikke mestrer å se hva forfatterspiren bærer på inni seg, og etterhvert i poesiboken sin. Ikke en gang faren synes å bry seg om de «ordene barnet huser» (Shack, 1994, s. 120). Når Tove en dag forteller at hun kunne tenkt seg å bli dikter når hun blir stor, sier faren at det ikke er et yrke for en jente, og en kveld hun har med seg en lyrikkbok fra biblioteket kaller han det enkelt for «svermeri» (Ditlevsen, 1967, s. 74).

Relasjonen til foreldrene illustrerer hvilke grenser språket setter, og hvilke muligheter det kan åpne for. Tove opplever å være begrenset, først og fremst språklig, fordi hun er et barn. Hun har mye å si men mangler (i denne alderen) ordene. Foreldrene, på sin side, gjør lite for å inkludere Tove, noe de kunne ha gjort ved å ta seg tid til å snakke med henne. Ofte beskrives

de som tause, og de tar seg heller ikke bryet med å forklare Tove betydningen av ordene i bruker når de snakker med henne. Når faren får sparken, forstår ikke Tove hva som har skjedd, fordi hun ikke vet hva det ordet betyr (ibid, s. 24). Foreldrene fremstilles også som for konservative til å utfordre sitt eget forhold til språket. Dette er også noe Tove bemerker seg:

Mine foreldre kan ikke lide at jeg tror på Gud, og de kan ikke lide det sprog, jeg bruger. Til gengæld frastødes jeg af deres sprogbrug, for de betjener sig altid af de samme grove og plumpe ord og vendinger, hvis betydning aldrig dækker over, hvad de ønsker at sige (ibid, s. 32).

Tove har en større finfølelse for språket enn foreldrene, og anerkjenner hvilke muligheter som ligger i språket, hvis det benyttes på en annen måte enn det foreldrene gjør. Måten foreldrene unnlater å anstrenge seg til å utfordre sitt eget forhold til språket på, gjør dermed at de mister muligheten til å få en nærmere relasjon til datteren.

### **2.3 Det allmenne i barndommen: barndommen som en tilstand**

Mange har gjennom årene pekt på en spesielt «ditlevsensk» metaforikk. I *Danske digtere i det 20. århundrede* skriver for eksempel Klugeff at «I dansk litteratur indtager Tove Ditlevsen nemlig pladsen som den suveræne behersker av temaer [...]» (2001, s. 61). *Barndom* er tettepakket med lyriske vendinger og språklige bilder, spesielt i forbindelse med tekstens mange forsøk på å definere barndommen. Derfor blir et underliggende spørsmål i denne analysen om barndommen som beskrives er fortellerens egen, som inntraff da hun var barn, eller om det er barndommen som fenomen. For å komme nærmere et svar på spørsmålene om hva beskrivelsene av barndommen kan bety for teksten, vil jeg benytte meg av Jean-Pierre Richards hovedverk *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, første gang utgitt i 1962. De språklige billedgjøringene gir nemlig ikke bare ny forståelse for det som beskrives, som Sjklovskij er inne på når han skriver om dikteriske bilder og underliggjørelse (2003, s. 13-28). Richards måte å vise hvordan motiver og metaforer i et verk kan konstituere en overordnet mening eller budskap, gjør hans teori nyttig i min analyse av *Barndom*. Men først vil jeg legge grunnlaget for undersøkelsen ved å vise hvordan billedgjøringene av barndommen utvikler seg i Ditlevsens fortelling, i takt med barnets utvikling.

I *Barndom* studerer Tove menneskene rundt seg, barna på skolen og hun spør de voksne hun kjenner om deres egen barndomstid fordi hun gjennom tolkning av andres barndom prøver



å forstå sin egen bedre, men hun får ingen nyttige svar. Tove forsøker hele tiden å forstå hva en barndom, eller en barndomstid *er*, og gjennom flere passasjer fører disse tilsynelatende banale tankene til flere filosofiske og poetiske refleksjoner. Tankene hun bærer på sirkulerer rundt spørsmål om barndom er noe man blir gitt, noe man bærer med seg livet ut eller noe som opphører på et spesifikt tidspunkt. De kretser rundt hvorvidt barndommen noen gang tar slutt og eventuelt hvilken alder eller hendelse det er som gjør at barndommen ender. Disse betraktningene bærer preg av en mer voksen innsikt, noe som kan være et argument for at det ofte er fortellerstemmen som er virksom i disse passasjene. I ung alder er det ingenting Tove heller vil enn å kvitte seg med sin barndom så fort som mulig. Dette forklarer delvis hvorfor hun er så opptatt av å definere barndommen, for kanskje vil da den bli lettere å bli kvitt. Men ettersom hun blir eldre, endrer disse tankene rundt det å være barn seg, og jo nærmere hun kommer de voksnes verden, jo mer umulig virker det å bli voksen. I bokens mye omtalte sjette kapittel<sup>9</sup> er barndom altoppslukende, både som litterært tema og som emne for Toves tanker. Det er fra det sjette kapittelet og utover at barndommen som fenomen beskrives inngående. Det sjette kapitlet følger heller ikke bokens øvrige kronologi, men beskriver følelser og hendelser fra både tidlig barndom og puberteten. Selv om romanen i sin helhet inneholder mange språklige bilder, skiller det sjette kapittelet seg ut ved at billedgjøringene av barndommen øker i frekvens. I tillegg er kapittelet mer lyrisk i den språklige utformingen, enn resten av fortellingen.

Sjette kapittel innledes med følgende klaustrofobiske bilde: «Barndommen er lang og smal som en kiste, og man kan ikke slippe ud af den ved egen hjælp» (Ditlevsen, 1967, s. 35). Denne beskrivelsen kan leses som at barndommen er noe du er stengt inne i, en paralyserende tilstand du ikke har noen råderett over eller midler til å slippe ut av. Det er en konstatering som i og for seg ikke er original, men med Ditlevsens konfronterende stil og sterke metaforikk blir det fryktinngytende budskapet kraftigere. Barndommen sammenlignes med en kiste som er lang og smal, og de fleste har tolket den som en likkiste<sup>10</sup>. Kisten kan også være en «skattekiste», eller en oppbevaringskiste, som barn kan gjemme seg i under lek, eller ta vare på sine fineste eiendeler i. Men med karakteristikker som lang og smal er det mest nærliggende å tolke det som en likkiste, spesielt sett i sammenheng med resten av de språklige bildene som ofte kretser rundt døden som tema. Som Kjerkegaard påpeker i sin artikkel, minner innledningen av sjette kapittel

---

<sup>9</sup> Det sjette kapittelet blir oftest referert til i forbindelse med *Barndom*. Ditlevsen selv skriver at hun opplevde at lesere ofte vendte tilbake til kapittelet (Ditlevsen, 1975, s. 91).

<sup>10</sup> For eksempel Susann Birgit Cokal i sin avhandling *Dipping into Chaos* (2001) hvor «kiste» blir oversatt til «coffin» (s. 127), eller Niels Kofoed i *Stil og tema i Tove Ditlevsens forfatterskab* (2013) hvor han skriver «Barndommen er lang og smal som en likkiste» (s. 92).

i ordlyd om en beskrivelse av gaten i *Barndommens gate*, som lyder: «Gaten er velsignet lang og så smal at den stenger ute alt det hun ikke maktet» (Ditlevsen, 2019, s. 244). I motsetning til barndommen, er det her med positivt fortegn at gaten er lang og smal. I Ditlevsens debutroman *Man gjorde et barn fortræd* (1941), strever hovedpersonen Kirsten med angstanfall etter at hun ble utsatt for overgrep som barn. Anfallene kommer ofte når hun er ute og går, og her beskrives barndommens gate som uendelig lang: «Det var plutselig ikke et menneske å se i den lange gaten, og det var så usigelig langt mellom lyktene» (Ditlevsen, 2007, s. 148). Ser man mange av Ditlevsens barndomsfortellinger under ett, er det ikke gaten, altså omgivelsene, som gjør at et barn føler seg innesperret, det er tvert imot selve barndommen.

Følelsen av mistro til voksne, spesielt foreldrene, går igjen og generaliseres i forbindelse med forsøket på å definere barndommen, og en leser hvordan «man betrakter i smug de voksne» (Ditlevsen, 1967, s. 35) for å finne spor av en tapt barndom. Tove forestiller seg at denne tapte barndommen ligger inne i dem «som et brukt og møledt tæppe» (ibid), som om de ikke har bruk for den lengre eller kanskje har glemt den. Videre leser man om barnets skarpe og mistroiske blikk på de voksne at:

Man har dem mistenkt for at have brukt en hemmelig genvej og iført sig deres voksne skikkelse mange år før tiden var inde (ibid, s. 36).

Det er nesten som om Tove mistenker de voksne for juks i livets gang, og hvis alle de voksne har funnet en snarvei fra barndommen, blir spørsmålet hun stiller det følgende: hvorfor kan hun ikke selv finne den hemmelige utveien fra følelsen av å være innesperret i sin barndom? I tillegg ligger det en fornemmelse av svik i måten mistroen til de voksne skildres. Hun opplever at ingen vil dele sin historie om barndommen med henne, som betyr at ingen ser at hun er på utkikk etter hjelp. Faren var kanskje i nærheten av å gjøre det i passasjen jeg siterte tidligere, hvor han trøster Tove ved å fortelle at han også var plaget med mareritt som barn. Men farens velvilje er ikke nok når moren gjør det så vanskelig for far og datter å kommunisere. Generaliseringen fortsetter når man kan lese hvordan «man» tenker mye på døden som barn:

Men hvis man ikke kender en sådan genvej, må barndommen udholdes og slides igennem time for time i et fuldstændig uoverskueligt antal år. Kun døden kan befri en for den, og derfor tænker man meget på døden og forestiller sig den som en hvidklædt engel, der en nat vil kysse ens øjenlåg, så de aldrig mere kan åbnes (ibid, s. 36).

Bildet av en nesten uutholdelig barndomstid og døden som en reddende engel beskrives ved hjelp av en generaliserende terminologi gjennom bruken av det ubestemte pronomenet «man». Likevel kan ikke dette sies å være tanker et hvilket som helst barn bærer på i det fiktive universet. Mange av Toves tanker fremstilles som om de var allmenmenneskelige, og den

generaliserende terminologien kan tolkes på flere måter. Det ubestemte pronomenet «man» kan ha flere funksjoner i en setning. På den ene siden kan det tenkes at bruken av «man» kun viser til ubestemte subjekt, for å representere noe allment innenfor en gruppe, i dette tilfellet er det alle som har hatt en barndom. Allikevel kan det ikke sies å være en gjengs opplevelse å ha ønsker om å dø som barn, og det understrekes jevnlig at Tove ikke opplever å kjenne seg igjen i de andre barna hun møter. På den andre siden, hvis sitatet hadde vært «Barndommen er stor og varm som en blomstereng, og man ønsker aldri å forlate den» hadde det heller ikke kunne blitt ansett som et allmenngyldig utsagn, ikke alle har hatt en lykkelig barndom. Vel å merke er det kanskje vanligere å romantisere barndommen enn omvendt. Et slikt stilistisk grep gir i det minste et innblikk i hvordan en barndom *kan* se ut. I tillegg kan terminologien bidra til å skape en viss distanse til det som blir sagt. Denne distansen, som skapes i bruken av «man» når det er gitt at det egentlig menes «jeg», kan kanskje være resultat av at det rett og slett er behov for å skape en viss avstand til det som omtales fordi det kan være for vanskelig eller vondt å henvise til seg selv (Iversen, Otnes & Solem, 2011, s. 215-218). Bruken av «man» gjør at det foreligger en form for antydning i utdragene, som om det er noe som ikke kan sies rett ut. Når disse generaliserende utdragene leses, anes det at fortellerstemmen henviser til seg selv, kanskje nettopp fordi de er så mange og detaljerte, så søkende i forsøket på å definere barndommen.

Videre sammenlignes barndommen med noe levende, for eksempel et dyr: «Mørk er barndommen, og den vander sig altid som et lille dyr, der er spærret inde i en kælder og glemt» (ibid, s. 38-39). I dette utdraget er fortsatt følelsen av innesperring sentral, skjønt det her er barndommen som er innesperret, og ikke hva som sperrer inne. Dyremotivet lever indirekte videre i nok et avsnitt fra sjette kapittel: «Først når [barndommen] engang er skudt af som en ham, kan man i ro betragte den som en overstået sygdom» (ibid, s. 39). Ham kan bety flere ting, men i dette tilfellet er det mest nærliggende å tolke det som hudlaget til dyr som vokser, altså et hamskifte. At barndommen blir skutt av som en ham viser dermed til en overgang, en slags metamorfose, en seremoniell ende for barndommen. Og hvis barndommen er en ham, er det som om barnet selv er som en slange eller et insekt. Det viser til at barndommen tar slutt på et tidspunkt, man kan bryte ut av den, og deretter legge den bak seg.

I takt med Toves oppvekst og fortellingens oppbygging, endrer beskrivelsene av barndommen seg. Barnets klaustrofobiske og angstlignende tanker rundt det å være «innesperret» i sin egen barndom er fortsatt til stede, men barndommen blir svakere og beskrevet som mer tarvelig. Denne utviklingen viser seg best gjennom metaforbruken. Bokens tolvte kapittel innledes slik:

Tiden gik, og barndommen blev tynd og flad, papirsagtig. Den var træt og tyndslidt, og det så i mismodige øjeblikke ikke ud, som om den ville holde, til jeg blev voksen. [...] Barndommen skulle vare, til jeg blev fjorten år, men hvad skulle jeg gøre, hvis den slap op før tiden? På alle væsentlige spørgsmål fik man aldrig svar (ibid, s. 82).

Her fremstilles barndommen som noe livløst, og frykten for at den ikke skal vare lenge nok, er sentral herfra og videre ut i fortellingen. Endringen i billedgjøringene av barndommen korresponderer med Toves oppvekst og fremveksten av den overveldende frykten for å bli voksen. I kapittel femten står det:

Fremtiden er en uhyre, overmægtig kolos, der snart vil falde over mig og knuse mig. Min lasede barndom blafrer omkring mig, og aldrig så snart har jeg stoppet et hul til, før den brister et andet sted (ibid, s. 101).

Uansett hvordan hun ser for seg fremtiden blir den en umulighet for henne. Foreldrene snakker ofte om at det lureste hun kan gjøre er å gifte seg med «en stabil håndværker, der kommer lige hjem med ugelønnen og ikke drikker» (ibid, s. 99), men dette er det i realiteten ingen som tror vil skje, slik Tove oppfatter det. Moren er mest bekymret for Toves utseende, hun mener Tove ikke vil kunne tiltrekke seg en mann, og broren bemerker regelmessig at Tove er stygg (det gir seg riktig nok etter hvert som søsknene blir litt eldre og får et mer vennskapelig forhold). Tove hører også fra mer perifere voksenpersoner at hun ikke er noe særlig å se på, for eksempel fra lærerinnen: «jeg kan ikke lide dit ansigt» (ibid, s. 84). Hun får også gang på gang beskjed om at hun er sær og at det vil gjøre henne vanskelig å bli likt av en mann. Disse jevnlige, men av og til også, for Tove, overraskende påminnelsene om hennes fremtoning påvirker hennes selvbilde, samtidig kan hun finne en trygghet i tanken på ikke å skulle bli gift. Aller helst vil hun bli en «gammel jomfru»<sup>11</sup> (ibid, s. 99), men Tove er fullt klar over at dette ikke lett lar seg gjøre uten arbeid. Å få en fast stilling med pensjon er en utfordring uten videre skolegang, og det har ikke familien råd til. Alle disse tankene om utseende, økonomi og evner blir problemer som gnager mer og mer på Tove, og refleksjonene rundt barndommen farges av dette: «Når jeg tenker på fremtiden, støder jeg overalt mod en mur, og derfor ville jeg så gerne trække barndommen længere ud» (ibid). Tryggheten hun føler i sin stygghet kan også knyttes direkte til forfatterdrømmen og til en drøm om frigjøring. Styggheten hennes blir en indirekte frigjøring fra mannens blick og andre småborgerlige forpliktelser om ekteskap, som igjen rydder vei for å kunne bli forfatter, den eneste løsningen hun ser for en kvinne med hennes bakgrunn. Men å

---

<sup>11</sup> Ønsket om å ende opp som gammel jomfru finner vi i flere av Ditlevsens tekster. I «Min karriere» skriver hun f. eks. «Jeg ville være enke, og jeg ville være digter» (Ditlevsen, 2015b, s. 32), som viser til datidens eneste muligheter hvis man som kvinne ville være enslig eller selvstendig. I *Barndom* kan man lese at Tove ønsker seg barn, men det skal hete «Mariabarnet» (Ditlevsen, 1967, s. 29) og komme til henne fra en engel, ikke gjennom samleie. I *Annelise tretten år* står det at Annelise «ville have mange børn [...] Derimod havde hun ingen lyst at blive gift, for hvad skulle man egentlig med en mand?» (Ditlevsen, 1959, s. 26).

bli forfatter, selv om hun ser det som eneste mulighet i voksenlivet, anser hun som en utopi. Barndommen, som en gang i tiden virket uutholdelig, er nå blitt det bedre alternativet.

De språklige bildene i *Barndom* er uten tvil viktige komponenter i fortellingen for å forstå hva fortellerinstansen ønsker å si. Kanskje først og fremst fordi Tove, i begynnelsen av fortellingen, befinner seg i en fase hvor ordforrådet og selvbevisstheten hennes ikke er godt nok utviklet. Hun observerer verden rundt seg på et høydramatisk vis, uten å være språklig rustet til å bearbeide inntrykkene. Det viser seg i måten hun forholder seg til sin mor på, i tidlig barndom forstår hun ikke moren og hennes reaksjonsmønster, men ved fortellingens slutt poengteres det at «det barn der så heftigt begærede denne kærlighed og altid måtte spejde efter tegn på den, eksisterer ikke mere» (ibid, s. 125). Toves språklige mangler viser seg også mer konkret i at hun som barn ikke forstår enkelte ord (som medfører at hun ikke forstår større sammenhenger), eksempelvis morens spontanabort, et ord Tove ikke kjenner til (ibid, s. 14), men som hun senere forstår følgene av. Dermed blir de språklige bildene så viktige, fordi de er bilder og ikke ord. På den måten kan teksten illustrere hva den modne fortellerinstansen forsøker å vise fra sin (tidlige) barndom.

I *Barndom* kan man spore flere gjennomgående motiver som henger direkte sammen med hverandre. I tillegg kan det virke som at flere motsetningspar går igjen. I den franske litteraturteoretikeren Jean-Pierre Richards hovedverk om Mallarmé, utforskes det hvordan motiver og metaforklynger henger sammen og konstituerer en overordnet mening i et forfatterskap eller et verk. Innledningsvis skriver han hvordan tematisk kritikk er verdifullt for å forstå et verk:

[Kritikeren] drøyer kort sagt om å knytte dei ymse einskildverka, og dei ymse registra i verket – det alvorlege, det tragiske, det presiose, det amorøse, det estetiske, det ideologiske og det frivole registeret – saman gjennom ein heilskapsrelasjon som tvingar dei til å kaste eit gjensidig lys over kvarandre (Richard, 2008, s. 209).

Denne helhetsrelasjonen vil altså tvinge de ulike bestanddelene til å belyse hverandre, noe som igjen fører til at verket får en enhet/helhet, og at man da kan peke på hva verket forsøker å si og hva som er verkets særpreg. I *Barndom* er barndommens gang gjenstand for en voldsom metaforikk. Ser man nærmere på de språklige bildenes utvikling i beskrivelsen av barndommen kan det se ut til at utviklingen følger samme mønster som livet selv. I begynnelsen av fortellingen ble barndommen sidestilt først med en kiste, lang og smal, som man ikke slapp ut av ved egen hjelp. Altså har vi å gjøre med et innesperret barn, kanskje som følge av lek, kanskje som et foster som ikke har møtt verden enda. Uansett er metaforene som følger livlige og

organiske (dyr, lukt, sykdom), og beveger seg deretter videre mot sammenligninger av noe skrøpeligere, roligere – som et aldrende menneske (tynnslitt, papiraktig, endelig). Mot fortellingens slutt beskrives barndommen slik:

Min barndoms sidste forår er koldt og blæsende. Det smager af støv og lugter af pinefuldt opbrud og forandring. I skolen er alle optaget af eksamens- og konfirmationsforberedelser, men jeg finder ingen mening i noen af delene. Man behøver ikke ikke mellemskoleeksamen for at gøre rent og vaske op for fremmede mennesker, og konfirmationen er gravstenen over en barndom, der nu forekommer mig lys, tryk og lykkelig (Ditlevsen, 1967, s. 107).

Konfirmasjonen beskrives som en gravsten over barndommen, så er barndommen en kiste igjen. Barndommens utvikling kan leses som en fullendt sirkel. Den sirkulære bevegelsen sier noe om at barndommen ikke er endelig, den vil gjenta seg hos andre mennesker på samme måte som livet vi blir gitt. Barndommen dør, og lever videre.

Gjennomgående i *Barndom* er også de språklige bildene som, ved nærmere ettersyn, ofte synes å fungere som motpoler til hverandre. Richard skriver om slike prosesser i forbindelse med Mallarmé:

Det opne og det stengde, det konsise og det flyktige, det middelbane [*sic*] og det umiddelbare, - dette er nokre av dei mentale para som eg har meint å kunne finne på svært ulike plan i Mallarmés erfaringsverd. I slike tilfelle er det viktig å legge merke til korleis desse motsetnadene blir oppheva, korleis spenninga mellom dei blir neddempa gjennom nye syntetiske forestillingar eller konkrete former, der det kan danne seg ei fullgod jamvekt. Såleis kan motsetnaden mellom det stengde og det opne munne ut i visse velgjerande figurar der begge dei to motstridande behova kan falde seg ut [...] (Richard, 2008, s. 213).

De mentale parene, for å bruke Richards ord, vi kan spore i *Barndom* kan være innesperring og frihet, døden og livet, og det evige og det endelige. Disse motsetningsparene er velkjente i skjønnlitteraturen. Der hvor Richard finner motpoler som kaster gjensidig lys over hverandre hos Mallarmé, finner jeg ikke en slik mekanisme hos Ditlevsen. I *Barndom* synes motsetningsparene, i forbindelse med de språklige bildene rundt barndom, å bli ujevne og asymmetriske. Eksempelvis er følelsen av å være innsperret regjerende sammenlignet med det motsatte, Tove makter ikke å befri seg fra barndommens lenker før hun avslutningsvis i fortellingen blir dyttet inn i voksenverden mot sin vilje. De asymmetriske motpolene bidrar på sin side til å forsterke det overdøvende budskapet som synes å være at man er dømt til å være barn, og at man er innesperret og alene i sin egen barndomserfaring. Man kan til og med peke på selve ordet barndom, allerede i bokens tittel og jevnlig gjennom hele teksten leser vi om

barndom, en er dømt til å være barn<sup>12</sup>. På den andre siden, hvis man velger å la Richards lesning belyse fortellingen i videre forstand, kan motsetningene i *Barndom* si noe om hva teksten ønsker å oppnå med beskrivelsene av barndommen. Richard mener at kraften som ligger i motsetningene ligger i hva som skjer når de oppheves til nye eller høyere (syntetiske) former. Når Toves selvopplevde barndom generaliseres, kan den sies å utløpe i tekstens motstridende behov: å forstå sin egen unike barndomstid, samtidig som den tvinges inn i generelle termer. Kanskje er tekstens ambisjon, gjennom å inngående beskrive barndommen, ambivalent? Men allikevel illustrerer teksten at det å være alene og innesperret i en barndom er en følelse som kan oppheves i språkets frigjørende termer, gjennom for eksempel det ubestemte pronomenet «man», og da er Tove ikke lenger helt alene om å ha det vanskelig som barn.

Barndommen har sin ende i fortellingen. Den tar slutt i bokens siste kapittel hvor Toves konfirmasjon finner sted, og etter en familiemiddag i hjemmet på Vesterbro står Tove alene ved soveromsvinduet og speider opp mot nattehimmelen. Romanens aller siste linjer lyder:

Nu falder de sidste rester af mig som flagerne af solskoldet hud, og under den toner en forkert, en umulig voksen frem. Jeg læser i min poesibog, mens natten vandrer forbi ruden, og uden at jeg ved af det, falder barndommen tyst til bunds i erindringen, dette sindets bibliotek, som jeg skal øse kundskab og erfaring af hele resten av tilværelsen (ibid, s. 129).

Det som kan leses i fortellingens slutt er at barndommen, i Toves tilfelle, har en markant avslutning, en rituell overgang til voksenlivet; barndommen er over den dagen hun konfirmeres, og resten av livet bæres den på den som en minnebok. Det bekreftes med andre ord at barndommen ikke er noe man blir kvitt, selv om den har sin ende. Barndommen blir med videre, slik den blir det for oss alle, men kanskje i større grad for Tove. Selv om fremtiden for Tove fremstår som en like stor umulighet som barndommen en gang gjorde, er det en iøynefallende ro over disse siste linjene, som derfor skiller seg ut fra tidligere refleksjoner. Kanskje kan denne roen leses som en form for overgivelse. Dette er i tråd med sammenligningen av barndommen som en overstått sykdom. Kanskje forveksles også denne roen med likegyldighet, det er ikke krefter igjen til å bry seg med det. Tove er nå, etter regelen, overlatt til seg selv, hun er ikke et barn lenger. Barndommen har altså en ende, og den ender like brått som livet selv.

---

<sup>12</sup> Denne lesningen forsterkes ytterligere av at siste bind i trilogien, *Gift*, inviterer til en slik dobbeltlesning: å gifte seg og ta gift.

## 2.4 Samspillet mellom flere tover

Som nevnt innledningsvis, foregår den sentrale handlingen i *Barndom* på et indre plan. Romanen inneholder få replikkvekslinger og direkte tale, noe som gir mye rom for en styrende fortellerinstans. Fortellerinstansen er en personal forteller, altså en forteller som er aktivt til stede i romanen gjennom først og fremst perspektivet, som ligger tett opp til Tove selv. Men, som Aaslestad skriver, er uttrykket «personal» (eller «autoral») forteller ofte begrensende. Han skiller heller mellom intern og ekstern fokaliseringspunkt. Intern fokaliseringspunkt vil si at sansningscenteret i fortellingen sammenfaller med hovedpersonen, slik det gjør i *Barndom* (Aaslestad, 1999, s. 84-85). I *Barndom* er det ingen tvil om at fortelleren er en eldre Tove som ser tilbake på barndomstiden sin, men det betyr ikke at protagonist og fortellerinstans er samme størrelse i teksten. Det er med andre ord en utfordring å skille mellom Tove og fortellerinstansen, og komme til bunns i hva som er barnets refleksjoner<sup>13</sup>. Ved hjelp av Aaslestads begreper vil jeg derfor utforske romanens fokaliseringspunkt nærmere. I tillegg til å lete etter hvem som ser og hvem som snakker, vil jeg fokusere på hvem det er som sanser og formulerer seg i fortellingen. Er det barnet Tove, eller den eldre Tove? Eksisterer barnets refleksjoner i det hele tatt? Med disse spørsmålene i bakhodet vil jeg komme nærmere et svar på hva det vil si å være barn, og hva teksten kan utsi om barnet.

Åpningen av romanen, som allerede er undersøkt i kapittelet om Tove og foreldrene, etablerer med en gang en sterkt personlig engasjert fortellerinstans, hvor fokaliseringspunktet ligger tett opp til Tove selv. Det er som om tiden står stille: hun betrakter morens hår, deretter morens hender som ligger på avisen, mens hun spiser lunken havregrøt. Samtidig er den grammatiske tiden preteritum, og man forstår at fortelleren har en viss distanse i tid og rom til det som skjer. Gjennom overskriftene i avisen skjønner man at den historiske tiden det mimres tilbake til er like etter første verdenskrig. Man leser at familien består av fire medlemmer, og at det mellom mor og datter foreligger en avstand. Et annet utdrag fra samme kapittel belyser også denne avstanden:

Men Smukke-Lili var ikke smuk. Det var min mor disse sælsomme og lykkelige morgener, hvor jeg skulle lade henne være fuldkommen i fred. Smuk, urørlig, ensom og fuld af hemmelige tanker, jeg aldrig skulle lære at kende (Ditlevsen, 1967, s. 6).

Denne avstanden forsterkes av fortidsformen, spesielt sett i sammenheng med resten av fortellingen som er skrevet i nåtidsform. Det gjøres nesten et usynlig skift i verbtid fra første til

---

<sup>13</sup> Ditlevsen er ikke fremmed for å eksperimentere med fortellerstrukturer. I *Vilhelms værelse* (1975), for eksempel, er fortellerinstansen et jeg som snakker om seg selv i tredjeperson.



andre kapittel, hvor faren introduseres i nåtidsform, vel å merke er det en viss avstand mellom far og datter her også, i dette tilfellet i billedlig forstand («Nede på bunnen af barndommen står min far og ler» (ibid, s. 10)). I tillegg til endring av verbtid, endrer fortellertempoet seg fra første til andre kapittel. I første kapittel finner vi beskrivelser av en lang morgen hvor Tove og moren sitter sammen i stillhet, og Tove får tid til å observere alt i rommet rundt seg i detalj. I andre kapittel fortelles historien raskere med hyppigere innskudd av informasjon om familien:

Om søndagen drikker min far en bajer, og min mor siger: «Den koster 26 øre. Hvis du bliver sådan ved, ender vi på Sundholm.» Skønt jeg ved, at Sundholm er et sted, hvor man sover på halm og får spegesild tre ganger om dagen, går ordet ind i de linier, jeg laver, når jeg er bange eller alene, fordi det er smukt som det billede i en af mins [*sic*] fars bøger, jeg holder så meget af (ibid, s. 10-11).

Endringen av verbtid og fortellertempo bidrar til å gi inntrykk av at det «zoomes» inn på historien herfra og videre. Etter første kapittel er det kun når det i «nåtiden» tenkes tilbake på en spesifikk hendelse at det kan leses i preteritum. Et eksempel er når broren Edvin, som snart nærmer seg myndighetsalder, vurderer å flytte hjemmefra, og Tove reflekterer over familiens situasjon:

Jeg forstår godt Edvin, for dette er ikke noget hjem, man kan blive i, og når jeg bliver atten år, vil jeg også flytte hjemmefra. Men jeg forstår også godt, at min far er skuffet. For nylig da han og Edvin var oppe at skændes, sagde Edvin, at Stauning både drak og havde elskerinder. Min far blev ildrød i ansigtet af vrede og stak ham en fryktelig lussing, så han tumlede om på gulvet. Jeg havde aldrig før set min far slå Edvin, og mig har han heller aldrig slået (ibid, s. 102-103).

At første kapittel åpner fortellingen i fortid setter tonen for videre lesning. Når verbtiden siden går over til presens er det som om man dras inn i hendelsene og handlingene og opplever de sterkere sammen med barnet Tove, selv om leseren har tilgang til hennes sanser fra begynnelsen av fortellingen. Fra andre kapittel og utover brukes verbtidene til å forflytte fortellingen i historiens kronologi i kortere passasjer, noe som forsterker den «erindrende» tonen hos fortellerinstansen. Det skytes inn anekdoter her og der, og av og til finner vi passasjer som kun fungerer som informasjon, for eksempel åpningen av fjerde kapittel:

Der findes imidlertid visse kendsgerninger. [...] Altså: Jeg er født den 14. decbr. 1918 i en lille toværelses lejlighed på Vesterbro i København. Vi boede i Hedebygade 30 A, og A betød, at det var baghuset» (ibid, s. 22).

Noen få ganger kan man også lese passasjer i futurum, som beskriver hendelser som ligger utenfor fortellingens utstrekning, for eksempel i femte kapittel:

Engang vil jeg skrive alle de ord ned, der gennemstrømmer mig. Engang skal andre mennesker læse dem i en bog og undre sig over, at en pige alligevel kunne blive digter.

Min far og mor vil blive stoltere af mig end af Edvin, og en skarpsynet lærerinde fra skolen, (en jeg ikke har fået endnu), vil sige: jeg så det allerede da hun var barn (ibid, s. 29).

Hos Aaslestad kalles dette grepet en *ekstern anakroni*. Det vil si at anakronien (en begivenhet som befinner seg før eller etter «nåtidsøyeblikket» i fortellingen), finner sted forbi fortellingens slutt (Aaslestad, 1999, s. 38). I utdraget skiller parentesene seg tydelig ut, og bidrar til en sterkere tilstedeværelse fra fortellerens side. Parentesene gjør at utdraget ikke ender med kun å bli lest som et modig fremtidsønske fra et lite barn, men heller som en faktisk sannhet i fortellingen. Alle futurumspassasjene i *Barndom* handler om å være dikter, de blir med andre ord presentert som løsninger på barndommens begrensende presens.

I teksten «Man kan først blive barn, når man bliver voksen» skriver Beth Juncker at i Suzanne Brøggers roman *Crème Fraîche* (1978), veksler språket «umærkeligt, men præcist, mellem nutid, datid og en kommenterende, næsten konkluderende ‘altid’» (1994, s. 161). Dette mener Juncker åpner for en dialog mellom flere «suzanner»: den unge, den større og den voksne (fortelleren). I *Barndom* kan man ane en lignende mekanisme, der språket veksler mellom ulike verbtider veksles det også mellom det lille barnet Tove, den unge Tove og fortellerinstansen, som sys sammen til en slags overordnet kunstnerisk helhet. Sammenlignet med Brøggers roman inngår vel å merke ikke verbtidene i *Barndom* i presise vekslinger, i den forstand at de er koordinerte med Toves aldre (Brøgger, 1978). Det veksles i verbtider og det veksles også i hvilken Tove som «eier» verbtiden. Det skaper av og til en salig røre hvor det blir en utfordring å spore et skille mellom hovedpersonen og fortelleren, samtidig skaper det et sterkere bilde av et helhetlig menneske. Fortelleren bidrar også til å danne et tydeligere inntrykk av selvbevissthet i barnet. Verbtidene er med på å skape både nærvær og distanse mellom «Tovene». Den voksne fortelleren fyller inn hull i historien der hvor barnet er for lite til å gjøre det selv, for eksempel i dette utdraget, hvor Tove er på biblioteket for første gang som tiåring og blir gitt en bok av bibliotekaren som hun mener er passende for en pike på hennes alder:

Jeg er ikke i stand til at læse det. Det fylder mig med tristhed og en uutholdelig kedsomhet. Jeg kan ikke forstå, at sproget, dette fine og lydhøre instrument, kan mishandles så frygteligt, eller hvordan så uhyrlige sætninger finder vej inn i en bog, som kommer på biblioteket, hvor en klog og tiltalende dame som frk. Møllerup ligefrem anbefaler sagesløse børn at læse den. Disse tanker kan jeg imidlertid ikke på indeværende tidspunkt give udtryk for, så jeg nøjes med at sige, at bøgerne er kedelige [...] (Ditlevsen, 1967, s. 66-67).

Innskytelsen på slutten er et grep som gjør at passasjen lykkes i å bevare et mer realistisk barneperspektiv, hvis man karakteriser barneperspektivet som språkfattig. Dette skaper også et

skille mellom barnet og den eldre fortelleren, vi ser fortsatt barnet Tove som lider under mangelen på ordforråd for tankene sine, og evne til å forstå egne følelser, og vi får et mer helhetlig bilde av karakterens utvikling, forbi bokens slutt. I tillegg til metakommentarene fra et mer modent ståsted, som hindrer barnet og den modne fortelleren fra å fremstå som én størrelse i teksten, er også de barnlige overdrivelsene og misforståelsene i barnets bevissthet en utslagsgivende faktor. Bokens andre kapittel avsluttes med at Tove har lagt seg for å sove, og soverommet blir en kontrast til voksenverdens skumle realiteter utenfor vinduet:

Omme i Istedgade, der er så lys og festlig om dagen, tuder politibiler og ambulanser, mens jeg ligger trygt gemt under dynen. Fulde mænd ligger i rendestenen med knuste, blodige hoveder, og hvis man går ind i Café Charles, bliver man slået ihjel. Det siger min bror, og alt hvad han siger er sandt (ibid, s. 16).

Tove ligger under dynen, og fulle menn ligger i rennesteinen. Den konstaterende tonen i den åpenbare overdrivelsen i utdraget blir selvironisk, det er som om fortelleren rister på hodet over sin tidligere overbevisning og sin naive tro på alt broren forteller. Et annet eksempel finnes i en episode hvor moren forteller datteren om hvordan det var å vokse opp med en syk far:

Hun fortæller mig om, hvor skrækkeligt det var, når hendes far havde delirium, og de allesammen måtte stå og holde på væggen, for at den ikke skulde falde ned over ham. Når jeg siger, det var synd for ham, råber hun: Synd. Det var jo hans egen skyld, det fordrukne svin. Han drak en hel flaske brændevin om dagen, og vi fik det trods alt meget bedre, da han endelig tog sig sammen og hængte sig. Hun siger også: han myrdede mine fem små brødre. Han tog dem op af vuggen og knuste deres hoveder mod væggen. Engang spørger jeg Tante Rosalia, der er mors søster, om det er sandt, og hun siger: naturligvis er det ikke sandt. De døde bare (ibid, s. 39).

Det ligger en hensynsløs komponent i dette utdraget, som det ofte gjør i de delene av boken hvor mor og datter kommuniserer. Det tyder på at Toves morfar må ha lidd av psykoser, og drikkingen kan ha vært enten årsak til dem eller reaksjon på dem. Alkoholismen i arbeiderstrøket er ikke uvanlig, Tove forklarer tvert imot at de fulle mennene i gaten på ingen måte var oppsiktsvekkende. Men her illustreres det også hvordan de sosiale utfordringene i strøket gir psykososiale konsekvenser som går i arv i generasjoner. Morens traumatiske oppvekst videreformidles til Tove, som blir urolig av fortellingene. Denne marerittaktige fortellingen fra morens barndom, sammenlignet med farens, som jeg tidligere var inne på, får dermed motsatt funksjon. Det er også noe galgenhumoristisk over utdraget. Morens malplasserte og overdrevne fortelling sidestilles med den nøkterne skrivestilen og forsterker det vanvittige i utdraget. Åpenheten i barnets tilståelser og oppfatning skiller seg fra den voksne fortellerinstansen som fyller inn informasjon og øvrige refleksjoner.

Fortellerens mange aldre tilfører ofte et humoristisk tilskudd til teksten, skjønt utdraget over ikke er det beste eksempelet på humor, men det belyser også alvoret i problemene som regjerer i det arbeiderstrøket Tove vokser opp i. Vold, alkoholmisbruk, økonomiske problemer og en generell uro i nabolaget er så vanlig for Tove, så normalisert i hennes barnesinn, at det krever en voksen innsikt å erkjenne at det var en naturlig årsak til deler av uroen hun bar på. I lesningen av *Barndom* får man allikevel ikke inntrykk av at fortelleren har noe utestående med klasseproblemene i sin oppvekst. Teksten gir ikke fornemmelsen av et ønske om å fordele noen form for skyld til Toves barndomsomgivelser, selv om morens kulde blir gitt stor betydning. Ditlevsen bruker fortelleren som en oversetter; ofte er barnets handlinger, utsagn og tanker tilsynelatende trivielle, men fortellerens justeringer underveis tilfører en større forståelse og en mer nyansert historie. Barnet får aldri delt sine tanker med noen og opplever aldri å bli sett av de voksne (eller barna) rundt seg. Den eneste kommunikasjonen foregår enveis fra barnet Tove til fortelleren. Og fordi fortelleren i stor grad bærer barnets perspektiv, kan teksten si noe om barnet for oss. Det fremstår som et paradoks at distansen i tid til barndommen synes å gi større innsikt i denne perioden av livet. Den voksne Tove evaluerer i retrospekt, og det er derfor språket er så avgjørende for å kunne analysere seg frem til grensen mellom barnet, barndommen og den voksne bevissthet. Det er en vitalitet i Tove, som barn besitter hun en sterk formuleringsglede, men hun har foreløpig ikke ordene. Svaret på spørsmålet om hvilken funksjon dette samspillet mellom de flere «Tovene» tjener, kan ligge i hvordan boken beskriver hva det vil si å være et barn. Kanskje er det tilføringen av den «voksne» innsikten som virkelig lar *barnet* komme til orde. Det finnes nemlig ikke et presist skille mellom barnet og fortellerinstansens sanser og utsagn, selv om jeg mener at det ofte er noe som indikerer den ene eller den andre retningen. Selv om store deler av historien fortelles i nåtid, er det av en erindrende instans. Barnet og dets perspektiv fremstår som noe som er forbi, noe som er avsluttet utenfor fortellerinstansens bevissthet. Derfor virker dette samspillet å være et resultat av trangten til eller ønsket om å gi språk til noe som er avsluttet. Barndommen finnes kanskje ikke i teksten i det hele tatt, men er heller et forløst potensiale som er fortellingen. Det foreligger med andre ord en form for prosopopeia i *Barndom*, gjennom verbtiden og fortellerinstansens forsøk på å legge perspektivet så tett opp mot barnet, gis det en stemme; det gjøres levende igjen i fortellingen. Barnets refleksjoner kan sies ikke å eksistere i *Barndom*, før barndommen er forbi.

## 2.5 Å lengte etter frihet: skrivingens funksjon

For å forstå hvordan Tove opplever å være barn, er det hensiktsmessig å undersøke hvorfor hun skriver. Tove er utvilsomt et ensomt barn som ikke blir tilstrekkelig stimulert. Hun uttrykker flere ganger en lengsel etter å møte et menneske som hun kan få en god relasjon til. I siste avsnitt i bokens sjette kapittel kan man lese: «[...] og jeg drømmer alltid om at møte et sælsomt menneske, der vil lytte til mig og forstå mig» (Ditlevsen, 1967, s. 42). Etter hvert som hun har begynt å skrive dikt i skjul står det: «Jeg drømte alltid om at finde et menneske, en eneste en, som jeg kunne vise mine digte, og som ville rose dem» (ibid, s. 83). Flere ganger tror Tove at hun kanskje har funnet dette mennesket: i bestemoren, som også er glad i gamle salmer, i sin eneste venninne Ruth, som er vakker og tøff, i bibliotekaren som, i motsetning til de andre kvinnene Tove kjenner, er glad i barn. Ingen av de forsøkene Tove gjør for å skape en god relasjon til de rundt seg går som planlagt, og hun ender opp skuffet og mer kynisk for hver gang: «Jeg besluttete aldrig mere at røbe mine drømme for nogen, og jeg overholdt denne beslutning barndommen igennem» (ibid, s. 28).

Allerede i første kapittel illustreres det at Tove anstrenger seg for å gjøre seg usynlig og lite merkbar for moren. Tove sier at hun skammer seg over sin særhet, som er tett knyttet opp til hennes sensitivitet for omverdenen og forkjærlighet for bøker og musikk, som er i strid med normene i arbeiderstrøket i fortellingen: «Jeg er sær, fordi jeg læser bøger [...]» (ibid, s. 18). Gjennom oppveksten utvikler hun en strategi for å kunne gjemme seg og ikke være til bry for andre. Hun søker samtidig etter et fristed hvor hun kan utforske de egenskapene samfunnet synes å misforstå eller mislike, og etter hvert finner hun dette fristedet i kunsten. Det er disse utfordringene som gjør at språket får en så viktig funksjon i *Barndom*. Tove bruker språket og kunsten for å skape en verden, et parallelt univers hvor hun kan late som hun kommuniserer med dem rundt seg. I episoden hvor Tove og morens morgenstund blir ødelagt av morens plutselige raseri (et utdrag jeg har kommentert tidligere), danner Tove en «beskyttende hinde» (ibid, s. 9) rundt seg av underlige ord. Tove klandrer seg selv for å ha forstyrret stillheten den morgenen, og hun tenker:

Men det var min egen skyld, for hvis jeg ikke havde set på billedet, ville hun ikke have fået øje på mig. Så ville hun være blevet siddende med roligt foldede hænder og de strenge smukke øjne fæstnede på et ingenmandsland imellem os. Og mit hjerte kunne længe endnu have hvisket: mor, og vidst, at hun på mystisk vis opfattede det. Jeg skulle have ladet hende alene længe endnu, så ville hun uden ord have sagt mit navn og vidst, at vi var i slægt med hinanden. Så ville noget, der lignede kærlighed, have fyldt hele verden [...] (ibid, s. 7-8).

Etter å ha brutt stillheten denne morgenen, lengter Tove tilbake til roen som hun karakteriserer som et «ingenmannsland», en kunstig ro, som den vonde stillheten i en skyttergrav. Denne roen gir rom for Toves fantasi til å utfolde seg. I stillheten kan hun dikte opp en «mystisk» kommunikasjonskanal mellom henne selv og moren, og i denne stillheten kan hun holde morens sinne i sjakk. Tove bruker språket som en «beskyttende hinne» mot morens raseri, men i utdraget over ser vi at det hun lengter etter er denne kommunikasjonskanalen mellom henne selv og moren, som faktisk er språkløs, eller i det minste ordløs. Uten ord og i stillhet skal mor og datter formidle kjærlighetserklæringer til hverandre. Denne formen for kommunikasjon mellom mor og barn, som Tove søker fordi den er det eneste alternativ, kan knyttes til det filosofen og psykoanalytikeren Julia Kristeva er inne på blant annet i artikkelen «Fra én identitet til en annen» (1975). Kristeva skiller mellom det semiotiske stadiet, representert av moren, og det symbolske stadiet, representert av faren. I morstadiet finnes ikke et språk med tilhørende regler, lover eller orden, der finnes kun en preødipal (mangel på) språk: barnets «babbel» og rytmer. Det er ifølge Kristeva fortsatt en form for betydningsproduserende prosess, som hun kaller semiotisk. Det symbolske stadiet, derimot, er farens lov. Det er en betydningsproduserende praksis som forstås av Kristeva som et selvbevisst subjekt som kommuniserer for å produsere mening (2008, s. 256). For å bli en del av samfunnet og verden må en tre inn i det symbolske stadiet, farens lov. I lys av Kristeva kan man kanskje si at Tove ønsker seg ut av den språklige orden og den vonde realiteten, og tilbake til en symbiose med moren som likevel ikke kan nås. Tove har et håp om at det én gang har eksistert et tett bånd mellom henne selv og moren, og betrakter andre barn med sine mødre som kjæler med dem, med misunnelse: «Det hadde min mor måske gjort engang, men jeg kunne ikke huske det» (Ditlevsen, 1967, s. 88). Det interessante er da at Tove ender med å søke seg til språket, det litterære språket, nærmere bestemt det poetiske, for å beskytte seg men også i et forsøk på å nå tilbake til det semiotiske stadiet.

I Lise Busk Jensens artikkel «Moderkærlighed» blir dynamikken mellom mor og datter i første kapittel av *Barndom* grundig undersøkt. Jensen poengterer også at Toves ord er et forsøk på å gjenopprette den kroppslige nærheten mellom mor og datter, som i denne analysen kan sammenlignes med det semiotiske stadiet. Men Jensen skriver også at barnet gjenskaper en mor i språket (1985, s. 123). I motsetning til Jensen mener jeg at det tvert imot ikke foregår et forsøk på *gjenskaping* av en mor i *Barndom*, Toves ord er snarere et forsøk på å *skape* en mor som aldri har eksistert i hennes historie. Hun ønsker kanskje å bruke språket for å gjenopprette det semiotiske stadiet i form av et symbolsk svangerskap, men hun ender med å skape en mor i

ordene som hun aldri har hatt. Tove beskytter seg med språkets kraft, og bruker språket til å dikte opp en mor hun aldri har kjent. Språket som beskyttende hinne blir et tveegget sverd; hun søker en tilknytning til moren, og bruker ord som verktøy for å oppnå en symbiose, men i fortellingen viser det seg at denne mekanismen i realiteten skaper større avstand mellom mor og datter: «Hun slo meg aldri, når min sjæl således var bevæget, men hun talte heller ikke til mig» (Ditlevsen, 1967, s. 9). Selv om ordene, som gjør at Toves sjel røres på denne måten, beskytter Tove mot moren rent fysisk, hjelper de ikke på ønsket om å få en nærmere relasjon til henne. Om Tove er klar over dette som barn, er vanskelig å tyde, men det kan virke som at for fortellerinstansen, er *Barndom* i seg selv, en form for sorgprosess. Der hvor skrivingen og lesingen, for barnet, blir en form for kompensasjon for mangelen på morskjærlighet, blir fortellingen en kompensasjon, for den modne Tove, for mangelen på frihet og forståelse som barn.

Det er ikke bare i forholdet til moren at språket fungerer som en beskyttende hinne. I andre eksempler ser vi hvordan situasjoner og sannheter som er for vonde for Tove å forholde seg til, blir omdannet til fiktive historier i hennes sinn. I leiligheten under Tove og familien, bor en jente som heter Gerda, og hun blir jevnlig utsatt for vold. En ettermiddag hører hun at en krangel begynner hos Gerda:

[D]e begynder at slås og skændes nedenunder. Der bor Rapuntzel med den lange, gule fletning sammen med sine forældre, der endnu ikke har solgt hende til heksen for en buket klokkeblomster. Min bror er prinsen, og han ved ikke, at han snart skal blive blind efter sit fald fra tårnet. Han hamrer søm i sit bræt og er familiens stolthed (ibid, s. 13-14).

Gjennom alt bråket sitter Tove og dikter slike sannheter for seg selv. Når det endelig er stilnet, kan hun gjøre seg andre tanker. Eventyrsjangeren dukker ofte opp i disse historiene, Toves dikteriske fantasi er synlig preget av eventyrboken hun har lest så mange ganger.

Tove frykter hele tiden at noen skal se hvor sær hun er, av og til klarer hun ikke å kontrollere følelsene sine, og det hun kaller «masken» som hun har på, faller av. Når hun går i andre klasse, for eksempel, skal de synge salmer på skolen:

På min første skoledag sang vi: Gud ske tak og lov, vi så dejligt sov – og da vi kom til «nu som fuglen frisk, rask som havets fisk, morgensolen skinner gjennom ruden» blev jeg så lykkelig og bevæget, at jeg brast i gråd, hvorpå alle børnene lo på samme måde som min mor og Edvin ler, når min «særhed» driver tårerne frem. De finder meg stadig overvældende komisk, mine kammerater, og jeg har vænnet mig til klovnerollen og finder endda et trist behag i den, fordi den sammen med min stadfæstede dumhed beskytter mig mod deres besynderlige ondskab overfor enhver, der er annerledes (ibid, s. 29-30)

På samme måte som hun beskytter seg fra sin mor med «underlige ord», beskytter hun seg fra skolebarna. Denne stadfestede dumheten bruker hun ofte bevisst for å slippe unna når hun føler andre nærmer seg et bilde av den hun «virkelig er»:

I skolen siger de: hvad tænker du på? Hvordan lød den sidste sætning, jeg sagde? Men de gennemskuer mig aldrig virkeligt. Det gør kun børnene i gården eller på gaden. «Du går og spiller dum,» siger en stor pige truende og går tæt hen til mig, «men du er det slæt ikke.» Så tager hun mig i krydsforhør, og mange andre piger samles tavse om mig og danner en ring, jeg ikke kan slippe igennem, før jeg har bevist, at jeg virkelig er dum. Til sidst forekommer det dem klarlagt gennem alle mine idiotsvar, og de laver trevent et lite hul i ringen, så jeg lige akkurat kan smutte igennem og redde mig i sikkerhed. «For man skal ikke lade som om man er noget, man ikke er,» råber en af dem moralsk og advarende efter mig (ibid, s. 38).

Det fremkommer av utdraget at barna i nabolaget er mer oppmerksomme enn barna på skolen. Janteloven sitter dypt i omgivelsene i arbeiderstrøket, og Tove vil holde sine drømmer om å skrive vers for seg selv. Hun vet at hun er lur som gjør seg dum, og hun er masken sin helt bevisst: «Jeg er et sådant snedigt barn, og min maske er dumheden, som jeg altid passer på, ingen river af mig» (ibid, s. 37). En slik kommentar kan også være uttrykk for fortellerens etterpåklokskap. Denne masken bruker hun for å skjule det som flere ganger blir omtalt som «sangen» i henne. Denne sangen virker som uttrykk for en driv i Tove, en kunstnerisk skaperkraft som ennå ikke har fått form. Spesielt med tanke på at den karakteriseres som en sang, er det nærliggende å gå til kunsten. Tove oppfatter at de rundt henne ikke liker denne driven: «Ingen af de voksne kan fordrage sangen i mitt hjerte» (ibid, s. 38). Sangen hennes synes å være resultat av en lengsel, og skrivingen hennes fyller tomrommene i barndommen: «Jeg syntes, mine digte dækkede de genembrudte steder af min barndom som den fine, nye hud under et sår, der endnu ikke er faldet helt af» (ibid, s. 84). Tove har ikke nære venner, hun føler seg ikke akseptert av verken familien eller andre voksne mennesker rundt. De relasjonene hun mangler kan tolkes som årsak til de «genembrudte stedene» i barndommen. Hun skriver for å skape seg et univers der hun kan danne seg en annen orden, der hvor hun er elsket, et fargerikt univers fritt for dømmekraft fra arbeiderstrøkets harde bud.

I «Fra én identitet til en annen» presenterer Kristeva en teori om forfatterens særskilte tilgang til det semiotiske i den ellers symbolske orden. Kristeva omtaler litteraturen og den poetiske skriften som «det stedet der den sosiale koden ødelegges og fornyes» (2008, s. 254). Det poetiske språket kjennetegnes ved at det semiotiske har en tendens til å dominere eller presse seg til overflaten, for eksempel ved at rytme og klang tvinger seg inn i teksten og blir mer fremtredende i den litterære fremstillingen enn handlingsgangen. Hun understreker allikevel videre at det symbolske fortsatt er til stede i det poetiske språket, «det er nettopp derfor



det poetiske språket er språk» (ibid, s. 256), men de semiotiske prosessene bidrar til å skape noe nytt, og dette nye kaller hun et «forfatterunivers». Kristeva forklarer på denne måten hvordan forfatteren ikke kan hindre det semiotiske i å «piple» inn i den symbolske orden. Kristevas teori bidrar her til å belyse Toves kamp mot å la sin kunstnersjel synes i barndomsårene, hun beskriver i følgende utdrag hvordan hun ikke alltid klarer å holde den nevnte masken på:

Jeg lader munden stå lidt åben og gør mine øjne helt tomme, som om de altid kun ser ud i den klare luft. Når det begynder at syngede inde i mig, passer jeg særligt på at der ikke kommer huller i min maske. Ingen af de voksne kan fordrage [...] guirlanderne af ord i mit sind. Men de ved om dem, fordi stumper af dem siver ud af mig ad en hemmelig kanal, jeg ikke kender og derfor ikke kan stoppe til (Ditlevsen, 1967, s. 37-38).

I dette tilfellet vil man kunne sammenligne «sangen» og «girlanderne av ord» med det semiotiske hos Kristeva, og i Toves diktersinn har det semiotiske funnet en hemmelig kanal inn i det symbolske. Det passer seg ikke at Tove oppfører seg annerledes, og hun holder ikke ut å jobbe så hardt for å unngå at «sangen» siver synlig ut av henne, og det er derfor hun skriver; både for å få utløp for det hun bærer på inni seg, men også for å finne trøst og frihet i fiksjonen. Men i tillegg til at det er en utfordring å ville skrive som arbeiderbarn og jente, er det også praktiske utfordringer Tove står overfor. Det er ikke bare janteloven som begrenser Tove i å være kunstner, kanskje viktigere er det at hun begrenses i egenskap av å være barn. Tove har ikke et eget rom, et eget sted å skrive, og hun har heller ikke egen økonomi<sup>14</sup>. Tove er hjemme med sin mor under hennes åsyn om dagene, og om nettene sover hun i samme rom som foreldrene, frem til broren flytter ut. Det er først når broren flytter at hun endelig kan skrive vers og lese i minneboken sin om nettene (som foreldrene tror inneholder hilsener fra venner), noe som gir rom for hennes eget kunstsinn å utvikle seg.

Det finnes flere episoder i *Barndom* hvor Toves kunstsinn, som hele tiden er i vekst, blir underkjent, spesielt av faren, selv om han er den eneste i umiddelbar nærhet som også verdsetter litteraturen og dens kraft i samfunnet. Tove og farens kunstsinn er fundamentalt forskjellige, noe som kunne ha lagt til rette for gode diskusjoner mellom de to, men faren er voksen og Tove er et barn, og moren er som nevnt med på å skape avstand mellom far og datter, i tillegg står farens kvinnesinn i veien for en god dialog mellom de to, og det ender ofte med at Tove ikke tør å motsi sin far eller stille spørsmål. Faren er intellektuelt nysgjerrig men besitter et pragmatisk kunstsinn som kan karakteriseres som strengt moralistisk, som kort forklart handler om kunstens

---

<sup>14</sup> Som forfatteren og litteraturkritikeren Virginia Woolf famøst har påpekt, er disse omstendighetene uunnværlige for å kunne skrive (2000, s. 6).

rolle i samfunnet. Kunstens hensikt skal være å tjene samfunnet gjennom å styrke samfunnets borgere, og gjør den ikke det er den nytteløs og potensielt farlig. Det er altså ikke på noen måte snakk om kunst for kunstens skyld. Toves mer autonomt orienterte kunstsyn står dermed i stor i motsetning til sin fars, Tove er mer idealistisk i sine tanker rundt litteraturen. Hun vil at kunsten skal brukes for å forskjønne verden. Disse holdningene kommer til syne i følgende avsnitt:

Jeg er nødt til at finde digte i prosabøgerne, for min far bryder sig ikke om, at jeg slæber digtsamlinger hjem fra biblioteket. Sværmeri, siger han foragteligt, de har ikke noget med virkeligheden at gøre. Jeg har aldrig brudt mig om virkeligheden, og jeg digter aldrig om den. Da jeg leser Herman Bangs «Ved vejen», tager min far bogen mellem to fingre og siger med alle tegn på afsky: ham må du ikke læse noget af. Han var ikke normal! Jeg ved, det er frygteligt ikke at være normal, og har jo selv mit mas med at lade som om jeg er det. Derfor trøster det mig, at Herman Bang heller ikke var det, og jeg læser bogen færdig i læsesalen. Da jeg kommer til slutningen græder jeg. «Under gravens græstørv sover, stakkels Marianne. Kommer piger, græder over, stakkels Marianne.» Jeg vil skrive vers som ligner dette, og som alle og enhver kan forstå. Min far vil heller ikke have, jeg læser noget af Agnes Henningsen, fordi hun er «et offentligt fruentimmer», hvad han ikke gør sig den ulejlighed at forklare nærmere (ibid, s.75-76).

Tove sier at hun vil skrive vers som ligner Herman Bangs, fordi alle kan forstå de. Men Toves far forstår ikke Herman Bang. Kanskje mener hun at alle som er som henne skal kunne gjenkjenne seg i versene hun vil skrive, eller bli beveget på samme vis som hun selv blir av Bangs lyrikk. Det kan til tider være oppsiktsvekkende hvor bevisst Tove synes å være på språk og tekst, som i utdraget over, samtidig er det slett ikke sikkert at Tove forstår sitt eget kunstsyn i den alderen. Men Toves forhold til språket er en avgjørende faktor for utviklingen i hennes egen skriving. I *Litteraturens børn* kommenterer Lund og Winge hvordan barnet som hovedperson og dets språkbevissthet knyttes til den senere skrivende og fortellerbevisstheten:

De børn man møder som hovedpersoner og/eller som bærere af synsvinkel i børneskildringer har af samme grund ofte et ekstraordinært forhold til sproget. De er registrerende, sprogbevisste og forsynet med egenskaber, som peger frem mod den senere skrivende. Der bygges en skjult fortællerbevidsthed ind i barnet, evt. en særlig følsomhed eller en snusfornuft, hvilket er en måde at overleve på og en forudsætning for at omsætte barneoplevelser til senere fortælling. Den grimme ælling i enhver børneskildring har så at sige ligget i et sproglig svaneæg. Forfatteren er den som sprogligt forløser barnet og barndommen [...] (1994, s. 32).

Toves forkjærlighet for språket, og kanskje viktigere, hennes modne forståelse for språkets kraft (som også kom til syne i utdraget hvor hun er misfornøyd med boken hun ble tildelt på biblioteket), legitimeres av det faktum at hun selv er en forfatter *in spe* men også at hun befinner seg i en fortelling, i en slags syntese av sine flere aldre. Følgelig kan hennes forkjærlighet for kunsten senere bidra til å forløse barndommen i språket.

Første gang Tove deler noe hun har diktet selv, går det ikke som hun hadde håpet. Hun er på besøk hos sin bestemor og sier at hun har lært en ny sang på skolen og bestemoren vil gjerne høre. Toves sang ender slik:

Den unge rige kærlighed  
Med tusind bånd dem bandt  
Hvad gør det så at brudesengen  
Er en grøftekant?

Da jeg er kommet så langt, rynker Bedste panden, rejser sig op og glatter nedad sin kjole som for at væрге sig mod et ubehagelig indtryk. Det var ikke nogen pæn sang, Tove, siger hun strengt, har du virkelig lært den i skolen? Jeg bekræfter det tung om hjertet, for jeg troede hun ville sige: det var meget smukt, hvem har skrevet det (Ditlevsen, 1967, s. 60)?

Dette er et tragikomisk innslag i fortellingen, men Tove opplever tilbakemeldingen som et nederlag. Hun maser seg til en minnebok av foreldrene, og hun bruker den til å skrive ned egne dikt som hun setter både navn og dato ved. Det vitner om en underliggende drivkraft og en tro på sitt eget talent som skrivende kunstner. Samtidig er hun overbevist om at foreldrene ville straffet henne om de oppdaget det: «Jeg var overbevist om, at jeg ville blive sendt på en opdragelsesanstalt, hvis mine foreldre nogensinde så et dikt» (ibid, s. 83-84). Diktene hun skriver inneholder nemlig det familien vil oppfatte som løgner, og flere erotiske språkbilder, og derfor gjemmer hun boken så godt hun kan. Andre gang hun får tilbakemelding på noe selvskreivet er det broren Edvin som har funnet boken en kveld foreldrene ikke er hjemme:

Edvin sidder på min mors seng med min stakkels poesibog i hånden. Han er helt krummet av grin. Ildrød i hovedet af skam går jeg et skridt henimod ham og rækker hånden ud. Giv mig den bog, siger jeg og stamper i gulvet. Du har ingen ret til at tage den! Å Gud, stønner han og krummer sig sammen af grin. Det er noget af det skæggeste! Hvor *er* du fuld af løgn (ibid, s. 71).

Ingen barn liker å bli ledd av, men at Edvin ler av Tove er ikke nytt, det er hun tvert imot vant til. Men i dette tilfellet er Tove uten masken, og hennes hemmelige univers blir latterliggjort av en person hun ser opp til. Edvin ler imidlertid ikke av versene i seg selv, for senere innrømmer han at han synes de er gode, han ler derimot av avstanden mellom diktverdenen og Toves virkelighet, som han kaller løgn. Og Tove har som kjent ikke noe imot løgn i litteraturen, hun verdsetter den («Jeg ved, at man undertiden må lyve for at få sandheden frem» (ibid, s. 76)), men i denne scenen forstår hun ikke at det er løgneren han ler av i øyeblikket og tar situasjonen smertelig tungt, og da skriver hun flere dikt:

Min eneste trøst i denne usikre, skælvende verden var at skrive vers som dette:

Engang var jeg ung og smuk og glad,

så fuld af løjer og skæmt.

Jeg var som et blussende rosenblad.

Nu er jeg gammel og glemt.

Da var jeg tolv år. Ellers var alle mine digte «fulde af løgn» som Edvin sagde. De fleste handlede om kærlighed, og skulle man tro dem, levede jeg et letsindigt liv fyldt med interessante erobringer (ibid, s. 83).

Diktene Tove skriver er kanskje «fulle av løgn» i den forstand at de ikke er i tråd med noe selvopplevd, men de er sterke i både rim og rytme. Ser man dette utdraget i lys av Kristeva vil dette tjene som eksempler på poetisk språk, hvor det etableres en bevegelse mellom «mening og meningsløshet, mellom *språk* og *rytme*, [...] mellom det symbolske og det semiotiske» (2008, s. 257). I undersøkningen av spørsmålet om hvorfor Tove skriver kan et mulig svar være at hun gjør det for å danne et språk eller en verden hvor hun kan få tilgang til noe mer grenseløst, den grenseløse morskjærligheten finnes nemlig ikke i det symbolske. Tove føler seg både innestengt i og jaget av sin barndom, som fremstår som en tilstand hvor alt hun finner er sperringer. Diktene hun skriver tematiserer som oftest kjærlighet, og ofte i friere former enn samfunnet Tove befinner seg i tillater. Kunsten lar henne fritt utforske emner som hun ikke får bevitne i sin egen virkelighet.

Toves barneblikk har mye til felles med den eldre fortellerinstansens kunstnerblikk. Fantasien hos barnet spiller en viktig rolle i måten hun forholder seg til oppvekstmiljøet sitt. En annen forfatter som også tematiserer dette, og trekker paralleller mellom barnet og kunsten, er Torborg Nedreaas. I Herdis-trilogien, en oppvekstskildring som berører mange av de samme utfordringene som man ser i Ditlevsens barndomsfortellinger, blant annet rundt klasse, kjønn og kunst, har hovedpersonen Herdis flere likhetstrekk med Tove. I teksten «Mellom drøm og virkelighet: Perspektiver på Herdis-diktningen til Torborg Nedreaas» er Anniken Young inne på hvilken betydning fantasien får for Herdis:

Sentralt i bøkene om Herdis står skildringen av hennes måte å forholde seg til en fiendtlig omverden. I denne forbindelse får fantasien stor betydning. I skildringen av Herdis som lite barn flyter fantasien og virkelighet over i hverandre. Verden rundt henne oppleves direkte gjennom sansene (1977, s. 175).

Problemer i familien utgjør en stor del av både Toves og Herdis' erfaringsverden. Der hvor Tove forskjønner verden gjennom tekst, bruker Herdis det kjente trylleglasset, og etter hvert musikken, til å gjøre verden vakrere og dermed mer overkommelig. Herdis kan allikevel sies å være mer en forbruker av kunstneriske uttrykk enn Tove er, selv om Herdis lyver som det renner

av henne og på den måten forfatter hun også en alternativ virkelighet. Jeg har allerede vært inne på hvordan følelsen av innestenging er sentral i beskrivelsene av barndom. I forbindelse med Herdis knytter Per Thomas Andersen følelsen av isolasjon til fremveksten av en kunstner:

Hele hennes forhold til fellesskap blir problematisk. Hun lukker seg når hun møter problemer, noe som i fortellingen fremstår som repetisjoner av innestengingsscener fra tidlig barndom. *Musikk fra en blå brønn* åpner med et novellistisk kapittel der Herdis faller i den farlige brønnen. Dette er en av romanens innestengingsscener. Men brønnen symboliserer noe mer enn sosial lukning. Herdis opplever at det er musikk nede i brønnen. Hun kjenner seg «trukket mot den gamle brønnen som mot et ukjent eventyr». Brønnen representerer det dragende og ukjente, men farlige. Den mobiliserer en konflikt mellom fantasi og virkelighet, drøm og realitet, flukt og ansvar. I Herdis' forhold til musikk ligger dessuten en mulighet til å tolke hennes utvikling som et kunstnersinns utvikling. Musikken fra brønnen viser tvetydigheten også på dette motivområdet: Den er en kilde og den er farlig, kunsten har både det kreative og det destruktive i seg (2001, s. 463).

På samme måte som musikken er en kilde til kreativitet, men også destruktiv i den forstand at den skiller Herdis fra virkeligheten, blir dette litteraturens funksjon hos Tove. Kunsten er en redning og et fristed, men skaper også avstand mellom henne selv om omgivelsene. Dette kommer blant annet til uttrykk på bokens siste side:

Jeg er grebet af en uendelig sørgmodighed. [...] Jeg siger hen for mig nogle linier fra Johannes V. Jensens «Bræen», som jeg har læst så tit, at jeg kan lange passager af den udenad: Og snart som aften- og snart som morgenstjerne lyser den lille pige, der blev dræbt ved sin moders bryst, hvid og fortænkt som en barnesjæl der pusler ene og leger så godt med sig selv på uendelige veje. -Tårene løber mig ned ad kinderne, for ordene får mig altid til at tænke på Ruth, som jeg har mistet for bestandig. Ruth med den fine, hjerteformede mund og stærke, klare øjne. Min tabte lille veninde med den rappe tunge og det kærlige hjerte. Forbi er vårt venskab som barndommen er det (Ditlevsen, 1967, s. 128).

Tove føler seg ensom, og tenker med savn på den eneste venninnen hun hadde. Ruth er adoptivbarn, og er dermed «alt, hvad jeg ikke er» (ibid, s. 45), Tove anser venninnens tilværelse som absolutt frihet. Denne venninnen maktet ikke Tove lenger å være rundt, da hun opplevde hele tiden å måtte skjule sin særhet: «Jeg er bange for, at hun skal opdage, hvordan jeg virkelig er» (ibid, s. 46). Jentene delte ikke samme interesser for kunst, og Ruth manglet en type sensitivitet som gjorde at Tove trakk seg unna for å heller skrive vers for seg selv. Isolasjonen i både lesing og skriving har gjort Tove mer ensom en før, og ved historiens slutt er det kun versene hun har igjen. Linjene av Johannes V. Jensen som Tove fremfører for seg selv er også med på å belyse teorien om barndommens ende, men uendelige potensial: et lite barn er dødt, men leker for seg selv på uendelige veier. Det observerende og ensomme barneblikket vi møtte i *Barndoms* første sider, har utviklet seg til et ensomt og kreativt kunstnerblikk ved fortellingens

slutt. Barndommen tok slutt i den forstand at Tove ikke er et barn lenger, men hun bærer den med seg, kanskje i større grad enn andre fordi hun lengter tilbake til den førspråklige fasen, nå som språket og kunsten har gjort henne mer ensom enn noen gang. Tove ønsket hele sin barndomstid å bli kvitt sin barndom, men gjennom fortellerens nærvær aner man at selv om den tok slutt, er det ikke sikkert hun har forsonet seg med det å ha vært et barn. Det kan virke som at det til syvende og sist er det som er fortellingens litterære prosjekt: å legge sin barndom bak seg, på to nivåer, både temporalt og følelsesmessig. Samtidig blir også barndommen en kilde til kunstnerisk kreativitet: hvis man forsoner seg den, forsvinner kanskje også kunsten. Barnet og barndommen er derfor kun tilgjengelig gjennom fortellerinstansen. Gjennomgående i *Barndom* er tematisering av språket, både som nøkkel og begrensning. For selve fortellingens del blir språket endevendt i forsøket på å beskrive barndommen. Språket er også verktøyet for utviklingen fra et barns blikk til et kunstnerblikk. Tove skriver for å skape relasjoner hun opplever å mangle, noe som fører til større isolering fra virkeligheten; fordi det gjør henne sær, men også fordi hun føler at tekstene hun skriver blir avvist. Språket blir nøkkelen til kunstnerprosjektet, til de imaginære relasjonene til mennesker rundt seg og til stemmegivningen til barnet via den modne fortellerinstansen.

De mest sentrale spørsmålene jeg har stilt i dette kapittelet har kretset rundt hvordan Tove opplever at det å være barn er hemmende og begrensende, hvordan hun søker sin frihet, og hvordan barneblikket kan knyttes til kunstnerblikket. For å få en større forståelse for spesielt de strukturelle og tematiske aspektene i søken etter svar på hva som utgjør barnet i *Barndom* har de narratologiske grepene blitt identifisert. Barndommen i *Barndom* tematiseres som en tilstand som er overstått og forbi, og senere forløst i kunsten. Vilåårene som ligger til grunn for hvordan barndommen tematiseres, knyttes i stor grad til de språklige bildene og de narratologiske grepene i teksten. Videre i denne oppgaven vil lesningen fortsatt motiveres av spørsmålet om hva som utgjør barnet i romanen *Annelise tretten år*. Barneboken har flere fellestrekk med *Barndom*, men gjennom min lesning vil det allikevel avdekkes noen narratologiske, strukturelle og tematiske grep som resulterer i en ganske annen fortelling. Det viktigste er kanskje at i *Annelise tretten år* gis frihet en større plass enn begrensning, og denne friheten synes å være knyttet til det å være barn.

## Kapittel 3 *Annelise tretten år*

«Loven regner os jo for at være børn»

(Ditlevsen, 1959, s. 53)

### 3.1 Innledning

I likhet med *Barndom* er *Annelise tretten år* (1958)<sup>15</sup> en roman om en ung jentes utfordringer i et arbeiderstrøk i København. I romanen fortelles det om Annelise og lillebroren Jens som utsettes for en stor omveltning i livet når den enslige moren deres blir syk. Søskene må, på ubestemt tid, bo hos sin eksentriske tante og drikkfeldige onkel på Vesterbro mens moren er på sykehus. Annelises utfordringer blir mange, spesielt når hun må gjemme unna morens penger fra onkelen for at han ikke skal drikke dem bort, noe hun får hjelp til av sin nye venn Jan. Annelise forstår tidlig at hvis onkelen drikker for mye – eller for lite-, går det ikke bare utover familiens økonomi, det resulterer også ofte i vold i hjemmet: «Fikk han for lidt eller for meget, måtte han behandles som et råddent æg for ikke at eksplodere» (Ditlevsen, 1959, s. 35). I arbeidet med hele tiden å skåne broren, tanten og moren fra den alkoholiserede onkelens utbrudd og konsekvensene av dem, tvinges Annelise inn i voksenverdens strukturer. Derfor kan man, slik som hos Tove i *Barndom*, lese refleksjoner hos Annelise om forskjellene mellom det å være voksen og det å være barn. Refleksjonene rundt egen barndomstid er allikevel langt færre i *Annelise tretten år* enn i *Barndom*, og de bærer heller ikke preg av like et stort ubehag hos Annelise.

Selv om *Annelise tretten år* har likhetstrekk med *Barndom* når det gjelder miljø og ytre omstendigheter, står ikke de relasjonelle forholdene til sammenligning. Utgangspunktet for historieløpet kan spores tilbake til Annelises far, som døde da hun var fire år gammel. Dødsfallet førte til at Annelises mor måtte arbeide mer, noe som gjør henne syk ved fortellingens begynnelse. Selv om faren er død, er han til stede hos familien:

---

<sup>15</sup> Barneboken er den første i dobbeltromanen om Annelise, og ble senere oversatt til flere språk. Den andre boken, *Hvad nu Annelise*, utkom i 1960. Ditlevsen har også skrevet en tredje barnebok, *Det var en gang en lille hest* (1963), en bok for barn i småbarnsalderen. Den forholdsvis ukjente boken er sjelden å finne i bibliografier i dag, men da den utkom ble den ansett som nyskapende da den var en av de første barnebøkene i Danmark med foto-illustrasjoner (Meyer, 2013, s. 259). I 1959 ble Ditlevsen tildelt Kulturministeriets børnebogspris for *Annelise tretten år*. Allikevel, som nevnt tidligere, finnes det tilnærmet ingenting skrevet om Ditlevsens barnebøker, foruten noen anmeldelser av Annelise-bøkene da de kom ut. Anmelderne fokuserer først og fremst på at *Annelise tretten år* markerte realismens etterlengtede inntog i den danske barnelitteraturen. Jeg har kun kommet over én masteroppgave fra 1981 hvor Ditlevsens barnebøker blir undersøkt, men oppgaven leser bøkene i lys av sosio-økonomiske forhold (Hartvig, 1981).

De talte alltid om faderen, som om han stadig var en aktiv del af deres tilværelse. Hans billede stod inde på skænken, i politiuniform, og overvågede, hvad der foregik, med kærlige, lidt bedrøvede øjne (ibid, s. 9).

Annelises mor, som kun er sentral i romanens begynnelse, beskrives som varm og tilstedeværende: «Annelises mor holdt alltid med sine børn, en tæmmelig upedagogisk, men i børnenes øjne absolut tiltalende egenskap» (ibid, s. 10). Hverdagen vi blir introdusert for i romanens første kapitler er trygg og alminnelig. Annelise, Jens og moren har det trangt økonomisk, men lever i harmoni med hverandre. Selv om Annelise kjeder seg på skolen, har hun sin gode venninne Janne å sende hemmelige papirlapper til. Broren Jens er for det meste ute med kompiser på oppdagelsesferd. Når moren blir syk, må barna flytte inn hos sin tante og onkel, to personer de ikke har hatt kontakt med etter at Annelises far døde. Det er fra dette punktet i fortellingen at konfliktene oppstår, og handlingen drives i stor grad fremover av Annelises møte med en voksenverden preget av arbeidsledighet, vold og alkoholmisbruk. I naboleiligheten til tanten og onkelen bor Jan, som Annelise blir god venn med, og som hjelper henne med å løse problemene som inntreffer. Historien får enda en vending midtveis i fortellingen når det viser seg at det går en pyroman løs i gatene. Annelise forstår raskt at hennes egen onkel er mistenkt, og sammen med Jan bestemmer hun seg for å finne ut på egen hånd hvem pyromanen er, slik at hennes onkel kan gå fri. På denne måten introduseres det også et krimplott i fortellingen. Ved romanens slutt er gatens pyroman avslørt, moren på bedringens vei, og Annelise og broren flytter hjem igjen. Selv om tidsforløpet i *Annelise tretten år* kun strekker seg ut over noen uker, har Annelise en tydelig personlig utvikling i romanen. Til tross for at *Annelise tretten år* tar for seg flere alvorlige tema, er historien fortalt med en letthet som gjør de alvorlige hendelsene «spiselige» og ofte rent komiske, uten å bagatellisere dem for øvrig. Jeg vil derfor i dette kapitlet undersøke hvordan de sosial-realistiske problemene balanseres ut med humor, og hva det igjen sier om barnets perspektiv og erfaringer i møte med arbeiderklasse miljøet. Disse spørsmålene vil diskuteres ved hjelp av innsikter fra Henri Bergson og Mikhail Bakhtin. I tillegg finnes det en typisk barnelitterær topos i *Annelise tretten år*, hvor rollene snus: de voksne er som barn, og barna er som voksne<sup>16</sup>. I lys av dette rolleskiftet vil jeg derfor undersøke hva Ditlevsens barnebok utsier om hva et barn *er*, med hjelp fra Hans-Georg Gadamer's teori om spill.

---

<sup>16</sup> Dette diskuteres blant annet i *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar* (Mjør & Birkeland, 2012, s. 23-32). Et utvalg av de kanskje mest kjente eksemplene fra barnelitteraturen hvor barn får makt og ansvar, og de voksne blir hjelpeløse, er Pippi Langstrømpe, Harry Potter, og (fra vårt eget land:) Kurt-bøkene av Erlend Loe.



De narratologiske grepene i *Annelise tretten år* er med på å sette noen rammer for fortellingen og legger noen premisser for, om ikke hva som kan sies, så i alle fall, hvordan det utsies. Derfor vil jeg, i det følgende underkapittelet, peke på noen av de grepene som etablerer en solidaritet til barna, som kommer til syne gjennom både karakterisering og fortellerkommentarer, og undersøke hva disse gjør med fortellingens perspektiv. Spesielt i forbindelse med fortellingens letthet, som henger direkte sammen med den allvitende fortelleren. *Narratologi* vil fortsatt ligge til grunn, men siden *Annelise tretten år* er en barnebok vil *The Narrative Symbol in Childhood Literature* (1990) av Joanne M. Golden også være til hjelp i analysene.

### 3.2 Fortellerens lojalitet

*Annelise tretten år* åpner med en eksternt plassert og anonym fortellerinstans. Når sansningssenteret befinner seg på et punkt utenfor personene i det fiktive universet, kaller Aaslestad dette en ekstern fokalisering (1999, s. 86). Like fullt etableres det allerede i de første linjene en innforstått lojalitet med barna:

Det havde været en hård vinter, og nu først i april lå der stadig gråhvide snebunker i vejkanterne. En bleg sol kom og gik mellem skyerne som et lille, usikkert håb om varme og glæde, men folk hadde stadig kulden i kroppen, og det var kun børnene og fuglene, der mærkede, at det fine, gryende forår var på vej (Ditlevsen, 1959, s. 5).

Det understrekes at det kun er barna og fuglene som kjenner at våren er på vei. Det er som om barna har sterke intuitive evner, de er mer oppmerksomme enn voksne, og de bærer på en optimisme knyttet til tiden som skal komme. Videre i romanens første side står det:

Sydhavnen var en bydel helt for sig selv, næsten som en lille provins, hvor alle kender hinanden. Den kaldtes også 'Musikbyen', fordi hver eneste vej var opkaldt efter en komponist. Husene var ikke ret høje, og foran de fleste af dem var der en lille pyntehave med græs og blomster. Mellom den sidste vej og det åbne land var en park under opførelse, men endnu henlå en del af den gamle losseplads, som for få år siden havde generet beboerne med sin skrækelige affaldsstank; kun de voksne naturligvis, for børnene var den en herlig jagtmark [...] (ibid, s. 5).

Sydhavnen i København introduseres som historiens foreløpige miljø, og igjen påpekes et skille mellom barn og voksne; det er kun de voksne som sjeneres av lukten fra søppelfyllingen. Barna, derimot, forholder seg til søppelfyllingen som et sted for oppdagelser. «Herlig jagtmark» (ibid) indikerer at de ser potensiale i søppelfyllingen, og at de kan høste nyttige ting fra den, en fordel

som overgår problemet med lukten. Deretter gjør Annelise (og lillebroren Jens, indirekte) sitt inntog i fortellingen, og fokaliseringen flytter seg nærmere Annelise som sansningssenter. Herfra befinner fortelleren seg i en nullfokaliseringssposisjon, det vil si at fortelleren står utenfor det fiktive universet, men samtidig er det ikke begrensninger for hva fortelleren har tilgang til av innsyn i personenes tanker og følelser (Aaslestad, 1999, s. 86):

Annelise skråede over Mozarts Plads med ophøjet ligegyldighed for alle færdselsregler. Hun gik rent undtagelsesvis alene fra skole [*sic*], fordi hun var gal i hodet og gerne ville tænke nærmere over tingene. Hvorfor var hun blevet så fornærmet over, at fru Kristensen, håndarbejds lærerinden, havde sagt, at Jens var en næsvis knægt? Annelise syntes selv, at han sådan i almindelighed var, hvad hun kaldte en nederdrægtig unge, men hun kunne ikke fordrage, at andre talte ondt om ham. Det måtte vel så være på familieskabets vegne? Han var jo dog hendes bror [...] (Ditlevsen, 1959, s. 6).

Mens Annelise går hjem fra skolen og gjør seg disse tankene, blir hun plutselig truffet av en snøball. Hun oppdager at det er Jens som har kastet snøballen, og de varme følelsene for lillebroren snur raskt til sinne:

Hun stod stille og rensede frakkekraven for attentatets spor, mens de ømme følelser for broderen brat gik over til en sterk tvivl om, hvorvidt drenge i det hele taget var nogensomhelst nytte til her i verden (ibid).

Måten Annelise og broren introduseres på etablerer raskt deres forhold til hverandre, og forskjellene mellom dem. Der hvor det gis plass til Annelises ettertenksomhet og modne avgjørelser, impliserer til sammenligning Jens' handling hans umodenhet som vil gå igjen gjennom store deler av fortellingen. Jens forblir en statisk karakter, som beskrives som bekymringsfri, impulsiv og bråkete:

Med en larm som fra en solid afdeling af den danske hær kom han farende op ad køkkentrappen, sparkede de våte gummistøvler hen ad entregulvet og satte sig til kaffebordet med øjnene glubsk rettet mod de tre [...] napoleonskager (ibid, s. 10).

Til tross for hans uredde og støyende vesen, opplever Annelise at alle favoriserer broren: «Jens holdt alle mennesker af, uden at han gjorde sig spor umage for det. Men han var jo så lille og tillidsfuld, mens hun selv var skeptisk og fornuftig [...]» (ibid, s. 29). Jens' tanker blir aldri avdekket, et narrativt grep som gjør at han på sett og vis havner i samme bås som de voksne i fortellingen. Det tillater, som jeg skal komme tilbake til senere, at Annelise får prøve ut ett av de mange «voksne» ansvarsområdene i fortellingen, nemlig forsørgerrollen (overfor sin lillebror). I tillegg bidrar Jens' handlinger til å forsterke Annelises kontrasterende egenskaper. På den andre siden finner vi Jan, som dukker opp relativt tidlig i fortellingen, når søskenparet har flyttet til Vesterbro. Annelise er på vei hjem etter å ha besøkt moren på sykehuset når hun møter Jan for første gang:

Han hadde stillet sig op mod muren og var i nogle sekunder stærkt optaget af at bide en tændstik i mange små stumper, som han spyttede fra sig med et særligt smæld af læberne. Det lød som projektilknald. Så smilede han og sagde:

‘Jeg hedder Jan, og vi bor ved siden af ‘Zigøjneren’, det er din onkel.

‘Hvor kender du os fra?’ spurgte Annelise forbavset. [...]

‘Man kan følge med i alt, hvad der sker inde hos jer,’ forklarede han, ‘væggene er så tynde som papir’ (ibid, s. 41).

Jan fremstilles som en gatesmart gutt i nabolaget. Alltid ledsaget av en fyrstikk i munnviken, gir han seg god tid til å overveie ordene før han snakker, en egenskap mange av de voksne mangler. Som nabo til Annelises onkel og tante har han full innsikt i problemene Annelise står overfor, og hans hjelp og vennskap blir derfor av stor nytte for henne.

Den allvitende fortellerens lojalitet til barna kommer til syne gjennom innledningen, men ikke minst blir den tydelig via fokaliseringens plassering hos Annelise og Jan i forhold til de voksne (og Jens). I følgende eksempel, fra tidlig i romanen når Annelise er kommet hjem fra skolen og ikke finner sin mor der som forventet, blir hun stående og lytte etter henne:

Hun lyttede efter de kendte trin inde fra lejligheden, men hørte ikke andet end de sædvanlige lyde i ejendommen, nogen, der trak i snoren et sted, døre, der blev åbnet og lukket, stemmer, som ikke kom hende ved, skridt på trappen, som ikke var moderens (ibid, s. 6-7).

I utdraget sammenfaller fokaliseringen helt med Annelises perspektiv. Selv om *narrasjonen*, eller fortellerhandlingen, føres i tredjeperson, er Annelise og hennes sanser så styrende, at fortellerens objektivitet settes til side, til fordel for Annelises opplevelser. I *Narratologi* beskriver Aaslestad verdien av et slikt grep:

[...] ved å gi fortelleinstansen så subjektive egenskaper at forestillingen om én felles verdensoppfatning for alle og all tid ikke får ny næring. Paradoksalt nok øker derved det fiktive troverdighetspotensialet (1999, s. 119).

Den fiktive troverdigheten øker altså ved å komme nærmere enkelte personer i romanen, til tross for at det fører til et dårligere objektivt overblikk på situasjonene som utspiller seg. I *Annelise tretten år* er det Annelise og Jan som det oftest blir fokusert på, og det gis dermed rom til å la dem føle og sanse i fortellingen, som igjen gir inntrykk av å ta deres følelser på alvor. De voksne personene derimot, med noen unntak, blir, som Jens, beskrevet utenfra og karakterisert uten muligheten til å slippe fortelleren inn på sine tanker og følelser.

Fortellerens lojalitet til barna kommer også til syne gjennom hvordan den narratologiske strukturen legger til rette for å la fortelleren komme med allmenne påstander og kommentere handlingen. Disse fortellerkommentarene fremstår ofte som solidariske overfor barna, både barn generelt og barna som er sentrale i fortellingen, og de går utelukkende i deres favør.

Henvendelsene gjør seg gjeldende gjennom allmenne utsagn som gjerne beskriver et barns virkelighet, eller et barns virkning på sine omgivelser. Eksempelvis i første linje av tolvte kapittel: «Selv i det sletteste menneske gemmer der sig noget godt, og det er meget ofte et barn, der kalder det til live» (Ditlevsen, 1959, s. 91). Utsagnet kommer ikke fra noen av personene i fortellingen, og blir stående alene fordi neste setning kommer etter et linjeskift, hvor det «zoomes» inn på de handlende personene. Et par ganger i teksten kommer henvendelser fra fortelleren også i parenteser, som utgjør en slags pause for å klare opp i handlingen for en fiktiv tilhører:

[Annelise] følte sig slet ikke søvnig. Så vendte hun tilbage til virkeligheden, lukkede vinduet (Yvonne havde den idé, at frisk luft var årsag til de fleste sygdomme i verden) og læste, hvad der stod på sedlen (ibid, s. 99).

Hvorfor Annelise lukker vinduet blir forklart, utenfor handlingen og i parentes, med en lettere hånsk undertone. Hun lukker ikke vinduet fordi hun selv tror frisk luft fører til de fleste sykdommer i verden, men fordi tanten har fått for seg den ideen. Ifølge Golden i *Narrative Symbol in Childhood Literature* er det å la fortellerinstansen adressere en tilhører et virkningsfullt grep (spesielt i barne- og ungdomsbøker), fordi det avdekker en intensjon i fortellerinstansen som styrer perspektivet i lesningen (1990, s. 60). Skjønt det ikke er skrevet inn en tilhører i *Annelise tretten år*, kan fortellerkommentarene fungere som styrende for perspektivet. I forrige utdrag stikker parentesen seg ut og forbi fortellingen. Det er tydelig at fortelleren klargjør hvorfor Annelise lukker vinduet; hun har antageligvis blitt fortalt av tante Yvonne at det må gjøres. Selv om det er fortellerens, og ikke Annelises ord som befinner seg i parentesen, er det Annelises hensikt som blir beskrevet. I tillegg bidrar fortellerens kommentar på det som utspiller seg til at det kan skapes en allianse mellom Annelise og tilhøreren, mot tante Yvonne. Det fremstår som en velvilje fra fortellerens side til Annelises fordel. Fortellerens intensjon med å henvende seg til en implisitt tilhører fremstår dermed som et ønske om å gjøre Annelise bedre forstått. De ulike typer fortellerkommentarer, enten de er av allmenn karakter eller rettet mot noe som skjer i fortellingen, er alle grep som styrker solidariteten til barna i fortellingen. Fortellerinstansen ligger så tett opp mot Annelises erfaringsverden at selv om det fører til et perspektiv som ligger nærmere barnets, fremstiller det også, paradoksalt nok, barna som mer kloke og selvbevisste enn de voksne.

I de fleste tilfeller i skjønnlitteraturen er det slik at en fortellerstemme har og gir mest sympati med fokaliseringsobjektet. Dette er også i tråd med den historiske utviklingen av den generelle barnelitteraturen. Den første barnelitteraturen var riktignok dominert av oppdragende og belærende tekster, som derfor var på parti med de voksne (Mjør & Birkeland, 2012, s. 16).

Men i nyere barnelitteratur vil fortelleren som regel ta parti med protagonisten, som ofte er et barn. Imidlertid vil jeg argumentere for at i *Annelise tretten år* er sympatien fra fortellerstemmen særlig fremtredende. Fortelleren sympatiserer, som vist, ikke bare med Annelise spesielt, men med barn generelt. Barna kan sies å være en gruppe Annelise tilhører, og å sympatisere med dem vil være en naturlig forlengelse av at Annelise stort sett er fokaliseringsobjekt, og hovedpersonen i fortellingen. Allikevel kunne gruppen fortellerens lojalitet ligger hos, hvis den skal være en forlengelse av hovedpersonens identitet, like gjerne vært Annelises familie. I *Annelise tretten år* synes fortellerens lojalitet til barna å være sterkere enn tilhørigheten til andre grupper, eksempelvis kjønn og klasse. I tillegg er det ikke bare i Ditlevsens barneromaner at sympatien ligger hos barnet, det finner vi i de fleste av hennes barndomsskildringer. Å påpeke fortellerens velvilje overfor barna er derfor hensiktsmessig for den videre analysen, fordi det tilrettelegger for en større forståelse av barnets perspektiv. Derigjennom skapes en forståelse av hvordan det kan sies å etableres noen føringer for hva det vil si å være barn i romanen, men også hvordan verket stiller seg til barnets særskilte egenskaper.

### **3.3 Barnets perspektiv og det frigjørende potensialet**

Det sosial-realistiske ved *Annelise tretten år* preger fortellingen i den forstand at det ikke legges skjul på de alvorlige konfliktene som oppstår i arbeiderklassestrøket. Annelise blir, til tross for sin unge alder, nødt til å gå disse utfordringene i møte. Hun må lære seg å leve i fattigdom og være smart med penger. Det innebærer å ta vare på morens lønn og sette opp budsjett for nedbetaling av diverse eiendeler, i tillegg til å hjelpe tante Yvonne og onkel Carl, begge arbeidsledige, med deres økonomi. Dessuten må hun håndtere fordrukne menn, virkelighetsfjerne tanter og vold i hjemmet. Allikevel kan ikke fortellingen karakteriseres som vond eller sår lesning, da den ikke tar form som en tragisk tekst, som *Barndom* eksempelvis gjør. I det følgende vil jeg derfor peke på noen elementer i teksten som skaper denne lette og oppløftende stemningen, og hvordan disse legger til rette for en skjult utspørring av etablerte normer knyttet til barn og voksne i det fiktive universet.

Strukturen i *Annelise tretten år* er «hjemme-borte-hjemme» eller «Sydhavnen-Vesterbro-Sydhavnen». Fortellingens struktur kan derfor sies å bære likhetstrekk med dannelsesromanen, selv om historien som fortelles kun strekker seg over noen uker. I tillegg

skiller *Annelise tretten år* seg tradisjonelt sett fra dannelsesromanen sett i lys av kjønn og klasse, hun er verken gutt eller velstående. «Reisen» til Vesterbro har allikevel stor innflytelse på Annelise, og hun har en synlig utvikling i romanen. De følgende utdragene vil bidra til å illustrere denne strukturen i romanen. Ved fortellingens begynnelse er Annelise og Jens beskrevet som et søskenpar som alle andre, de småkrangler og terger hverandre. Når tante Yvonne kommer for å hente barna når moren innlegges, setter hun fast fingeren i paraplylåsen: «Udenfor en skummel port standsede faster Yvonne, trykkede modigt på paraplyens fjeder, fik fingeren i klemme og måtte have assistance af Jens for at få den løs igjen» (Ditlevsen, 1959, s. 30). I løpet av fortellingens forløp utvikler Annelise og brorens forhold seg til et forhold som likner mer på en relasjon mellom en mor og et barn, noe Annelise også tar seg tid til å reflektere over:

Annelise så på [Jens'] slidte snøresko og besluttet at lave en liste over alt, hvad de trængte til. Yvonne tog meget fejl, hvis hun troede, det kun drejede sig om mad! [...] Hun havde lyst til at stryge Jens over håret eller klappe ham på kinden, men lod klogeligt være. Sådan noget kunne kun en mor tillade sig overfor en dreng, men det var nok alligevel det, han savnede mere end sandalerne (ibid, s. 53).

Selv om Annelise ikke tillater seg å vise sine «moderlige» følelser for Jens, handler hun som en foresatt. Hun passer på at han får i seg nok mat, sørger for at han har rene klær og er overbærende når han kommer med ertende bemerkninger. Mot fortellingens slutt, når oppholdet på Vesterbro er overstått, er bror-søster forholdet tilbake til slik det pleide å være. På romanens siste side kan det leses:

‘Hun er varm på ham,’ oplyste Jens tørt.  
‘Hold mund, din nederdrægtige unge,’ sagde [Annelise] hidsigt.  
De havde allerede fundet den gamle tone igjen.  
Ude på gaden standsede Yvonne for at slå paraplyen op, og da fingeren kom i klemme, hjalp Jens med at få den fri (ibid, s. 122).

Utdragene illustrerer hvordan fortellingen insisterer på å avslutte slik den åpnet, med hverdagens små og ufarlige detaljer. Reisen er dermed over, og barna er hjemme igjen. Selv om Annelise får være barn igjen, i den forstand at hun får krangle med broren sin ved fortellingens slutt, er hun allikevel ikke den samme. Hun har vokst på opplevelsene, og fortellingens siste setning lyder: «Hun var ikke lenger bare en lille pige, som alle så over hovedet» (ibid, s. 122). Det som fremstilles som mest inntrykksskapende er ikke volden eller den økonomiske utryggheten, men heller hvordan Annelise, Jan og Jens har møtt opplevelsene på Vesterbro med latter og vennskap. Denne sirkulære strukturen forsterkes også av fortellingens tempo, noe som attpåtil er med på å skape en «letthet» i teksten. Den narrative frekvens-oppbygningen i

*Annelise tretten år* kan karakteriseres som en bevegelse fra en *iterativ* til en *singulativ* frekvensform (Aaslestad, 1999, s. 43-44). Fortellingen åpner med et par kapitler hvor det hverdagslige beskrives og hvor ingenting utenom det vanlige foregår. Det gis plass til presentasjon av de sentrale personene og det skapes et bilde av hvordan det alminnelige, og tidvis kjedelige, livet ser ut i Sydhavnen. For eksempel Annelise og venninnens kommunikasjon på skolen:

‘Går du med hjem og gjør rent i dag?’

Det ikke særlig fristende spørsmål blev fremsat skriftlig og skudt hen under næsen på Annelises sidekammerat, Janne, der var stærkt optaget af at forsyne randen i sit stilehefte med små, nydelige blækblomster. Noget skulle jo tiden gå med (Ditlevsen, 1959, s. 13).

Deretter inntreffer det som gjør historien «verdt å fortelle», det som hendte utenom det vanlige; morens sykeleie og hendelsene på Vesterbro. Når fortellingen skifter fra iterativ til singulativ frekvens, øker også historiens tempo. Det oppstår hyppigere dramatisk dialog og det blir mindre rom for detaljerte beskrivelser, slik som av Jannes tegninger i marginen i utdraget over. I begynnelsen av tredje kapittel kommer Annelises mor hjem fra jobb for å fortelle at hun er blitt syk og skal legges inn på sykehus:

‘Men hva fejler du da, mor? Nej, bliv bare siddende, nu skal jeg tage din frakke, sådan–‘

‘Gulsot.’ (ibid, s. 20).

Fortellehandlingen blir strippet ned til ren talegjengivelse, til fordel for mer utbroderte beskrivelser av miljøet og menneskene rundt. Når det, midtveis i fortellingen, blir kjent at det går en pyroman løs i gatene, er det nærmest det eneste de voksne snakker om, og tempoet i den gjengitte talen øker ytterligere:

‘Gud, Annelise, sikke et postyr, jeg var nær aldrig kommet afsted. Pyromanen har været på spil i baghuset, tænk dig, for øjnene af os allesammen. Han må være gået lige ned i kælderen engang i formiddag, det var fru Henriksen, der opdagede det. Hun skulle på indkøb, og så syntes hun, der kom røg ud fra døren i køkkentrappen. Hun styrtede ned i kælderen – jeg havde ved Gud aldrig turdet gøre det, for sæt, han havde været der endnu, han kunne jo have *myrdet* hende, - nå, og lige foran døren til hendes eget koksrum var bålet: hø og skidt og gamle madrasser helt op til loftet. Der var allerede ild i hendes tremmedør, og da brandmændene kom, havde det nået det nederste trappetrin. Vi kunne være blevet brendt inde allesammen.’

Hun pustede lidt ud og gav så Annelise et fortroligt puf mellem ribbenene:

‘Annelise!» sagde hun stolt, ‘jeg er blevet forhørt af politiet. En nydelig mand! [...] (ibid, s. 60-61)

Yvones dramatiske, og morsomme, monolog skaper også høyere spenning. Videre i fortellingen blir det dessuten mindre rom for refleksjon hos andre enn Annelise. Sammenlignes

*Annelise tretten år* med *Barndom*, er tekstene omtrent like lange i antall sider, men der historien foregår bare over noen uker i *Annelise tretten år*, tar *Barndom* som kjent for seg en hel oppvekst. *Annelise tretten år* har dermed et større preg av umiddelbarhet over seg, selv om historien fortelles i fortidsform. Annelise står midt i historien og fortellerinstansen og den fiktive tilhøreren opplever handlingen sammen med henne. Det gis rett og slett ikke rom for å dvele ved de problematiske situasjonene som Annelise ofte blir vitne til, for eksempel når tante Yvonne blir banket opp av sin fulle mann. Det er ingen tvil om at Yvonne har det vanskelig hjemme, både på grunn av volden hun blir utsatt for og fordi mannen drikker opp pengene deres, samtidig forlater hun sjelden hjemmet. Tante Yvonne frykter folkepraten på Vesterbro, og forteller Annelise at hun helst «lever i fortiden» (ibid, s. 47). Yvonnens liv, tatt i betraktning, fremstår sørgelig og lidelsesfullt, men for Annelise, Jens, Janne og Jan, er tante Yvonne både tåpelig og komisk. I barnas øyne er ikke de typiske arbeiderklasse-problemene så ille i fortellingen, det skapes ikke plass til refleksjon rundt utfordringene, de snakker heller ofte overbærende om de voksne som slåss som om de var krevende unger.

Jeg har påpekt at fortellerinstansen er lojal med barna, og spesielt med Annelises perspektiv. Hennes perspektiv er i stor grad styrende for oppfattelsen av hendelsene som skjer og menneskene som befolker fortellingen. Annelise betrakter arbeiderstrøket med blikket til en utenforstående, og i motsetning til Tove i *Barndom*, opplever hun det først og fremst komisk, ikke tragisk. Hun er en utenforstående i dobbel forstand; hun er ny på Vesterbro og ny i voksenverdenen. Det komiske i *Annelise tretten år* kommer til uttrykk på forskjellige måter, og er med på å overskygge, eller fordreie, den mer alvorlige tematikken i teksten. Komikken viser seg i både ordspill, karakterer og i klassiske situasjonskomiske scener. Tante Yvonne spiller en viktig rolle for å få frem tekstens humor, på samme måte som hun utgjør en viktig del av de sosialrealistiske aspektene ved romanen. Men hennes tåpelige fremtoning gjør at barna først og fremst opplever henne som festlig fremfor tragisk. I begynnelsen av fortellingen, når barna blir hentet av sin tante, blir hun introdusert på følgende vis:

Under halvtaket ved stoppestedet stod en høj, mager kvinde og rystede sin paraply så energisk, at en styrtsø af dråber ramte de to børn, hun var sammen med, lige ind i deres opadvendte ansigter (ibid, s. 27).

Det komiske i denne episoden ligger i tante Yvonnens mangel på forståelse for sine omgivelser, og den utilsiktede konsekvensen av paraplyristingen. De språklige overdrivelsene i skildringen er også med på å forsterke det komiske bildet. Den franske filosofen Henri Bergson peker på hvordan utilsiktet og upassende sosial oppførsel får oss til å le. I sitt essay *Le Rire*, fra 1900, skriver han i engelsk oversettelse:



[...] whether a character is good or bad is of little moment: granted he is unsociable, he is capable of becoming comic. We now see that the seriousness of the case is of no importance either: whether serious or trifling, it is still capable of making us laugh, provided that care be taken not to arouse our emotions. Unsociability in the performer and insensibility in the spectator—such, in a word, are the two essential conditions (2005, s. 71).

Tante Yvones komiske fremtreden i utdraget forsterkes ytterligere når barnas reaksjon på paraplyristingen viser seg: «De så på hinanden og smilede, for hvordan faster Yvonne nu ellers var eller ikke var, så gjorde hun på en eller annen måde et humoristisk indtryk på sine brorbørn» (Ditlevsen, 1959, s. 27). At tanten gjør et humoristisk inntrykk på barna, overskygger ofte de mer alvorstunge følelsene knyttet til hennes situasjon. Når tanten har fått en blåveis etter at onkel Carl har banket henne fordi hun har gjemt bort pengene deres, føler hun at hun må forklare seg for Annelise:

‘Din onkel drikker jo,’ sagde hun fortroligt, og Annelise havde allerede bemærket, at hun næsten hver dag kom med denne oplysning, som om hun ikke anede, hun nogensinde før havde bragt den på tale. Hun var glad, hun sad med ryggen til, så Yvonne ikke kunne se, at hun smilede (ibid, s. 44).

Utdraget er på ingen måte utpreget komisk, men Annelises syn på situasjonen styrer allikevel perspektivet. Annelise smiler, fordi hun finner det hele morsomt: tanten som gjentar det åpenbare uten å forstå at Annelise har innsikt i omstendighetene, og fortroligheten tanten tror hun utviser, selv om hele nabolaget lenge har visst at onkelen drikker. Tantens manglende sosiale kompetanse blir åpenbar, og derfor komisk. Yvonne blir, gjennomgående i romanen, en figur som havner utenfor, hun handler sjelden på en måte som anses som riktig. Når mannen hennes blir arrestert av politiet og Annelise forsøker å stoppe politibetjentene, begynner tante Yvonne å legge ut om leverproblemene til Annelises mor (ibid, s. 105). Når hele nabolaget har samlet seg rundt avisen for å lese nyheten om pyromanen (som de alle tror er onkel Carl), forstår ikke Yvonne hvorfor praten stilner rundt henne når hun begynner å snakke om hvor «rædsom» fru Henriksen ser ut (ibid, s. 65). Yvonne besitter en egenskap som kan karakteriseres som ufølsomhet eller tankeløshet, noe Bergson mener er en av hovedkildene for det komiske:

Inadvertently to say or do what we have no intention of saying or doing, as a result of inelasticity or momentum, is, as we are aware, one of the main sources of the comic. Thus, absentmindedness is essentially laughable, and so we laugh at anything rigid, ready-made, mechanical in gesture, attitude and even facial expression (2005, s. 55)

På samme måte fungerer Jens' handlinger i teksten, men han er et lite barn og blir ikke ansett som tåpelig av menneskene rundt. Han snakker upassende og naivt, for eksempel når han forteller sin onkel om hva tanten sier i fortrolighet om hans alkoholvaner (Ditlevsen, 1959, s.

32), og han tilfører en form for slapstickkomedie til teksten, med sine knall og fall. Ofte blir derfor episodene hvor Jens og Yvonne samhandler de mest komiske, fordi begge har hver sin humoristiske funksjon i teksten:

‘Din far var jo *uægte*,’ sagde hun, ‘og desuden så vild, at han naturligvis måtte ende enten som forbryder eller politibetjent.’

Med denne bemerkning, der slet ikke tog sigte på at såre drengen, men kun var et led i hendes private verdensopfattelse, vakte hun så fjendtlige følelser i Jens’ hjerte, at han om aftenen trak sin hjemmelavede slægtsfortegnelse frem og hidsigt overkradsede det kranium, der bar hendes navn, med sin blyant.

‘Heks’, skrev han nedenunder, ‘brændt på bålet under Christian den Fjerde’. Han var ikke stiv i historie (ibid, s. 36).

Igjen kommer Yvones mangel på sosiale antenner frem, i tillegg til hennes oppfattelse av verden som blir en overdrivelse av realitetene. Hennes uttalelse om forbrytere og politibetjenter, fungerer også som et satirisk nikk mot noen av samfunnets normer, som jeg skal kommentere mer inngående senere. Jens’ ampre handling er komisk i seg selv, nesten absurd, fordi hans måte å hevne seg på tanten ikke gir faktiske konsekvenser. Hadde Jens begynt å gråte av tantens ufølsomme kommentar, hadde episoden vært noe helt annet. Fortellerkommentaren i siste linje tilfører et ekstra nivå av komikk. Etter det dramatiske som har utspilt seg, er det kun en dateringsfeil i Jens’ rojalisme som er verdt å kommentere. Bergson peker på hvordan absurditet, som han beskriver som når *logikken drømmer*, og det overraskende og meningsløse, er komisk når det knyttes til en persons åpenbare misoppfatning av virkeligheten (2005, s. 91-92). For andre karakterer i fortellingen, kan både Jens og tante Yvonne fremstå absurde i måten de oppfører seg på. Bergson peker også på hvordan gjentakelse kan være med på å understreke det komiske (ibid, s. 36). Selv om Yvonne og Jens’ handlinger kanskje virker overraskende, gjentar de seg flere ganger i fortellingen og personene rundt ler fordi oppførselen er *typisk* for dem begge.

I tillegg til det rent komiske, inneholder *Annelise tretten år* et *sansemessig* aspekt, som legger til rette for å understreke nye inntrykk hos Annelise, og som også gir et innsyn i en utenforståendes blick på samfunnet hun er kommet til. På samme måte som det komiske, bidrar det sanselige til å overdøve de vonde realitetene i nabolaget, fordi de er direkte knyttet til barnas opplevelser. Når Annelise ankommer Vesterbro, legger hun merke til hvordan folkene i strøket oppfører seg, en oppførsel som er festlig og ny for henne: «Her sagde man åbenbart alting lige ud og havde nok ingen hemmeligheder for hinanden» (Ditlevsen, 1959, s. 30). Når ryktene om pyromanen begynner å spre seg på Vesterbro, er gatene overfylte av mennesker som vil snakke om hva som har hendt. Det oppleves både kaotisk og spennende: «Hele Saxogade var i vildt

oprør» (ibid, s. 64). Frem til pyromanen blir avslørt, preges hele nabolaget av den ukjente forbryterens tilstedeværelse. *Annelise tretten år* skildrer arbeiderstrøkets fargerike og komplekse mennesker og eiendommeligheter på et vis som skiller det fra andre steder. I denne sammenhengen fungerer igjen tante Yvonne, som kalles et «fastelavnsris» (ibid, s. 77), som et fremragende eksempel. Det gis mye rom i fortellingen til å beskrive hvordan hun oppfattes av mennesker, spesielt barna, rundt henne. Jens' første møte med sin tante fører til at han: «stirrede så henrevet op og ned ad sin faster, som om hun var et tændt og pyntet juletræ» (ibid, s. 28). Når Annelises venninne Janne møter Yvonne for første gang, må hun gjemme seg vekk for å le: «Jeg har aldrig set noget lignende. Den hat – jeg dør af grin – og dragten! Og snabelskoene!» (ibid, s. 62). Andre, mindre sentrale, personer får lignende funksjon i det fiktive landskapet. Eksempelvis når Annelise og Jan bestemmer seg for å finne pyromanen på egenhånd, møter de tilfeldigvis på Niels Brennevin, en hjemløs eldre mann som Jens ofte tilbringer tid med:

Han havde grå skægstubbe i det meste af ansigtet og var klædt i en alt for stor jakke, som mildt sagt havde kendt bedre dage, et par bukser, hvis blankslidte bag hang og slaskede om benene på ham, og en splinterny, ternet kasket trukket forsorent ned over det ene øje. Det andet kiggede nysgerrigt og muntert på dem, og da Annelise på én gang fik øje på hans trebæn og den besynderligt udseende hund, han trak efter sig i en sejl garnssnor, hviskede hun hurtigt til Jan:

‘Det er Niels Brændevin, han kender min lille bror. Måske ved han, hvor min onkel er!’

‘Goddag, børn!’

Niels Brændevin [...] tog med overdreven høflighed kasketten af og gjorde en dyb bøjning forover.

‘Er der noget, jeg kan hjælpe herskaberne med?’

Jan undertrykte med besvær sin munterhed over det komiske syn (ibid, s. 80).

Niels Brennevin er en hjemløs og alkoholisert mann med dårlig helse, og kan fungere som uttrykk for de problematiske kollektive anliggender i arbeiderstrøket. Barnas reaksjon på at en full mann kommer gående illustrerer også hvor fortrolige de er med alkoholiserte menn, de blir ikke redde, tvert imot. Allikevel, eller kanskje nettopp derfor, fremstår han som komisk for Annelise og Jan. Niels Brennevins vennskap med Jens forklares for øvrig med at Jens har en «ejendommelig interesse for alt, hvad der var kunstigt» (ibid, s. 94). Mer generelt beskrives det besynderlige arbeiderstrøket av fortellerinstansen. Selv når folkene trekker innomhus for å lage middag om ettermiddagene, skildres fortsatt et livlig folkeliv:

Vejret var stadig strålende, og solen lavede festlige reflekser i alle de åbentstående vinduer. En liflig, omend blandet, duft af middagsmad bredte sig på trapperne, og fra alle køkkenvinduer lød der klirren af tallerkener og skramlen med gryder og pander (ibid, s. 73).

De mange adjektivene og sansbare detaljene snur om på det som tradisjonelt sett kan betegnes som en stille stund. Når folk går inn i hjemmet for å spise middag, er det vanligvis stille i gatene, men ikke i et nabolag som Vesterbro. Gjennom Annelise som primært sansningscenter, gjør fortellerinstansen det mulig å formidle hvordan Vesterbro oppleves av en person som kommer utenfra, og som dermed har større muligheter for å sette spørsmålsteget ved hvordan forholdene i arbeiderstrøket viser seg.

Innledningsvis nevnte jeg det midlertidige rollebyttet i *Annelise tretten år*, hvor de voksne, på sett og vis, blir umyndiggjorte og barna får makt og ansvar. En slik topos er velkjent i barnelitteraturen fordi rollebyttet kan gi teksten en mulighet til å kritisere etablerte maktstrukturer. Barnelitteraturforskeren Maria Nikolajeva argumenterer for at makt alltid, på et eller annet vis, er til stede i bøker for barn og unge. Først og fremst fordi litteratur for unge skapes av, og i stor grad vurderes av, maktinnehaveren – den voksne. Videre utdyper og problematiserer hun den noenlunde vage påstanden ved å peke på hvordan litteratur for barn og unge, på den andre siden, også ofte kan «subvert its own oppressive function, as it can describe situations in which the established power structures are interrogated without necessarily being overthrown» (Nikolajeva, 2010, s. 9). Hun benytter Pippi Langstrømpe som eksempel: Pippi sover med beina på hodeputen. Selv om det kan vise seg at det nødvendigvis ikke er den beste måten å sove på, er poenget å stille spørsmål ved, og ikke ta for gitt, normene i det fiktive universet (ibid). På samme måte kan Annelises oppfatning av opplevelsene på Vesterbro utfordre de etablerte strukturene i romanen, noe som samtidig forklarer hvorfor Annelise møter miljøet med å se de komiske heller enn de tragiske sidene ved det. Selv om noen av rollene i fortellingen byttes om på, betyr ikke nødvendigvis det at det er for det beste, men Annelises blikk åpner likevel for nye spørsmål.

Konsekvensen av «omsnuingen» av de hierarkiske forholdene i *Annelise tretten år* kan belyses av Mikhail Bakhtins karneval-teori. I *Latterens historie* (1965) peker han på hvordan detronisering og narreglorifisering i middelalderens litteratur og riter bekrefter et behov for en dynamisk og evig foranderlig samfunnsutvikling, og hvordan det henger sammen med en frykt for det konstante i samfunnet. Selv om Bakhtins teori kun indirekte berører tematikken i *Annelise tretten år*, er hans idé om fiendtlighet til det etablerte, relevant for min analyse:

En verdensfornemmelse som var fiendtlig innstilt til alt ferdig og fullendt, til enhver pretensjon om urokkelighet og tidløshet, krevde dynamiske og foranderlige ('protevsaktige'), lekende og skiftende uttrykksformer. [...] Meget karakteristisk for det er den egenartede 'omvendte' (à l'envers), 'bakvendte', 'vrenge' logikken, de ustanselige ombyttingene av opp-ned ('hjulet'), bak-fram; ulike former for parodi,

travesti, degradering, profanering, narreglorifisering og detronisering er karakteristisk for den (Bakhtin, 2017, s. 21).

Dette aspektet er viktig i analysen av *Annelise tretten år*, fordi det eksisterer flere betydelige former for detroniseringer og «bakvendte» logikker, for å låne Bakhtins uttrykk. Det gjør seg gjeldende blant annet ved at barna, som i utgangspunktet er svake og maktesløse, blir midlertidig sterke og handlingsdyktige, i motsetning til de voksne, og dermed bryter ut av de undertrykkende normene som de voksne har pålagt dem (noe jeg skal undersøke nærmere i neste underkapittel). I tillegg viser dette seg i pyromanskikkelsen, og i hvilke situasjoner som oppstår i forbindelse med brannene. Når ryktene om pyromanen sprer seg i strøket, mistenkes øyeblikkelig onkel Carl av de fleste. Første gang det fortelles om pyromanen er omtrent midt i romanen. Når Annelise kommer hjem fra skolen står en stor gruppe mennesker samlet i porten og snakker om nyheten. Og når tante Yvonne ankommer folkemengden, stilner praten:

Den tykke, skaldede vicevært stirrede op mod himlen, og sagde så med et tilstræbt ligegyldigt tonefald:

‘Har Deres mand været på arbejde i dag, fru Carlsen?’

Yvonne så forvirret på ham uden at ane uråd.

‘Ja,’ sagde hun forbavset, ‘det har han da.’

Viceværten vendte et fromt og troskyldigt blik imod hende og spurgte blidt, mens en åndeløs spænding bredte sig mellem de andre og endog fik tag i Annelise:

‘Og hvor er han nu, fru Carlsen?’ (Ditlevsen, 1959, s. 65).

Yvonne forklarer at onkel Carl har reist for å besøke sin gamle far. Vaktmesteren sier videre, «med den sikkerhet, der kommer af at have mængden bag sig» (ibid): «‘Man har ellers ikke indtryk af, at han er noget udpræget familiemenneske.’» (ibid). På grunn av sin status i det lille samfunnet, har vaktmesteren de andre voksnes tillit, i motsetning til onkel Carl. Onkelen blir beskrevet som «spinkel og sygelig at se på» (ibid, s. 35), «mørk og fremmedartet af ydre» (ibid), og det sies at «børnene flygtede gården, når han kom vaklende hjem» (ibid, s. 71). Vaktmesteren derimot, beskrives som en ryddig mann, hans «lidenskab var at udstede forbud» (ibid, s. 73), og en mann som «omfattede menneskeheden med en passende velvilje, men anså ikke børn, hunde og fordrukne personer som hørende med til den» (ibid). Der hvor onkel Carl skaper bråk og frykt i gaten, rydder vaktmesteren opp etter alkoholikerens raptuser. De to mennene kan betraktes som et motsetningspar til hverandre i fortellingen, selv om det er en ubalanse mellom dem. Ubalansen viser seg i at vaktmesteren ikke anser fordrukne personer eller barn for mennesker å være, og hever seg med den holdningen over onkel Carl og Annelise. Carl og vaktmesteren fungerer også som komplementære størrelser i det fiktive universet. Den subversive funksjonen kommer til syne når det avsløres at vaktmesteren, som ironisk nok har vært i frontlinjen i jakten, er pyromanen selv.

Denne vrenkte logikken tilbyr dermed en skjult kritikk av de etablerte oppfatningene og strukturene i det fiktive samfunnet, og den kritikken henger direkte sammen med barnas rolle. Kritikken kan tolkes som underliggende spørsmål om hvordan de voksne, som er såpass dysfunksjonelle, kan ha så mye ansvar i samfunnet. Innledningsvis i fortellingen vises det hvordan barn er mer oppmerksomme på sine omgivelser enn de voksne, de følte for eksempel våren som var på vei, i likhet med fuglene. Der barna gis egenskaper fra dyreriket med positive fortegn, sammenlignes gjerne de voksne med dyr i negativ forstand. Eksempelvis har skumle onkel Carl noe «lurende og rovdyraktigt over ham» (ibid, s. 88), og febrilske tante Yvonne «baskede med armene som en fugl, der pludselig er sluppet ud af sit bur» (ibid, s. 108-109). Etter at den narrative frekvensen øker, er det nærmest kun Annelises og Jans refleksjoner det gis rom for i fortellingen, og de sirkulerer for det meste rundt spørsmålet om hvem pyromanen kan være, og hvorfor de voksne automatisk mistenker onkel Carl:

[Annelise] syntes, det var uretfærdigt, at man uden videre gik ud fra, at en mand, der drikker, også er i stand til at sætte ild på tætbebyggede ejendomme og bringe hundreder af mennesker i livsfare (ibid, s. 66).

Annelise opplever å være et vitne til urettferdighet. Hun forstår ikke hvorfor alkoholavhengigheten må henge sammen med kriminalitet og pyromani. Selv er hun lært opp av moren til å «møde [mennesker] med venlighed og ikke tro noget ondt om dem, fordi de opfører sig annerledes, end du er vant til» (ibid, s. 31). De er strengt tatt ikke sikre på at onkel Carl er uskyldig, men de vil undersøke saken med et mer nøytralt utgangspunkt enn de opplever at politiet og de andre voksne har. Dermed bestemmer hun og Jan seg for selv å lete etter pyromanen, og de lykkes med å avsløre han til sist. Annelise og Jan makter å manøvrere gjennom den kaotiske tilstanden og legge merke til små detaljer de voksne ikke ser. I tillegg har de en fordel i den forstand at de undervurderes av de voksne og slipper derfor lettere til informasjon de er på utkikk etter. Dette er en fordel barna er klar over, og vet å utnytte. For eksempel når Jan, som har en sterk mistanke, snakker med vaktmesteren om den ukjente pyromanen: «'Tror De, det kan holde pyromanen i skak?' spurgte han i den let underdanige tone, han vidste, manden satte pris på» (ibid, s. 74). Når barna til slutt avslører pyromanens sanne vesen, er onkel Carl allerede arrestert og på vei til å bli fraktet til politistasjonen. Det betyr at Carl rekker å oppleve å bli både «dømt» og frikjent, og rekker å rope til vaktmesteren som er anholdt: «'Den ler sidst, der griner bedst. Nu kan du komme til at prædike afholdenhed for fangevogterne!'» (ibid, s. 113). Dermed har den hierarkiske omsnuingen gjort seg gjeldende: kongen er detronisert, og narren fikk siste ord (og, i det minste, glorifisert seg selv), og nå får alle se at vaktmesteren «havde været en skurk, som havde gået og spillet den fine

mand i ejendommen» (ibid, s. 115). Hos Bakhtin er vel å merke detroniseringen midlertidig, i *Annelise tretten år* blir vaktmesteren evig detronisert, skjønt det ikke utdypes hva som skjer med vaktmesteren etter politiet tar han med seg. Men utfallet av omsnuingen består; etter denne hendelsen går de fleste ting tilbake til sin vante gang, roen senker seg over Vesterbro, og Annelises mor er på bedringens vei. Men selv om disse hendelsene kunne ha vært utgangspunkt til endring i positiv retning hos flere av personene, er det kun barna som tar med seg lærdom fra det midlertidige oppholdet. Onkel Carl fortsetter å drikke «og så skumlere ud end nogensinde, når han vendte hjem fra sine drikketure på de mest ukristelige tidspunkter» (ibid, s. 115) og Yvonne fordyper seg fortsatt i «billeder og gulnede karestebreve fra sin elskede kommodeskuffe» (ibid, s. 117). Annelise, på sin side, har vokst på opplevelsen. Hun er, som nevnt, ikke lenger en liten pike som andre ser over hodet på.

Gjennom fortellerens plassering skildres barnets perspektiv, og det er barneperspektivet som muliggjør den omvendte strukturen, fordi det latterliggjør det etablerte. Ved hjelp av fortellerinstansens lojalitet til barna, blir barnas fremmedgjørende og latterlige perspektiv på Vesterbro en kilde til de komiske, sanselige og anskuelige elementene i teksten. Alle disse trekkene ved *Annelise tretten år* legger dermed til rette for muligheten til å stille spørsmål ved de etablerte hierarkiene og maktstrukturene i samfunnet. Barnas latter, rettet mot de voksne, fører ikke bare til en humoristisk fortelling, den innebærer også en forkledd kritikk av de voksne. Gjennom humor og latterhandling kritiseres de voksnes måte å håndtere livet på. I tillegg viser fortellingen at barna, med sine evner til å være oppmerksomme og til stede i øyeblikket (de verken drikker seg bort eller drømmer seg tilbake til fortiden), er i stand til å finne løsningen på den store pyromangåten. Der hvor barna har god intuisjon, er de voksne gjort blinde av strukturene.

Den implisitte kritikken av de voksne gjør det mulig å karakterisere barna ytterligere, som noe nytt og annerledes enn det samfunnet forventer. Barna er dynamiske, de lærer av opplevelsene de blir utsatt for. Annelise spesielt, men Jens har i slutten av fortellingen fått ansvaret for en hund, noe som viser at også han har blitt mer moden i løpet av oppholdet på Vesterbro (ibid, s. 115), selv om det presiseres at han fortsatt er «lykkelig ufølsom for stemninger» (ibid, s. 117). De voksne derimot fremstår som statiske, og viser ikke tegn til endring. Til syvende og sist kan dette tolkes som ikke bare en kritikk av de etablerte maktstrukturene i fortellingen, men også en feiring av barna og deres karakteristikk, og derigjennom som en hyllest av det foranderlige i seg selv. Hvis oppholdet på Vesterbro viser utspørringen av etablerte normer, men også en hedring av det dynamiske i et samfunn, viser

Annelises personlige utvikling hvordan barnet selv er en evig tilblivelse: barnet opplever, innenfor fortellingens rammer, en evig vekstkurve i motsetning til de voksne som står fast i sine mønster. Med evig tilblivelse menes ikke en form for evig unnslipping av definisjoner, som hos Deleuze og Guattaris bliven-begrep i blant annet det toneangivende verket om Kafka (1994, s. 30-38). I denne sammenheng menes det simpelthen en prosess som skaper evig karaktervekst, som kun er mulig hos barnet i romanen jeg undersøker. *Annelise tretten år* viser hvordan en historie blir fortalt gjennom måten en historie blir fortalt på: gjennom å la teksten feire barnet, feires også styrken i det foranderlige i arbeiderklassesamfunnet. Heri ligger også det frigjørende potensialet: Annelises midlertidige og eventyrlige opphold på Vesterbro, hvor ting forskyves og blir snudd på hodet, gjør at barna opplever å ha overtaket på situasjonen. Fortellingens tempo og plotstruktur muliggjør en «reise» for Annelise som endrer henne. Det komiske og sanselige tilbyr sterke inntrykk og detaljer som nedtoner det brutale og de sosialrealistiske problemene i romanen. Den midlertidige plotstrukturen tillater teksten å stille spørsmål, på vegne av barna, ved den nåværende tilstanden i det fiktive universet.

### **3.4 Å spille barn**

For å komme til bunns i hva som muliggjør rollebyttet mellom voksne og barn i *Annelise tretten år*, og hva rollebyttet betyr for hva teksten utsier om barnet, er det hensiktsmessig å starte med å se nærmere på hvilke mangler og egenskaper de voksne besitter. De sentrale voksne personene i fortellingen (moren, tanten, onkelen og vaktmesteren) er høyst forskjellige typer. De har, som nevnt, ikke evnen til å forandre seg, slik barna i fortellingen har. De voksne har ulik grad av tilstedeværelse og betydning for handlingsforløpet, men det kan argumenteres for at alle, på hver sin måte, umyndiggjøres av sine dårlige håndteringer av livets utfordringer. Det fører igjen til at barna tvinges inn i de tradisjonelt voksne strukturene for at hverdagen skal gå rundt, både økonomisk og relasjonelt. Like viktig er det at feilene fører til at alle de voksne karakteriseres som og sammenlignes med barn. Konsekvensen av de ulike feilene hos de voksne, blant annet sykdom, alkoholmisbruk, pyromani og kronisk feilstaving, er med andre ord at Annelise og Jan må tre inn i og spille roller de ikke er kjente med, samtidig som dette må holdes skjult for de voksne, mens de voksne på den andre siden tilsynelatende ikke er klare over at de oppfører seg som barn. I det følgende vil jeg utrede hvordan de voksne gjøres til barn i *Annelise tretten år*, og vise hvordan barna derfor oppfører seg og karakteriseres som voksne. Det kan se ut til at for



Annelise og Jan blir det å være barn og å være voksen, et spill. Derfor vil jeg peke på hvordan dette kan vise at det å være barn synes ikke å være knyttet til alder, men heller til *handling*, ved hjelp av Gadammers teori om spill.

Annelises mor blir tidlig i romanen syk av gulsott, og må innlegges på sykehus på ubestemt tid. Morens sykdom og sykeleie gis lite plass i fortellingen. Innledningsvis, når moren forteller at hun må på sykehus, har ikke en gang Annelise lagt merke til at noe har vært galt: «Annelise [...] blev stående på samme plet og stirrede på sin mors ansikt. Det *var* jo gult, hvor hadde hun dog haft sine øjne?» (Ditlevsen, 1959, s. 21). Det er morens lever det er noe galt med, gulsott er bare et symptom på den underliggende sykdommen. I teksten fremstår allikevel aldri morens sykdom som faretruende i seg selv, Annelise er ikke i tvil om at hun vil bli frisk. Problemet ligger snarere i konsekvensene av det midlertidige sykehusoppholdet. Første gang Annelise besøker henne på sykehuset, for å hente morens lønn, får hun en åpenbaring:

Det slo Annelise, at hendes mor jo var havnet i en like så fremmed og ny verden som hun og Jens og måske følte sig lige så beklemt i den? Hun hadde aldri nogensinde før vidst eller tænkt over, at voksne mennesker kunne komme ud for situationer, hvor de var lige så afhængige og hjælpeløse som børn (ibid, s. 38).

Annelise innser at moren også har havnet i en fremmed verden, en situasjon som gjør henne avhengig og hjelpeløs. Egenskapene knyttes uten videre til det å være et barn. Selv om Annelise sammenligner sin egen situasjon med morens, er hun i realiteten friere enn henne, på flere plan. Hun er frisk og hun har tatt ansvaret for familiens økonomi. Ved et senere sykehusbesøk tenker Annelise at de syke kvinnene der ligner «store børnehjemsbørn» (ibid, s. 119). Annelises åpenbaring kan sammenlignes med Toves erfaring på skoleinspektørens kontor i *Barndom*, som jeg har skrevet om i andre kapittel, men Annelise føler ikke på samme avmakt som Tove tilsynelatende gjør. I stedet innser Annelise at det nå blir hennes ansvar å styre økonomien. Moren ligger i sykesenga og lover å kjøpe både rullestol og en pen drakt til Annelise, og Annelise nikker overbærende, fordi hun vet at kjøleskapet må nedbetales før de kan gjøre ytterligere investeringer:

Hun forlod hospitalet i helt godt humør, for hun vidste, at hvis hendes mor var i stand til det, holdt hun altid sine løfter. Når hun som regel utstedte for mange, var det bare, fordi hun var optimist og aldrig havde lært at regne med det spøgelse, der kaldes 'uforudsete udgifter.' Det var måske derfor, at en god portion snusfornuft, havde sneget sig ind i Annelises barnlige verden (ibid, s. 39).

Morens mangel på forståelse for økonomien, som jo i utgangspunktet er hennes ansvar, gjør at Annelises barnlige verden blir infiltrert og endret av snusfornuft. Uforutsette utgifter karakteriseres som et spøkelse, altså uforklarlig, og kanskje skummelt. Og spøkelser er skumle,

i hvert fall for barn, og i dette utdraget er det moren som ikke håndterer spøkelset, ikke Annelise. Annelise tar tvert imot økonomiansvaret uten bekymring. Når moren ikke kan oppfylle kravet om å ha ansvar for økonomien, snikes snusfornuften inn i Annelise. Det fremstår ikke som et aktivt valg fra Annelises side, men heller som et resultat av en overordnet struktur som tvinger frem en slik egenskap. Årsaken til at det allikevel blir en utfordring for henne å kontrollere økonomien, er onkel Carl. Annelise får allerede tidlig i fortellingen en mistanke om at hun ikke kan stole på sine nye forsørgere: «I et hjem, hvor møblerne stod på lånekontoret, og folk listede rundt som tyve i deres egne stuer, var det nok ingen skade til at udvise en smule forsiktighed» (ibid, s. 34). Onkel Carls drikkfeldighet gjør at han ikke er til å stole på, og at han ikke opptrer som først forventet. Teksten introduserer Carl på følgende vis:

Carl Carlsen var fyrbøder og uden fast arbejde. Han havde sejlet i sin ungdom, men holdt sig nu til landjorden, da han foretrak den indvendige væde fremfor den megen udvendige. Hans svaghed for spiritus var velkendt i fagforeningen og på arbeidsplasserne [...] (ibid, s. 35).

Drikkingen fremstår gjennomgående som et tabu og et problem i teksten. Tante Yvonne lever i håp om at ingen vet om hennes manns avhengighet, og «blev altid dybt fornærmet over enhver hentydning til den» (ibid). Onkel Carls drikkeproblem fremstår også som hovedårsaken til at han blir mistenkt for brannpåssettelsene i området. Med andre ord virker alkoholismen i *Annelise tretten år* mer som et moralsk enn et medisinsk problem. Historisk sett er det først nylig at man anser avhengighet som en sykdom, og det vil bli en smule anakronistisk å peke på drikkingen som en sykdom i denne lesningen. Alkoholisme kan derfor, i denne sammenheng, også betraktes som en klassemarkør i fortellingen. Selv om onkel Carl blir hovedmistenkt for brannene, påpekes det at for mye drikking er et utbredt problem i det miljøet fortellingen utspiller seg i (ibid, s. 35). I likhet med Annelises mor, blir også onkel Carl sammenlignet med et barn, hver gang i direkte forbindelse med hans alkoholavhengighet. Når onkel Carl maser om å få kjøpe en ekstra øl av bartenderen i cafe 'Køøyet', selv om han er for full, tenker bartenderen at Carl oppfører seg som et barn (ibid, s. 85). Tante Yvonne, som forsøker å bortforklare mannens alkoholavhengighet, forklarer at onkel Carls alkoholproblem kan knyttes til at menn er tankeløse, «ganske som børn» (ibid, s. 44). Å være tankeløs, som Yvonne fremstiller som årsak til drikkingen, og volden hun blir utsatt for, fremtrer her som nok en egenskap som knyttes til barn. Tante Yvonne er, på sin side, ikke en bedre forsørger enn sin ektemann. Hennes dysfunksjonelle måte å håndtere livets skuffelser på, gjør at hun besitter en barnlig uansvarlighet som kommer sterkt til syne når Annelise og Jens flytter inn. Dette viser seg i hennes manglende evne til å reagere normalt i de situasjonene hun havner i. Hun fremstår som

en lystløgner og forteller eksempelvis utbroderte løgner om hvordan hun er av «god familie» (ibid, s. 36). Hun jukser også i spill (og sammenlignes derfor med Jens): «‘Det er ni-kabalen,’ sagde han, ‘og den går hele tiden op, for faster Yvonne snyder også!’» (ibid, s. 96). Det understrekes at hun lever i en «illusion» (ibid, s. 35), og Annelise bemerker også at tanten er et menneske med «kyllingeforstand» (ibid, s. 28). Noen episoder kan tanten fremstå som lettere manisk<sup>17</sup>, for eksempel i sine impulsive innkjøp, eller når hun forteller skrøner om sitt opphav. Andre ganger kan man tolke henne som dypt deprimert, siden hun sjelden forlater hjemmet og vanligvis drømmer seg bort i gamle fotografier og brev. Yvannes kyllingeforstand og uforventede reaksjoner og handlinger gjør at hun også sammenlignes med et barn. For eksempel når hun plutselig har kjøpt en ananas, og stolt viser den frem til barna: «Yvonne kom ud til hende med en mine som et barn, der har beredt de voksne en overraskelse» (ibid, s. 67). I utdraget er de tradisjonelle rollene snudd i sammenligningen: Annelise er den voksne som den barnlige tanten stolt viser frem det unødvendige innkjøpet til.

Når det gjelder vaktmesteren i bygården, kommer ikke hans største feil til kjenne før ved fortellingens slutt, i form av pyromani. På samme måte som med onkel Carls alkoholavhengighet, fremstilles vaktmesterens lidelse i fortellingen som et moralsk problem. Når sannheten om brannpåsettelsene kommer for en dag blir han stemplet som en «skurk» (ibid, s. 115) av folket på Vesterbro. Skjønt pyromanien avdekkes sent i romanen, er det andre handlinger som indirekte sammenlignes med barns. Tidlig i fortellingen henger vaktmesteren opp en av sine mange strenge beskjeder i bakgården, og Jan og Annelise finner det morsomt at han skriver som et lite barn: «'Leg og boldspild forbudt!' Med *d* i spil! Han kunne være glad for, at det ikke var ham, der skulle op i 3. mellem» (ibid, s. 54). Vaktmesterens feilstavede beskjeder som henges rundt i gården blir et gjentakende komisk element i fortellingen, og han er selv ikke klar over at andre gjør narr av feilstavingen:

Hele den sidste time havde viceværtten været travlt beskæftiget med at male henover porthvælvingens ene hvidkalkede væg:

‘Alt ophol i porten forbudt’.

Af en eller anden grund havde han overset d’erne i dag.

Nu var han med en del besvær [...] kommet helskindet ned af den skrøbelige stige og stod med en tilfreds mine og betragtede sit værk (ibid, s. 73)

Vaktmesteren har tatt seg god tid, en hel time, på å male et kort budskap med skrivefeil. Hans ansvar i nabolaget er stort, det er hans oppgave å vedlikeholde og ha oversyn over diverse

---

<sup>17</sup> Når jeg skriver manisk, er det med hensyn til nåtidens definisjoner som for eksempel å være distraherbar, ha storhetsforestillinger, og svikt i vurderingsevnen (Malt, 2019, u.s.).

anlegg, og han fremstår verken moden eller intelligent nok for ansvaret, i hvert fall ikke i barnas øyne.

På denne måten fratras de voksne deres autoritet i det fiktive universet. Det viser seg i deres ulike laster, hvor fellesnevneren synes å være en dysfunksjonell håndtering av voksenlivets utfordringer. De voksne er selvsagt ikke som barn hele fortellingen gjennom, men de kommer til kort i sentrale samfunnsopdrag. Selv om det poengteres i fortellingens begynnelse at moren skaper et trygt og kjærlig miljø for barna sine, og jobber hardt for å gi dem stabile rammer, er ikke hennes økonomiske sans tilstrekkelig, og Annelise trer derfor inn som økonomiansvarlig. Og selv om tante Yvonne og onkel Carl tilbyr å passe barna, en tilsynelatende raus gest, mestrer de ikke oppgaven, og det antydes at barnepassingene kun motiveres av økonomisk gevinst. De har nesten ikke møbler i hjemmet, de handler ikke inn mat til barna og de sover lenge om morgenen og passer ikke på at ungene kommer seg på skolen. Annelise løser dette med å kjøpe en vekkerklokke og lage matpakker til Jens om morgenen, noe som fører til at hun selv går uten mat på skolen fordi det bare er nok til han. Vaktmesteren er riktignok ikke like sentral som de andre voksne, men når han omtales fremstår hans vaktmesterprioriteringer som snodige. Og når det viser seg at han har vært årsaken til frykten i strøket, bekreftes mistanken om at han har gjort det rent motsatte av å vedlikeholde bygården. De voksne er som barn både i eksplisitte similer, og i generell oppførsel. Og de er enten fysisk borte, eller ikke i stand til å være emosjonelt, mentalt eller kognitivt til stede for barna.

For Annelise og broren, som allerede har mistet sin far, medfører morens sykeleie at de blir midlertidig foreldreløse, i hvert fall i den forstand at moren ikke er fysisk til stede. Foreldreløse protagonister i barnelitteraturen er et velbrukt grep. I «From Folktales to Fiction: Orphan Characters in Children's Literature» skriver Melanie A. Kimball om hvilke muligheter foreldreløsheten gir det fiktive barnet: «Orphans are at once pitiable and noble. They are a manifestation of loneliness, but they also represent the possibility for humans to reinvent themselves» (1999, s. 559). I *Annelise tretten år* kommer aspektet om fornyelse sterkt til syne. I annen skjønnlitteratur hvor foreldreløse, eller midlertidig foreldreløse, barn er protagonister, eksisterer det ofte substitutter for foreldre som fungerer som veivisere eller beskyttere, og som dermed vedlikeholder forskjellen på barn og voksne, og normene de voksne har skapt<sup>18</sup>. Men for Annelise finnes det ingen form for ansvarlig formynder eller oppdragende instans i

---

<sup>18</sup> Harry Potter har blant annet Humlesnurr og sin gudfar Sirius Svaart. Mowgli har Bagheera og Baloo. Protagonen i *Heksene* (1983) har bestemoren. Dorothy i *Trollmannen fra Oz* (1900) har sin tante og onkel. Kavrings har sin storebror Jonatan i *Brødrene løvehjerte* (1973). Maria Nikolajeva er inne foreldresubstituttfunksjonen i *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers* (2010, s. 13-19).

tidsrommet hvor moren er syk, hun må tre inn i denne rollen selv, gjenskape seg selv – samtidig som hun holder på sin plass som barn. De voksnes mangler skaper et tomrom som barna må tre inn i, som legger til rette for og tvinger frem en utvikling, spesielt hos Annelise.

De voksne bremses i fortellingen, og dette fører til at Annelise og Jan, må oppføre seg som ansvarlige, utspekulerte og modne, uten at det synes for de voksne. Derfor må barna, i motsetning til de voksne, aktivt spille et spill: de må lære seg å oppføre seg som voksne, samtidig som de må sørge for å spille sine roller som barn. Dette dobbeltspillet kommer best til uttrykk hos Annelise. Hennes tanker og følelser er ofte i tråd med hva som knyttes til eldre mennesker, eksempelvis at hun er «træt som et helt alderdomshjem» (Ditlevsen, 1959, s. 114) eller at det bor en «vis mistænksomhet i hende» (ibid, s. 57). Hun må oppføre seg som en mor for Jens, uten at han innser hvilken rolle hun forsøker å spille, slik at han ikke skal bekymre seg mer enn nødvendig over tingenes tilstand. Hun vil beskytte sin onkel fra politiet, som innebærer å sette seg inn i et system hun i utgangspunktet er for ung til å forholde seg til. Der tante Yvonne ideelt sett skulle ha hatt mer medfølelse for barna, er det heller Annelise som viser medfølelse for tanten: «Men det er synd for Yvonne» (ibid, s. 76). Samtidig må hun sørge for å oppføre seg i tråd med hva omgivelsene oppfatter som riktig for et barn. I tillegg forstår Annelise og Jan rasket at de barnlige egenskapene kan være nyttige. Når politiet har funnet onkel Carl og skal ta han med seg til stasjonen i avhør, kommer Annelise til unnsetning. Hun oppdager at hun kan fremstå søt og uskyldig for å roe ned situasjonen, «en egenskap [...] hun slet ikke selv hadde noen anelse om» (ibid, s. 91), noe hun lykkes med. Onkel Carl preges av hennes tilstedeværelse:

Og nu, hvor hun stod foran onklen, med det blege ansigt opløst af træthed og sindsbevægelse, trængte en gammel og glemt følelse sig gennem rusens tåger og gav plads for noget varmt og blødt i hans hjerte. Hans skulende ansigtsudtryk forsvandt, som om en usynlig hånd var gledet hen over de vagtsomme træk (ibid).

Onkel Carl, som er like ved å starte et slagsmål med politimennene, roer seg ned. Det uskyldige barnet har evnen til å hente frem en varme i sin te onkel Carl, og Annelise blir bevisst denne evnen. Annelises tilstedeværelse fungerer også på den ene politibetjenten, som hun kun «tilsynelatende [ikke] bemerkede» (ibid, s. 90):

Han gabede utidigt og sendte Annelise et stjålent blik. Manden burde have været taget med til nærmere afhøring, tænkte han, men man er jo svag overfor børn (ibid, s. 92).

Som følge av den vellykkede interaksjonen med onkelen og politiet, tenker Annelise:

Det var en underlig fornemmelse at gjennomskue de voksne, og mens hun skyndte sig hjem, tænkte hun på, at de i visse henseender lignede børn (ibid, s. 94).

I utdraget påpekes det nok en gang at de voksne ligner barn, i denne sammenheng fordi Annelise gjennomskuer de voksnes fasader. Et lignende eksempel er når Annelise og Jan samarbeider om en plan for å få levert melk på døren hver morgen, uten å måtte betale for det. Tante Yvonne skylder eieren av meieriet penger, derfor kan de ikke kjøpe melk fra henne lenger. De får sønnen til eieren til å fortelle sin mor at melkeordningen på skolen hans er slutt, en løgn som fører til at han får med seg melk hjemmefra hver dag. Denne melken setter gutten utenfor døren til Annelise om morgenen:

Og hvordan det nu end gikk til, stod der fra den følgende dag hver morgen en halv liter mælk uden for fru Carlsens køkkendør, og Annelise kom altid til at le, når hun mødte ismejeridamen på gaden, for hun skulle bare vide, at hun leverede gratis mælk gennem sin egen søn (ibid, s. 47).

Selv om de forstår hvilken makt som ligger i dobbeltspillet, er de også klar over at de må passe seg for hvor mye ansvar de skal ta på seg. Når Annelise og Jan senere bestemmer seg for å gjemme morens penger fra onkelen, diskuterer de seg frem til at tante Yvonne må innlemmes i planen, for noe annet vil være tyveri. Da understreker Jan at de må ikke glemme at «'loven regner os jo for at være børn.» (ibid, s. 53). Jans kommentar viser at han ikke lenger regner seg selv for barn å være. Barn er dermed ikke først og fremst en juridisk kategori i *Annelise tretten år*. Det fremkommer av teksten at Annelise også distanserer seg fra ideen om seg selv som barn, når hun skal handle inn nødvendige ting til henne selv og broren: «[...] Annelise sprang i byen efter et vækkeur og en del næringsmidler, beregnet på børns nødvendigste behov» (ibid, s. 45). Hun handler ikke basert på eget personlig behov, formuleringen i utdraget kan tyde på at hun handler i tråd med hva som forventes at barn skal trenge under oppveksten.

Når det gjelder Jens, er Annelises lillebror, som påpekt, på linje med de voksne i romanen fordi fortellerens fokalisering aldri ligger tett på Jens, og det gis aldri innsyn i hans tanker eller følelser. I tillegg blir han som nevnt karakterisert gjennom handlinger, og ikke egenskaper, slik Annelise og Jan blir. Han blir også karakterisert som et barn av Annelise, og de voksne rundt. Når Jens danser «krigsdans rundt i stuen» (ibid, s. 24), tenker Annelise at han «'kun var et barn'» (ibid). Det fremkommer ikke av teksten at Jens spiller, og hans funksjon i teksten fremstår først og fremst som assistanse i Annelises personlige utvikling, hvor hun blant annet får trent sine moderlige egenskaper. Det kan se ut til at Jens forblir hvor han er gjennom fortellingens løp fordi samfunnsstrukturene ikke har krevd hans deltagelse. Han får vel å merke mer ansvar ved fortellingens slutt, men Jens har ikke etterlatt et ledig rom, og han har heller ikke trengt å fylle et. Han spiller et barn på samme måte som de voksne spiller barn, uvisst utgjør han sin rolle i samfunnet, selv om han aldri har tredd ut av den. Annelise og Jan må

gjennomgående i fortellingen opptre i to roller. De må selv finne ut hvordan den voksne verdens regler fungerer og spille deretter, samtidig som de må dekke over operasjonene ved å spille barn, slik at de voksne ikke fatter mistanke. Det fremkommer aldri i teksten *hvorfor* de ikke ønsker å la de voksne gjennomskue dette spillet, annet enn Jans kommentar om hvem som er barn under loven. Det kan tenkes at årsaken er at barna selv ikke vet hvorfor de spiller dette dobbeltspillet, og at de snarere blir dratt inn i en allerede klargjort struktur innenfor tekstens fiktive univers, som er mye større enn hva deres bevissthet kan fatte. De vet at de spiller, og de spiller godt, men det er ikke tydelig hvorfor.

I Hans-Georg Gadamer's hovedverk *Wahrheit und Methode*, først utgitt i 1960, skriver han om «spiel»<sup>19</sup>, eller spill, som konsept (2004, s. 102-110). Gadamer peker på ideen om spillets vesen gjennom å sammenligne spillet med kunsten. Han mener at subjektet i en kunsterfaring eller et spill, er kunstverket, eller spillet, selv. Kunsten er bare kunst i kunsterfaringen, og spillet er bare et spill når det spilles (ibid, s. 102-104). Gadamer fremhever at når det gjelder spill, er det aldri spillerne som initierer spillet, det er strukturen av spillet selv som «absorberer» spillerne. Hvis Vesterbro og arbeiderklassestrøket er spillerrommet, med dets strukturer som krever for eksempel økonomisk flyt (lønn må tjenes, mat må kjøpes og regninger må betales), forsørgere og umyndige mennesker som må forsørges, og at lover overholdes (brannstiftere må fanges av politiet), kan disse samfunnsstrukturene fungere som spillets regler. Disse strukturene, altså spillet, går sin gang, uavhengig av om de voksne midlertidig mister sin autoritet. Som Gadamer skriver, spillet «happens, as it were, by itself» (ibid, s. 105). Som påpekt resulterer morens manglende kontroll på uforutsette utgifter at «snusfornuft» sniker seg inn i Annelise (Ditlevsen, 1959, s. 39). Hun oppsøker ikke rollen selv, den infiltrerer henne uten at hun stiller spørsmålstegn ved det. Annelise, Jan og indirekte Jens, reflekterer ikke over hvorfor de må handle som de gjør, men de gjør det likevel, fordi samfunnets strukturer krever en evig bevegelse. Samfunnet avhenger av at noen opptre i rollen som ansvarlige for økonomien, og når de voksne feiler, «absorberes» barna av spillet. Det betyr ikke nødvendigvis at de ikke vet at de spiller. Annelise og Jan tar utfordringene på strak arm, og morer seg først og fremst over de voksnes utilstrekkeligheter. Selv om Annelise tidvis bekymrer seg for både tanten, onkelen, broren og moren, fremkommer det av teksten at hun ikke har det så ille:

---

<sup>19</sup> I den engelske utgaven av *Wahrheit und Methode* som jeg forholder meg til i denne teksten, blir «spiel» oversatt til «play». «Play» rommer både de norske «spill», «lek» og «skuespill», men i denne sammenheng vil jeg bruke «spill» til fordel for lek, da det ligger en vesentlig forskjell mellom de to: «spill» som aktivitet er tilknyttet regler, og «lek» som aktivitet flyter fritt uten gitte regler.

Der var også noget andet, som Annelise ikke kunne forklare nogen, ikke engang sin mor. Det hele var af en eller anden grund ikke så slem, som det lød. Hun vidste ikke hvorfor. Måske fordi det nårsomhelst kunne få en ende, eller fordi vanskelighetene udfordrede al den praktiske oppfindsomhet hos hende, hun ikke hadde særlig bruk for til daglig (ibid, s. 51).

Spill defineres gjerne som en frivillig aktivitet, som foregår i en midlertidig og avgrenset, og ofte absorberende, verden (Huizinga, 1970, s. 13). Men hvis spillet er en frivillig aktivitet, må spillverdenen oppsøkes for å aktiveres. Annelise har ikke oppsøkt Vesterbro, med dets tilhørende omstendigheter, frivillig. Men slik det fremkommer av utdraget over, oppfatter hun situasjonen som midlertidig, den kan ta slutt når som helst. I tillegg verdsettes muligheten vanskelighetene gir henne til å utfordre sin praktiske oppfinnsomhet, fordi hun ikke får utløp for dette i hverdagen. Selv om hun ikke har oppsøkt spillerrommet frivillig, kan det virke som om hun verdsetter hva spillet ender med å gi henne. Teorier om spill peker gjerne på at grunnen til at mennesket spiller, kan komme av ønsket om å oppnå orden i en kaotisk verden, men også for å få et avbrekk fra hverdagen hvor man kan kjenne på spenning og teste seg selv, eller være del av et sosialt miljø (ibid, s. 5-20). En slik teori er i tråd med Annelises tanker om Vesterbro: «Trods den kritiske situation mærkede hun nemlig en vis festlig opstemthed omkring sig [...]» (Ditlevsen, 1959, s. 79). I likhet med Gadamer, som utforsker spillbegrepet på et fenomenologisk nivå, mener historikeren Johan Huizinga, som tar for seg spill i en antropologisk og kulturell ramme, at spillets vesen ligger i den absorberende egenskapen (1970, s. 2-3). Romanens skildring av Annelises refleksjoner viser at, selv om hun ikke helt kan gripe hvorfor, synes hun ikke oppholdet på Vesterbro er så ille. Hvis oppholdet på Vesterbro kan fungere som spillerrommet, kan det forklare hvorfor Annelise føler som hun gjør: det hele er som et spill. Det er riktignok i og for seg vanlig at en roman om en trettenåring handler om at hun på en eller flere måter får innsikt i voksenverdenen, og til og med begynner å handle vekselvis som barn og voksen. Huizinga berører dette poenget når han skriver: «According to one theory play constitutes a training of the young creature for the serious work that life will demand later on» (ibid, s. 2). Det påpekes også, tidlig i romanen før Annelise flytter til Vesterbro, at hun liker å være med moren fordi «Hun syntes de snakkede [...] mere voksent» (Ditlevsen, 1979, s. 10). Men det kan argumenteres for at når Annelise står på kjøkkenet med moren og snakker voksent, er det mindre et spill og mer en lek, fordi det står ingenting på spill i den situasjonen. Og, under det midlertidige oppholdet, takler Annelise voksenlivet nevneverdig bedre enn de voksne, kanskje nettopp fordi hun spiller. Hun mestrer utfordringene bedre enn de voksne fordi hun vet at spillet «nårsomhelst kunne få en ende» (ibid, s. 51).



I spillet som personene i *Annelise tretten år* er en del av, er de voksne i motsetning til barna, uvitende med i spillet. De fungerer mer som tilskuere til barnas opptreden, enn som spillere selv. Det betyr ikke at de ikke også er tatt opp i spillet. Hos Gadamer er tilskuerne en like stor del av spillet, som (skue)spillerne:

But however much a religious or profane play represents a world wholly closed within itself, it is as if open toward the spectator, in whom it achieves its whole significance. The players play their roles in any game, and thus the play is represented, but the play itself is the whole, compromising players and spectators. In fact, it is experienced properly by, and presents itself (as it is 'meant') to, one who is not acting in the play but watching it. In him the game is raised, as it were, to its ideality (Gadamer, 2004, s. 109).

Der hvor de voksne, som fremstiller seg mer eller mindre uvisst som barn, er tilskuere i spillet, opptrer barna aktivt som spillere. Det kan henge sammen med at de voksne har stagnert, som voksne er de statiske og har dermed ikke evnen til å tre inn i ulike roller. I følge Gadamer er spill i bunn og grunn *fremstilling*, og en spiller begår dermed selvfremstilling: «Play is really limited to presenting itself. Thus its mode of being is self-presentation» (ibid, s. 108). Spilletts oppgave for Annelise og Jan er å ta på seg de tradisjonelt sett voksne oppgavene, samtidig som de fremstiller seg som barn. Det vil si at å være et barn i *Annelise tretten år* er en fremstilling, eller en opptreden, som resultat av hva den evige bevegelsen i samfunnet krever. Jeg har allerede påpekt hvordan romanen viser at det å være barn ikke nødvendigvis er knyttet til loven. Og selv om Annelise og Jan ikke regner seg selv som barn, har jeg vist hvordan de aktivt fremstiller seg som barn, foran de voksne, ved å spille søte og underdanige, for det større gode. Det er også vist hvordan det å være et barn som regel blir knyttet til de voksnes handlinger som følge av deres dysfunksjonelle håndtering av realitetene, både gjennom de voksnes uttalelser om hverandre, og gjennom Annelises øyne når hun betrakter de voksne. Det fortøner seg som at det å være et barn i fortellingen om Annelise ikke er knyttet til noe man *er*, i det hele tatt. Det virker som at å være et barn er en handling; en gjøren, ikke en væren. Barnets vesen koker derfor ned til, i lys av Gadamer, kun en performativ handling; de voksne opptrer som barn (uten å vite det), og barna opptrer bevisst som barn og bevisst som voksne fordi spillet, eller samfunnet, krever det. Den allerede omtalte lojaliteten fra fortellerinstansen ligger da fortsatt hos barna, for om *barn* er ren performativitet, er det kun personene som regnes som barn under alle samfunnets forventninger som bevisst spiller barn i fortellingen. Dermed vil fortellerens lojalitet fortsatt ligge hos Annelise. Hun betrakter voksenlivet som spill, og det kan hun bare fordi hun ikke egentlig er voksen. Tidsavgrensningen er avgjørende for at situasjonen ikke er så «slem» for Annelise. De voksne, på sin side, spiller ikke når de oppfyller forventningene fra

samfunnsstrukturene rundt dem, fordi disse strukturene er ikke midlertidige på samme måte som for Annelise.

Ved fortellingens slutt går det meste tilbake til sin vante gang, selv om alt ikke er som før. Annelise og broren krangler som de gjorde før oppholdet hos tanten og onkelen. Ettersom hun har blitt så god venn med Jan, lover moren at de skal dra ofte på besøk til Vesterbro. Jens får ansvaret for en hund. Romanens siste setning viser også at, selv om fortellingen har en sirkulær struktur, opplever Annelise en forandring («Hun var ikke lenger bare en lille pige, som alle så over hovedet» (Ditlevsen, 1959, s. 121). Teksten kommuniserer dermed at Annelise trer ut av spillet, og derfor tilbake til å være barn. Samtidig viser den siste setningen at Annelise ikke anser seg selv som en liten jente lenger, hun har forandret seg. Og denne evnen til selvutvikling tilhører kun barnet i *Annelise tretten år*.

## Kapittel 4 Diskusjon og konklusjon

Bogen er stum, ser ofte uanselig ud og kan aldrig uden hjælp udefra give sit indhold fra sig. I børns hænder falder den til hvile, og hvis den nedfælder sig i erindringen som et led i deres åndelige vækst, blev den ikke skrevet forgæves, selv om den måske aldrig trængte ind i litteraturhistorien (Ditelvsen, 2015c, s.73).

Utgangspunktet for denne analysen var å undersøke hva *Barndom* og *Annelise tretten år* kunne si om hva det betyr å være barn, og hvilke premisser som lå til grunn for hvordan barnet og barndommen ble tematisert. Jeg spurte også innledningsvis om hvordan verkene fremstiller barnet eller barndommen som fenomen, og hvilke konsekvenser de narratologiske grepene har for det tematiske i verkene. Disse spørsmålene ville jeg utforske med utgangspunkt i én barnebok og én voksenbok. Min undersøkelse har åpnet flere mulige svar på de problemstillingene jeg reiste innledningsvis.

### 4.1 Refleksjoner rundt arbeidet

Arbeidet med denne oppgaven har gjort meg oppmerksom og nysgjerrig på elementer ved begge verkene, som ikke har vært direkte relevante for mine hovedspørsmål, men som hadde vært formålstjenlig å se på i en videre undersøkelse. Blant annet hvordan dyremotivene i begge verkene er med på å karakterisere fortellingenes personer, og dermed skaper et skille mellom barn og voksne, og hvorvidt og hvordan dyremotivene kan sies å ligge nærmere et barns verdensbilde. Dette har jeg berørt i min lesning av *Annelise tretten år*, og i denne omgang har jeg fått ut av dyremotivene det jeg trengte for å kunne svare utfyllende på spørsmålene i denne oppgaven. I tillegg finnes det et kjønnteoretisk potensial i begge fortellingene. Tydeligst knyttes dette til de fiktive universenes forventninger til hvordan jentene skal håndtere livet på vei inn i de voksnes rekker, og hvordan de forholder seg til slike forventninger. Dessuten er begge verkene del av henholdsvis en triologi og en dobbeltroman. Oppgavens problemstilling kunne ha vært annerledes og jeg kunne ha fulgt protagonistene videre for å se hvordan barndommen preger deres videre utvikling, og hvordan utviklingen tematiseres. Når det er sagt, mener jeg likevel å ha funnet det jeg trengte for å tilstrekkelig kunne undersøke problemstillingen jeg satte meg fore i oppgavens innledning. Problemstillingen jeg la frem i oppgavens innledning var som sagt å se på hvilke premisser som ligger til grunn for hvordan

barnet og barndommen ble tematisert i *Barndom* og *Annelise tretten år*. Ettersom barnet og barndommen er mest sentrale størrelser i disse to verkene, har jeg ikke sett nytten av å gjøre lesninger av oppfølgerne.

#### 4.2 Tove og Annelise

I lesningene jeg har gjort, kommer det tydelig frem at selv om Tove og Annelise har visse fellestrekk, er det markante forskjeller mellom jentenes måte å møte verden på. Tove er en kunstnersjel, og jeg har vist hvordan hennes fascinasjon for tekst, og hennes egen skrivning, kan henge sammen med begrensningene hun opplever fordi hun er et barn. Spesielt i ung alder ønsker Tove å få en nærmere relasjon til sin mor. Tove skriver både for å beskytte seg mot omverdenen, og for å komme nærmere andre mennesker. Skrivningen blir også hennes eneste fristed, og jeg har vist hvordan hennes inntrykksømme barneblikk utvikles til et kunstnerblikk. Den indre uroen, og søken etter trygge relasjoner som vi finner hos Tove, dukker opp i flere av Ditlevsens romaner om unge jenter, og derfor skiller *Annelise tretten år* seg ut i Ditlevsens forfatterskap. Annelise er ikke en kunstnersjel, og i motsetning til andre barneprotagonister hos Ditlevsen, behersker hun sin barndom på en bemerkelsesverdig levedyktig måte, i den forstand at hun møter livets utfordringer, og særlig arbeiderstrøkets krevende dagligliv, med livskraft og pågangsmot. At Annelise skiller seg ut i mengden av Ditlevsens barneprotagonister, kan til dels knyttes til at Annelise befinner seg i et barnelitterært univers. Men forskjellen i måten jentene møter verden på kan også henge sammen med at Annelise, til forskjell fra Tove og andre protagonister hos Ditlevsen, har vokst opp med en stabil og kjærlig forsørger. Slik sett har hun et annet utgangspunkt når det gjelder sosiale relasjoner. Annelises mor tar alltid parti med sine barn. Det kan fremstå som en ditlevsensk honnørbetegnelse; med *Annelise tretten år* fremkommer det at trygge relasjoner er en betingelse for å være et sterkt barn som kan møte livets utfordringer med et smil. Selv om Annelises mor ikke er fysisk til stede i store deler av fortellingen, fremstår hennes fravær som mindre avgjørende for Annelises utvikling. Til sammenligning har Tove en utilstrekkelig og ustabil mor, skjønt hun er fysisk til stede. I tillegg er en midlertidig fysisk fraværende forelder, som jeg har nevnt, nærmest en forutsetning for at barn, spesielt i barnebøkene, skal kunne utforske verden.

### 4.3 Det tragikomiske arbeiderstrøket

I mine lesninger har jeg vist hvordan det komiske gjør seg gjeldende i begge romanene. Humor spiller imidlertid en viktigere rolle i *Annelise tretten år* enn i *Barndom*. Komikken, som jeg har analysert gjennom innsikter fra Bergson, tilrettelegger for en utspørring av de etablerte normene i det fiktive universet, og den er tilveiebrakt gjennom barnets perspektiv. Den fremtredende lojaliteten fortelleren har med barna i *Annelise tretten år*, kommer til syne gjennom ulike narratologiske grep som fortellerkommentarer og allmenngyldige påstander. Dette legger grunnlaget for forståelsen av hvorfor, selv om fortelleren er anonym og eksternt plassert, barneperspektivet er så dominerende i romanen. Barnets perspektiv i møte med arbeidsmiljøet, overskygger og fordreier det vonde og melodramatiske, slik at det åpner for, ikke bare en kritikk av de sosiale hierarkiene og de voksnes normer, men også en feiring av det foranderlige, som i fortellingen er barnet. Dette har jeg belyst ved hjelp av Bakhtins karnevalteori. I *Barndom* spiller også humoren en relativt viktig rolle i skillet mellom fortellerinstansen og barnet. Flere av scenene i *Barndom* fremstilles med en etterpåklokskap fra den modne fortelleren, som skaper et skråblikk på barnets opplevelser. Gjennom de ulike «tovene» skapes en høyere enhet som er i stand til å kommunisere flere perspektiver på samme sak, og dette gir stadig en tragikomisk effekt. Begge romanene har elementer av både det tragiske og det komiske, men *Barndom* er mer tragisk enn komisk, og *Annelise tretten år* mer komisk enn tragisk. Jeg har vist hvilke litterære virkemidler som ligger til grunn for at *Barndom* tar form som en mer melodramatisk tekst enn *Annelise tretten år*, og hvordan sistnevnte inneholder tekstlige grep som gjør det komiske mer fremtredende enn det tragiske. Allikevel er det komiske, i begge romanene, som regel knyttet til barnets perspektiv. Komikken er også et grep som er med på å destabilisere det fiktive universets forutanelser om barnet, i *Annelise tretten år*. Sett i lys av *Barndom*, hvor det er barnet som blir ledd av, får Annelise muligheten til å le av de voksne som befolker fortellingen.

Allikevel forsterker begge fortellingene, både gjennom det tragiske og det komiske, inntrykket av arbeiderstrøkets påkjenning på barnet. Og sett i lys av hverandre, viser fortellingene at om en håndterer disse utfordringene som barn, eller senere i livet gjennom å gjenkalle sin barndom, er opp til de relasjonelle omstendighetene. Fortellerinstansen i *Barndom* klarte først å kjenne sin barndom gjennom fortellerhandlingen, etter morens død. Og Annelise

kan utforske hvilke friheter som kun finnes i kraft av å være barn, når hun må spille voksen. I begge romanene kommer de sosialrealistiske problemene frem gjennom måten både Toves og Annelises omgivelser skildres på. Vold, arbeidsledighet og alkoholavhengighet, er sentral problematikk i begge fortellingene. Og i *Annelise tretten år* og *Barndom* blir arbeiderstrøket gjenstand for indirekte kritikk. Det antydes at foreldrene i *Barndom* er utilstrekkelige delvis som resultat av de sosialrealistiske utfordringene, og at Toves indre følelsesliv lider som konsekvens. Samspillet mellom barnet Tove og den modne fortellerinstansen belyser dette. De samme utfordringene fordreies til noe latterlig i *Annelise tretten år*, og blir dermed, som jeg har vist, kritisert i barnets perspektiv. Det kaotiske og utfordrende arbeiderstrøket kan sies å representere voksenverdenen, hvor barnet blir en kontrast. Både Annelise og Tove, selv om de håndterer utfordringer svært ulikt, anser arbeiderstrøkets normer og regler som uforståelige, meningsløse eller komiske. Barnet gir stemme til fornuften i *Annelise tretten år*, og i *Barndom* påpeker Ditlevsen en struktur hvor barna kommer tapende ut og er ekstra sårbare.

#### **4.4 Det evige barnet**

I *Barndom* diskuteres spørsmålet, som jeg også la frem innledningsvis i denne oppgaven, om barndommen er noe man blir kvitt, eller om den er en permanent tilstand. Selv om de voksne i *Barndom* hevder å ha gjort seg ferdige med sin barndomstid, mistenker Tove at de lyver. Og barndommen preger beviselig foreldrene hennes, selv om de er voksne. Det fremkommer av de små innblikkene de gir til marerittaktige opplevelser de hadde da de var barn. Toves barndom er overstått og forbi, og fortellingen i seg selv er måten den kommer til live igjen på, på samme måte som hos hennes egne foreldre. Barndommen har en ende, men de bærer på den livet gjennom. Fortellerinstansens virksomhet i de språklige billedgjøringene, legger premisset for ideen om barndommens ende, men evige gang. Ved hjelp av innblikk fra Richards teori, har jeg belyst hvordan utviklingen av den språklige billedgjøringen av barndommen, kan si noe om den evige barndommen. For Tove er barndommen som en kiste, før den utvikler seg til noe levende og deretter tilbake til en kiste igjen. Ideen om den evige barndommen viser seg også i hvordan Tove i slutten av fortellingen, ikke er et barn lenger, men bærer barndommen med seg i «sindets bibliotek» (Ditlevsen, 1967, s. 129) resten av tilværelsen.

I *Annelise tretten år* fortelles en historie som kun strekker seg over noen uker. Ved å legge historien om Annelise til en kortere fortelling, gjøres barnets vesen og vekstkurve evig.

Toves utvikling, til sammenligning, er ikke uendelig innenfor fortellingens rammer, barndommen faller av henne på bokens siste side. Men gjennom fortellerinstansens forsøk på å definere den overståtte barndommen, gjøres barndommen også uendelig i teksten, for det endelige barnet.

Barndommen som fenomen, hvis den defineres som de første årene av et menneskes liv, vil alltid være evig. Nye mennesker vil alltid tre inn i rollen som barn. Og barndommen vil dermed være en motsetning til det å være voksen, og må derfor også alltid ha en ende for et menneske. *Annelise tretten år* og *Barndom* er med på å utfordre dette motsetningsforholdet i fortellingene. Annelise spiller voksen og barn om hverandre, og via Gadammers fenomenologiske teori om spill, har jeg vist hvordan det å være barn i fortellingen om Annelise derfor knyttes til selvfremstilling, og ikke noe man *er*. I *Barndom* kan man si at den voksne fortellerinstansen ikler seg rollen som barn igjen, for eksempel når hun, på vegne av barnet, uttrykker seg mer veltalende enn barnet er i stand til i scenene som utspilles. Begge verkene antyder dermed en utspørring av barnet og barndommen som begreper. Fortellerinstansen i *Barndom* konstituerer barndommen sin gjennom språket hun har nå, og det kan hun bare fordi hun ikke lenger er et barn. Barndommen er med andre ord et potensiale som kan forløses senere i livet, gjennom kunsten, og dermed være evig. På denne måten vises det at innsikter om barndommen kan utelukkende kommuniseres i ettertid, og at det gjør at den vedvarer. De voksne foreldrene forteller om sine mareritt fra barndommen, og Tove kan kun sette ord på sin historie etter å ha vært barn.

#### **4.5 Det frigjorte barnet**

Den viktigste fellesnevneren for disse verkene, slik jeg oppfatter det, er hvordan tekstene tar barnet på alvor, og med største velvilje ønsker å fremstille dets perspektiv. Toves opplevelse av å være barn – innesperret, på søken etter anerkjennelse og med en iboende uro – gjenfortelles, fordi barndommen er forbi, og må gis språk for å kunne frigjøres. Ambivalensen jeg leser inn i de språklige billedgjøringene om barndommen, understreker også fortellerens velvilje. Samtidig som den forsøker å se barndommen i universelle termer, og dermed forsikrer om at Tove ikke var alene i sin erfaring som barn, fremstår det å være barn som en opplevelse man aldri vil kunne dele med noen.

Både Tove og Annelise søker en frihet i sin barndom. Der hvor Tove frykter hva som ligger utenfor gaten, ønsker Annelise det velkommen, selv om hun ikke går det i møte frivillig. Dette er i tråd med hvordan Annelise *spiller* barnet, i stedet for å *være* det. Selv om Annelise tvinges til å forholde seg til utfordringene på Vesterbro, ser hun på opplevelsen som frigjørende og morsom. Tove, på den andre siden, finner en form for frigjøring i skrivingen, men det koster henne relasjoner til menneskene rundt. Kristevas teori om det semiotiske språket har hjulpet med å belyse hva Tove søker i kunsten, og hvorfor hun skriver. Begge protagonistene kan også sies å sprengre grensene som blir satt av de voksne rundt dem. I Barndom lærer vi av futurumspassasjene at selv om Tove opplevde fremtiden som en «uhyre, overmæktig kolos» (ibid, s. 101), ble hun til slutt en forfatter, utenfor fortellingens slutt. Annelise hadde det ikke så ille, fordi voksenrollen var midlertidig, en fornemmelse som ga henne større frihet enn de statiske voksne. Annelise søker, og oppnår midlertidig, en strukturell form for frihet. Tove søker en personlig frihet, og når hun ikke finner den med andre mennesker, søker hun til kunsten. På den måten kan begge romanene sies å romme frigjøringsprosjekter. Annelise har ingen ansvarlig formynder som bestemmer over henne, og hun får utforske den voksne verden, og arbeiderstrøket, på egne premisser. For Tove sin del bidrar den klaustrofobiske hverdagen, hvor hun ikke har et eneste rom for seg selv, til at hun dykker inn i kunstens frigjørende verden. Tove mangler også muligheten til å kommunisere sin historie. De narratologiske grepenes relevans blir avgjørende når samspillet mellom barnet og fortelleren viser hvordan distansen i tid gir en stemme til barnet, som det ikke hadde som barn. Innestengingen og ensomhetsfølelsen barnet Tove føler på, oppheves i den modne fortellerinstansens frigjørende og bearbeidende fortelling.

#### **4.6 Avslutning**

Min lesning av disse to tekstene av Tove Ditlevsen har belyst noe som det ikke er forsket på tidligere i hennes forfatterskap. Når Ditlevsen i denne oppgaven blir lest litterært, og i lys av flere teorier som, så vidt jeg kan se, ikke har vært knyttet til romanene tidligere, har barneprotagonistene fått ny litterær slagkraft. De er ikke lenger bare en gjenspeiling av forfatterens egen person, som så mange har hevdet. Gjennom å løsrive fortellingene fra Ditlevsen på denne måten, har jeg åpnet et felt som kanskje har skapt flere spørsmål enn svar. Dette kan imidlertid også bidra til å utvide perspektivet på dette forfatterskapet, som er rikere enn det en kan få inntrykk av.



Avslutningsvis vil jeg trekke frem ingen ringere enn Dante, som har flere betydningsfulle refleksjoner over barnets vesen:

der sit kje folk for nokor eiga verdskyld,  
men for andre si, og på visse vilkår,  
for alle desse er ånder som er løyste  
før enn dei sjølve kunne gjere valet (Dante, 2011, Par. xxxii 42-45).

I *Den guddommelige komedie* er barnets etterliv avgjort ut fra foreldrenes handlinger, fordi barnets sjel ikke anses som ferdig utviklet. Synet på barnet som nettopp det, *uferdig*, har lenge vært – og er fortsatt til en viss grad – rådende. *Barndom og Annelise tretten år* motbeviser barnets uferdighet som ufullkommenheter, det er de statiske, lukkede og konservative voksne som utgjør en trussel eller en konflikt. Barnets dynamiske utvikling fremstår som styrken i samfunnet, og bøkene viser, på hver sin måte, hvordan denne egenskapen hos barnet kan oppleves som en byrde eller en styrke i barnet selv. Det tekstene til syvende og sist kan utsi i fellesskap om barndommen, enten den er overstått eller ei, er at den er intet annet enn i evig vorden. Det er dette jeg har villet løftet frem i Ditlevsens barndomstekster.

## Litteraturliste

- Aaslestad, Petter (1999) *Narratologi. En innføring i anvendt fortellerteori*. Cappelen akademisk forlag.
- Andersen, Jens (1997) *Til døden os skiller. Et portræt af Tove Ditlevsen*. Gyldendal.
- Andersen, Jens (2007) «Akt sjelen», etterord til Tove Ditlevsen, *De gjorde et barn fortred*, forlaget oktober.
- Andersen, Per Thomas (2001) *Norsk litteraturhistorie*. Universitetsforlaget.
- Bakhtin, Mikhail (2017) *Latterens historie. François Rabelais' forfatterskap og folkekulturen i middelalderen og renessansen*. Vidarforlaget.
- Bergson, Henri (2005) *Laughter. An Essay on the Meaning of the Comic*. Dover publications.
- Brøgger, Suzanne (1978) *Creme Fraiche*. Cappelen forlag.
- Cokal, Susann Birgit (2001) *Dipping into Chaos: Incest and Innovations in Twentieth Century Narrative*. Doktoravhandling. Berkeley: University of California.
- Dante, Alighieri (2011) *Den guddommelige komedie*. I Magnus Ullelands oversettelse. Gyldendal forlag.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix (1994) *Kafka – for en mindre litteratur*. Pax forlag.
- Ditlevsen, Tove (1959) *Annelise tretten år*. Høst & Sønns forlag.
- Ditlevsen, Tove (1965) «Forældrene», i *Digte i udvalg*. Hasselbalch.
- Ditlevsen, Tove (1967) *Barndom. Erindringer*. Steen Hasselbalchs forlag.
- Ditlevsen, Tove (1973) «Det runde værelse», i *Det runde værelse*, Gyldendal.
- Ditlevsen, Tove (1975) *Tove Ditlevsen om sig selv*. Gyldendal.
- Ditlevsen, Tove (2007) *De gjorde et barn fortred*. Forlaget Oktober.
- Ditlevsen, Tove (2015a) «Min nekrolog», i Ravn, Olga (red.) *Jeg ville være enke og jeg ville være digter*. Gyldendal.
- Ditlevsen, Tove (2015b) «Min karriere», i Ravn, Olga (red.) *Jeg ville være enke og jeg ville være digter*. Gyldendal.
- Ditlevsen, Tove (2015c) «Mit møte med bogen», i Ravn, Olga (red.) *Jeg ville være enke og jeg ville være digter*. Gyldendal.

- Ditlevsen, Tove (2019) *Barndommens gate*. Forlaget Oktober.
- Gadamer, Hans-Georg (2004) *Truth and Method*. Continuum publishing.
- Golden, Joanne M. (1990) *The Narrative Symbol in Childhood Literature. Explorations in the Construction of Text*. Mouton de Gruyter.
- Goodenough, Elizabeth, Heberle, Mark A. og Sokoloff, Naomi (red.) (1994) *Infant Tongues. The Voice of the Child in Literature*. Wayne State University Press.
- Gyldendal studio (2018) *Tove Ditlevsen udgives i Penguin Modern Classics serie*. [Internett]. København: Gyldendal studio. Tilgængelig fra: <https://gyldendalstudio.dk/tove-ditlevsen-udgives-i-penguin-modern-classics-serie/> (Hentet: 05.04.19).
- Hagen, Erik Bjerck (2004) *Hva er litteraturvitenskap*. Universitetsforlaget.
- Hartvig, Gerd Åse (1981) *Tove Ditlevsens som barnebokforfatter*. Mastergradsoppgave. Universitetet i Oslo. Institutt for nordisk språk og litteratur.
- Hjorth, Vigdis (2013) *Fryd og fare. Essay om diktning og eksistens*. Cappelen Damm.
- Huizinga, Johan (1970) *Homo Ludens. A Study of the Play-element in Culture*. Temple, London.
- Iversen, Harald Morten, Otnes, Hildegunn, Solem, Marit Skarbø (2011) *Grammatikken i bruk*. Cappelen Akademisk forlag.
- Jensen, Lise Busk (1985) «Moderkærlighed», i *K&K – Kultur og klasse*, 13(50), s. 112-126.
- Kimball, Melanie A. (1999) «From Folktales to Fiction: Orphan Characters in Children's Literature». *Library trends: Folkloristic Approaches in Library and Information Science*, 47 (3), s. 558-578.
- Kjerkegaard, Stefan (2016) «Barndommens gade er lang og smal som en kiste. Om ansigtsløshed i Tove Ditlevsens sene litteratur», i Gammelgaard, Lasse, Hornbek, Birgitte R., Jørgensen, Henrik og Norup, Lis (red.) *Gaden: Æstetisk. Sprogligt. Kulturelt*. Forlaget Spring.
- Klujeff, Marie Lund (2001) «Tove Ditlevsen», i Mai, Anne-Marie (red.) *Danske digtere i det 20. århundrede. Bind ii. Fra Morten Nielsen til Hans-Jørgen Nielsen*. Gads forlag.
- Kofoed, Nils (2013) *Stil og tema i Tove Ditlevsens forfatterskab*. ABC Publishing.

- Kristeva, Julia (2008) «Fra én identitet til en annen», i Kittang, Atle, Linneberg, Arild, Melberg, Arne og Skei, Hans H. (red.) *Moderne litteraturteori. En antologi*. Universitetsforlaget.
- Lund, Niels D. og Winge, Mette (red.) (1994) *Litteraturens børn*. Høst & Sønns forlag.
- Malt, Ulrik (2019) «Mani», i *Store medisinske leksikon*. [Internett]. Tilgjengelig fra: <https://sml.snl.no/mani> (Hentet: 30.04.20)
- Meyer, Mette Kaia Krabbe (2013) «Immigrants and Elves. The Everyday and the Fantastic in Danish Photographical Children's Books». *Fund og forskning*, 52, s. 249-266.
- Miller, Alice (1994) *Barneskjebner*. Gyldendal.
- Mjør, Ingeborg og Birkeland, Tone (2012) *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. Cappelen Damm akademisk.
- Nikolajeva, Maria (2010) *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. Routledge.
- Ravn, Olga (red.) (2015) *Jeg ville være enke og jeg ville være digter*. Gyldendal.
- Richard, Jean-Pierre (2008) «Det imaginære universet», i Kittang, Atle, Linneberg, Arild, Melberg, Arne og Skei, Hans H. (red.) *Moderne litteraturteori. En antologi*. Universitetsforlaget.
- Ringnes, Haagen (2001), etterord til Tove Ditlevsen, *Barndom Ungdom Gift*, forlaget oktober & de norske bokklubbene as.
- Shack, May (1994) «Barndommen holder aldrig op», i Lund, Niels D. og Winge, Mette (red.) *Litteraturens børn*. Høst & Sønns forlag.
- Sigrell, Bo (2009) *Att dikta sig från verkligheten. Tove Ditlevsen. Edith Södergran. Gunvor Hofmo*. Gidlunds förlag.
- Sjklovskij, Viktor B. (2003) «Kunsten som grep», i Kittang, Atle, Linneberg, Arild, Melberg, Arne og Skei, Hans H. (red.) *Moderne litteraturteori. En antologi*. Universitetsforlaget.
- Skarðhamar, Anne-Kari (2011) *Litteraturhistoriens barn*. Unipub.
- Wesche, Anne-Sofie Storm (2018) *Danske legender: Tove Ditlevsen. Et portræt*. Lindhardt & Ringhof.
- Woolf, Virginia (2000) *A Room of One's Own*. Penguin books.

Young, Anniken (1977) «Mellom drøm og virkelighet. Perspektiver på Herdis-diktningen til Torborg Nedreaas», i *Et annet språk: analyser av norsk kvinnelitteratur*. Pax forlag.