

Jakten på Pippi og Nancy Drews arvtagere i moderne norsk barnelitteratur

En heltinnestudie

Nina Charlotte Schjærve Méd



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap ved Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk. Det humanistiske fakultet

Veileder: Anne Birgitte Rønning

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2007

Sammendrag

Pippi Langstrømpe og Nancy Drew er barnelitteraturens mest kjente heltinner. I denne oppgaven undersøker jeg om disse heltinnene har noen etterfølgere i dagens moderne barnelitteratur, mer presist i nye norske romaner utgitt for målgruppen 10-14 år i tidsperioden 2001-2005. Av hundre bøker finner jeg seks heltinner. Jeg tar også for meg selve begrepet *heltinne*, og skaper en ny, oppdatert heltindefinisjon, inspirert av blant annet de to nevnte heltinnene.

Hvorfor er det viktig at det finnes heltinner i barnelitteraturen? Blant annet fordi våre første møter med litteratur både legger grunnlaget for våre litterære preferanser senere i livet, og fordi barnelitteraturen har et formativt potensial i forhold til hvordan vi oppfatter oss selv og våre muligheter. Spesielt er det viktig å ha tilgang på heltinnelitteratur i det den sveitsiske psykologen Jean Piaget kaller for "overgangsalderen" eller preadolesensen, mellom 11-12 og 14-15 år. Dette er alderen for "de store idealer" og perioden når man utvikler evnen til å se fremover. Jeg har derfor konsentrert mitt litteraturutvalg på bøker utgitt for en målgruppe som korresponderer så godt som mulig med denne alderen. I norsk forlagspraksis betyr det målgruppen 10-14 år, litteratursegmentet mellom lettlestbøkene og ungdomsbøkene.

Oppgaven hviler på et feministisk fundament. Mer konkret skriver jeg meg inn i en revisjonistisk tradisjon, eller som feministen og litteraturviteren Sandra Gilbert uttrykker det; "the revisionary imperative". Underveis kommenterer jeg også hvordan feministisk litteraturforskning forholder seg til problemstillingen som oppstår når man har et ideologisk utgangspunkt for vitenskapelige studier. Er det da mulig å komme frem til "sann kunnskap"?

For å konstruere en ny heltindefinisjon, undersøker jeg fem allerede eksisterende definisjoner og oppfatninger av ordet. Blant annet ser jeg på hvordan heltinnen beskrives i litteraturvitenskapelige leksikon og av barnelitteraturkritikere. Min definisjon innebærer fire premisser: En heltinne skal være hovedperson i boka hun opptrer i, hun skal utføre en dåd, hun skal ha evnen til grenseoverskridelser og hun skal ikke være situert i en offerposisjon; hun skal velge sin heltinnetilværelse selv.

Før jeg tar for meg de seks heltinnene jeg fant i mitt materiale, presenterer jeg de hundre bøkene jeg har lett etter heltinner i, ut fra kvantitative variabler med utgangspunkt i hovedpersonenes kjønn. Her finner jeg at de kvinnelige hovedpersonene har et smalere sjangerunivers å bevege seg i enn de mannlige hovedpersonene. Jeg finner også at sjangeren "hverdagsrealisme" står sterkt hos begge kjønn, men at tematikken som tas opp i disse bøkene varierer.

Fire av de seks heltinnene i mitt utvalg kunne sømfritt inkluderes med utgangspunkt i min definisjon. Tre av disse er fantasybøker, den siste er en detektivroman. Oppgaven analyserer hvordan disse heltinnene forholder seg til mine heltinnekriterier. Underveis drøfter jeg min egen definisjons begrensinger, og utvider også et av kravene. Dermed kan jeg presentere to "grenseheltinner" som begge opptrer i hverdagsrealistiske romaner. Etter å ha analysert også disse, ser jeg på hva slags feministisk potensial de har.

Deretter tar jeg for meg tendenser og fellestrekk i heltinnelitteraturen, og finner at heltinnene ligner mest på hverandre når det gjelder hvordan de agerer som hovedpersoner. Ellers bærer de preg av å være individuelle og noe "historieløse" gestaltninger.

Jeg ser også på hva som kjennetegner de resterende kvinnelige hovedpersonene i materialet, ved å fremlegge tre typer som går igjen; en sterk og en svak hovedperson i hverdagsrealismen, og en forutbestemt fantasykarakter.

Avslutningsvis drøfter jeg hvorfor jeg har funnet såpass få heltinner, og antyder tre svar på dette. Blant annet argumenterer jeg for at det vanskelig å skrive frem heltinner fordi denne karaktertypen har få litterære "mødre".

Takk

Takk til de to som leste for meg som barn, som fikk meg til å innse at barnelitteraturen er den viktigste litteraturen vi noen gang leser.

Takk til Anne Birgitte Rønning for inspirerende veiledningssamtaler og verdifulle råd.
Takk til Norsk Barnebokinstitut for tålmodig veiledning og tøyelige låneregler.
Takk til Svenska Barnboksinsitutet for lån av Mary Ørvig-rommet og et stimulerende forskningsopphold.

Takk til Hilde for korrekturlesing og til Hans Olav for telling og trofast oppmuntring.

Innhold:

1.0	Innledning	
1.1	Fra Gilgamesj til Bridget Jones – og tilbake	s. 1
1.2	En feministisk agenda	s. 2
1.3	Litteratur og funksjon	s. 4
1.4	Oppgavens prosjekt	s. 4
2.0	Oppgavens feministiske aspekter	
2.1	Innledning	s. 6
2.2	Hvorfor trenger vi litterære heltinner?	s. 6
2.3	Feministiske forskningstradisjoner	s. 9
2.4	Feministisk litteraturforskning og ”sann vitenskap”	s. 10
3.0	Hva er en heltinne?	
3.1	Innledning	s. 12
3.2	En litteraturvitenskapelig definisjon	s. 12
3.3	En litteraturkritisk definisjon	s. 13
3.4	<i>Bokmålsordbokens</i> definisjon	s. 14
3.5	Arnhild Skres definisjon	s. 15
3.6	Margery Hourihans definisjon	s. 16
3.7	Barnelitteraturens mest kjente heltinner	s. 18
3.8	Min definisjon	s. 21
4.0	Presentasjon av det brede materialet	
4.1	Innledning	s. 24
4.2	Utvalget av litteratur	s. 24
4.3	Fremgangsmåten i undersøkelsen med materialet	s. 25
4.4	Presentasjon av det brede materialet	s. 25
5.0	Heltinnelitteraturen	
5.1	Innledning	s. 32
5.2	Sterke heltinner	s. 32
	5.2.1 Alexandria fra <i>Alexandria og de tre gåtene</i> av Jan Christopher Næss	s. 32
	5.2.2 Freddy fra <i>Djeveløyet</i> av Maria Konow Lund	s. 36
	5.2.3 Bella fra <i>Ingentingekspresen</i> av Bjørn Ingvaldsen	s. 40
	5.2.4 Amanda fra <i>Kvelersmykket</i> av Arne Svingen	s. 43
5.3	En utvidet definisjon	s. 47
5.4	Grenseheltinner	s. 48
	5.4.1 Therese fra <i>12 ting som må gjerast...</i> av Bjørn Sortland	s. 48
	5.4.2 Sølvi fra <i>Ved syringen</i> av Anne-Berit Aspås	s. 50
5.5	Grenseheltinnenes feministiske potensial	s. 53
5.6	Tendenser og fellestrekk i heltinnelitteraturen	s. 54
	5.6.1 Hovedperson	s. 54
	5.6.2 Dåd	s. 57
	5.6.3 Grenseoverskridelser	s. 58
	5.6.4 Synsvinkel og fortellerstemme	s. 61
5.7	Heltinnestatusens omkostninger	s. 63
5.8	Kvinnelige hovedpersoner i det brede materialet: tre typer	s. 63
	5.8.1 Den svake hovedpersonen i hverdagsrealismen	s. 64

5.8.2	Den sterke hovedpersonen i hverdagsrealismen	s. 67
5.8.3	Den forutbestemte fantasykarakteren	s. 69
5.9	De tre typenes feministiske potensial	s. 72
6.0	Hvorfor har jeg funnet så få heltinner?	
6.1	Innledning	s. 73
6.2	Definisjonens påvirkning	s. 73
6.3	Heltinner som "mødreløse"	s. 74
6.4	Heltinner som "den andre"	s. 75
6.5	Hva med helten?	s. 75
7.0	Avslutning	
7.1	En forsøksvis oppsummering	s. 77
7.2	Nytteverdi i forskjellige perspektiv	s. 78
7.3	Hvor går veien videre?	s. 79
	Appendiks 1	s. 81
	Appendiks 2	s. 85
	Bibliografi	s. 89

1.0 Innledning

1.1 Fra Gilgamesj til Bridget Jones – og tilbake

Vi har både hørt den og lest den fra barnsben av – den evige fortellingen om den modige helten og hans farefulle ferd ut i verden for å redde prinsessen, landsbyen eller jordkloden fra de(t) onde. Han overlever og lykkes stort sett hver gang, og selv om både dåden og belønningen varierer, er helten en stabil litterær figur som har blitt reproduisert siden eposet om Gilgamesj ble nedtegnet med kileskrift 2000 år før Kristus.

Den klassiske helten har stort sett operert alene i heltefortellingene. Ikke bare har han reist ensom rundt på sine ekspedisjoner, han har også måttet klare seg uten noen stødig kvinnelig ekvivalent å sammenligne seg med, diskutere helterollen med eller overlate ansvaret til når oppgavene har blitt for store eller presserende. Men den kvinnelige heltens fravær har vært ”gyldig”; all den tid den litterære kvinnens bevegelsesradius historisk ikke har latt seg forene med å reise til verdens ende og tilbake. Den litterære heltinnen er en ganske moderne figur, og hun har et magert slektstre å vise til. Men å slutte fra dette til at vi må stille andre krav til heltinnen enn til helten, kan bare en velmenende kulturjournalist gjøre. *Aftenpostens* Arnhild Skre utga høsten 2005 en ”mimrebok” over sine største heltinneopplevelser, *Heltinner jeg har møtt*, og beskrev prosjektet sitt slik til *Dagbladet*: ”Jeg lå i senga en søndag og leste om alle Bridgets viderverdigheter, da slo det meg at heltinner ikke behøver å være beundringsverdige, men også noen man identifiserer seg med i forskjellige faser av livet” (”Heltmodige Bridget”, publisert 3.10.05). Hvordan kan en litterær figur hvis stamfar er Gilgamesj ende opp som Bridget Jones? Hva har hendt på veien? Arnhild Skre har sikkert et konstruktivt prosjekt i bunnen av sine heltinneoppramsinger, men jeg vil påstå at hun gjør en grov undervurdering av heltinnens potensial når hun ikke stiller høyere krav til henne enn at hun ”har mot til å være dum”. Forventer man ikke mer av den litterære heltinnen, avslører man samtidig ganske lave forhåpninger om en kvinnes potensielle mot og dåder.

Jeg vil komme tilbake til Arnhild Skres heltinndefinisjon senere i oppgaven. Hun måtte likevel nevnes innledningsvis, fordi hennes magre heltinndefinisjon fungerte som initiator for denne oppgaven. Radioprogrammet *Ordfront* på P2 hadde i januar 2006 en temasending viet de barnelitterære heltinnene, som var aktualisert av Skres utgivelse. I den forbindelse fikk jeg i oppdrag, sammen med en representant fra Norsk Barnebokinstitut, å finne en verdig arvtager til de evig aktuelle heltinnene Pippi Langstrømpe og Nancy Drew.

Ingen av Skres ”heltinner” nådde opp til nominasjonsprosessen.¹ Og jeg ble nysgjerrig – finnes det ingen moderne barnelitterære heltinner? Hva er en heltinne – egentlig? Kan Skre ha rett når hun påstår at en heltinne egentlig kun er en identifikasjonsfigur? At heltinnen ligner mer på Bridget Jones enn på helten Gilgamesj? Og at det dermed er grunn til å forvente seg noe annet av en heltinne enn av en helt?

1.2 En feministisk agenda

”For feminist critics, (...) not only is the personal the political, the aesthetic is the political, the literary is the political, the rhetorical is the political” (Gilbert 1985: 31), skriver den amerikanske feministen og litteraturviteren Sandra Gilbert i sitt essay ”What do feminist critics want? A postcard from the volcano”. Bevisstheten om at litteraturen er politisk – at *alle* estetiske uttrykk er politiske – er et viktig bakteppe for denne oppgaven. Den klassiske heltehistorien er ikke en nøytral fremstilling av et spennende eventyr om en ensom mann og hans bragder. Den er like mye en fortelling som bekrefter et tradisjonelt mannsbilde: mannen som aktiv, erobrende og nysgjerrig. Heltefortellingene har som nevnt få kvinnelige motsatser. Men kvinnene i heltefortellingen er ikke nødvendigvis helt fraværende, de er bare mindre synlige.

La oss for eksempel se på den klassiske heltefortellingen *eventyret*. Eventyrets plott ble først beskrevet av den russiske strukturalisten Vladimir Propp i 1928. I boken *Morphology of the folktale* beskriver han eventyrets dramaturgiske utvikling i trettién trinn som har en fast rekkefølge, selv om et eventyr ikke nødvendigvis inneholder alle sammen (Propp 1999: 386-387). Propps fremstilling er skjematisk og detaljert, og dramaturgien inneholder langt flere avstikkere enn den typiske ”helten drar ut, seirer, drar hjem”-strukturen. Men det sentrale i Propps fremstilling er hvordan eventyrets hovedpilar er heltens utvikling. Det er heltens liv og kvaler som driver handlingen fremover, og de andre karakterene i eventyret har klare funksjoner for å komplisere eller forenkle heltens framferd. Disse karakterene –for eksempel kvinnene – blir tydelige først og fremst ut fra deres forhold til helten. Dermed får ikke kvinnene mulighet til en annen posisjon enn som ”den andre” i historien, i den ”beauvoiriske” forståelsen av denne. Simone de Beauvoir påpekte i sitt kjente verk *Det annet kjønn* i 1949 at mannens status kunne inneholde både en nøytral og en positiv posisjon; mannen var utgangspunktet for selve definisjonen på mennesket, ”l’homme”. Kvinnen ble plassert i forhold til denne, hun ble den negative polen, i en posisjon som ”den

¹ Av Skres heltinner var blant annet Lille My fra Tove Janssons *Mummi*-bøker og Sofie Amundsen fra Jostein Gaarders *Sofies verden* oppe til vurdering.

andre”: ”Hun bestemmes og skilles ut i forhold til mannen, ikke han i forhold til henne: hun er det uvesentlige overfor det vesentlige. Han er subjektet, han er det Absolutte: hun er Den andre” (Beauvoir 2000: 8). Når mannen innehar subjektposisjonen i fortellingen, blir kvinnen skilt ut fra denne, og definert som kjønn. Hun blir mannens, og her heltens, motsetning, og plasseres på motsatt side av ham i de klassiske binære opposisjonene: fornuft versus følelser, system versus kaos, hersker versus slave – og mann versus kvinne.

Nettopp fordi heltefortellingen hviler på en antagelse om helten som det nøytrale utgangspunkt i historien, anser jeg det som viktig å finne historier hvor en heltinne innehar denne posisjonen. Dette er en feministisk agenda, som tar utgangspunkt i at vi ennå har et stykke igjen før vi lever i et likestilt samfunn, og at feministiske litteraturvitere må bidra med studier som kan fremme likestilling. For igjen å sitere den visjonære feministiske litteraturviteren Sandra Gilbert: ”(...) through literary study we can renew our lives” (Gilbert 1985: 44). Hvis man tror at litteraturen er sentral for hvordan vi oppfatter oss selv og våre muligheter, kan man ikke annet enn å gi Gilbert rett. Om jeg med denne oppgaven vil påvirke likestillingsarbeidet og bidra til å ”renew our lives”, gjenstår å se, men om jeg ikke hadde trodd at litteraturvitenskapelige studier hadde potensial til å forandre og reformere, hadde jeg ikke satt heltinnene øverst på dagsordenen.

Som antydnet i oppgavens tittel, har jeg konsentrert min heltinnejakt på det barne- og ungdomslitterære feltet. Mer konkret har jeg tatt for meg litteratur utgitt for aldersgruppen som den sveitsiske psykologen Jean Piaget har definert som ”overgangsalderen” eller preadolesensen, fra 11-12 år til 14-15 år (Piaget 1974). Oversatt til norsk forlagspraksis betyr dette bøker utgitt for målgruppen 10-14 år, en ”mellomalder” mellom målgruppa til lettlestbøkene, som som oftest beregnes for aldersgruppen opp til 9-10 år, og målgruppa til ungdomsbøkene, som starter på 14-15-årsalderen og oppover.

Piaget beskriver preadolesensen slik:

Da blir individet i stand til å frigjøre seg fra det konkrete og å plassere virkeligheten i en helhet av mulige omdannelser. Denne siste grunnleggende forskyvning av tyngdepunktet som fullbyrdes ved slutten av barndommen, forbereder overgangsalderen. Hovedtrekket ved denne perioden er utvilsomt en slik frigjøring fra det konkrete til fordel for interesser som er rettet mot det som ikke er nærværende og fremtiden: alderen for de store idealer eller for begynnelsen av teorier, foruten de rene tilpasninger til virkeligheten. (Piaget 1974: 119)

Preadolesensen innebærer blant annet at man er på jakt etter identifikasjonsfigurer eller forbilder å se opp til; ”alderen for de store idealer”. Dette er grunnlaget for at jeg har konsentrert meg om nettopp denne målgruppen. Naturligvis kan man ha utbytte av idealer

hele livet, men i preadolesensen har de litterære idealene, heltene og heltinnene, en ekstra stor betydning.

1.3 Litteratur og funksjon

I denne oppgaven analyseres litteraturen ut fra et funksjonelt perspektiv. Jakten på idealiserte identifikasjonskarakterer for unge jenter ligger fjernt fra den formalistiske tankegangen om kunst for kunstens skyld, og innebærer et litteratursyn som i fullt monn tar høyde for leserens utbytte av litteraturen, og som betoner samhandlingen mellom litteratur, individ og samfunn. En slik analysemodell innebærer at noe går tapt, mens andre aspekter ved litteraturen trer tydeligere frem. Satt på spissen kan jakten på litterære heltinner betegnes som en form for litterær aktivisme hvor litteraturens funksjon er viktigere enn dens kunstneriske ambisjon. Det er helt på det rene at mitt forskningsarbeid ikke fokuserer på hvorvidt bøkene jeg tar for meg er av god litterær kvalitet eller ikke. Jeg har heller ikke konsentrert meg om bøkens appell til leserne eller hvor mange eksemplarer de har solgt. Fokuset på heltinnen er gjort i tråd med den svenske psykologen og feministen Marianne Hörnströms argument om ”Att plocka ut och isolera en grupp kan vara ett alldeles nödvändigt sätt att *synliggöra* den på” (Hörnström 2005: 50) (forfatterens kursivering). Ved å fokusere på hvilke hovedpersoner som lever opp til heltinnestatus går viktige sider ved verket og resepsjonen av dette tapt, men et annet og i denne sammenheng mer maktpåliggende aspekt, i tråd med oppgavens feministiske forankring, trer klarere fram.

1.4 Oppgavens prosjekt

Denne oppgavens prosjekt er tosidig. For det første vil jeg diskutere selve heltinnebegrepet og konstruere en ny, mer oppdatert heltinnedefinisjon. For det andre vil jeg dokumentere og analysere heltinnene i den moderne norske barnelitteraturen. Jeg har tatt for meg de siste fem årenes barnelitteratur utgitt for målgruppen 10-14 år, i tråd med Piagets preadolesens-alder. Til sammen har jeg lest og kategorisert 100 bøker, og blant disse funnet seks heltinner. Fire av dem kunne sømfritt inkluderes som heltinner ut fra min heltinnedefinisjon, to ble inkludert etter at jeg utvidet et av kravene i definisjonen.

Et felles grunnlag for hele prosjektet er oppgavens feministiske utgangspunkt. Derfor vil jeg i kapittel 2 utbygge argumentet for hvorfor vi trenger flere barnelitterære heltinner, og deretter plassere oppgaven i en feministisk forskningskontekst. Her vil jeg også kort kommentere hvordan oppgaven forholder seg til begrepet ”sann vitenskap” på bakgrunn av mitt ideologiske utgangspunkt.

Deretter vil jeg ta for meg selve heltinnebegrepet, og i et komparativt perspektiv se på forskjellige leksikalske og operative heltinndefinisjoner, i tillegg til å se på to kjente litterære heltinners heltinneegenskaper. På grunnlag av dette vil jeg lage min egen heltinndefinisjon som vil fungere som ”kikkert” når jeg leter etter heltinner i den moderne norske barnelitteraturen.

I kapittel 4 vil jeg presentere enkelte kvantitative funn i litteraturen jeg har tatt for meg, med utgangspunkt i hovedpersonenes kjønn. I kapittel 5 vil jeg presentere og analysere heltinnene jeg har funnet, først og fremst ut fra hvordan de forholder seg til min heltinndefinisjon. Deretter vil jeg forsøke å oppsummere heltinnenenes fellestrekk og forskjeller, og undersøke i hvilken grad de ligner på hverandre eller må ses på som individuelle heltinnegestaltninger. Videre vil jeg presentere tre typer kvinnelige hovedpersoner i det brede materialet, altså de nittifire bøkene som ikke inneholdt en heltinne, og se på disse feministiske potensial. I kapittel 6 vil jeg se nærmere på antallet heltinner, og vurdere tre forskjellige faktorer som har bidratt til at jeg har funnet såpass få heltinner i mitt materiale.

2.0 Oppgavens feministiske aspekter

2.1 Innledning

I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for tre aspekter ved oppgavens feministiske plattform. Aller først vil jeg forsøke å klargjøre oppgavens raison d'être: hvorfor trenger vi barnelitterære heltinner? Her vil jeg trekke veksler på både feministisk litteraturforskning og barnelitteraturforskning. Deretter vil jeg skissere hvilken feministisk forskningstradisjon oppgaven skriver seg inn i, blant annet ved hjelp av Sandra Gilberts uttrykk "the revisionary imperative". Avslutningsvis vil jeg kommentere hvordan feministisk litteraturforskning – og dermed denne oppgaven – forholder seg til dilemmaet som oppstår idet man har et ideologisk utgangspunkt for produksjon av "sann vitenskap".

2.2 Hvorfor trenger vi litterære heltinner?

Denne oppgaven er fundert på antagelsen om at bøkene vi leser som barn er med på å forme vår oppfattelse av verden og oss selv, og at disse leseropplevelsene påvirker hva slags forhold vi har til litteratur resten av livet. Disse første, viktige møtene med litteratur er eksklusive på den måten at de ikke kan reverseres eller gjentas. Den amerikanske litteraturviteren Murray Krieger har uttrykt det slik: "In matters of literary experience, as in other experiences, one is a virgin but once" (Krieger 1976: 6). Og hvis vi tenker oss at dette første leserinntrykket er viktig i forhold til hva vi leser senere i livet, blir litteraturviteren og feministen Annette Kolodnys påstand i sin kjente artikkel "Dancing through the minefield" (1997) interessant. Hun påstår at fordi all lesing bygger på tidligere lesing, så er de første bøkene vi leser faktisk med på å påvirke kanondannelsen av all litteratur:

(...) we read well, and with pleasure, what we already know how to read; and what we know how to read is to a large extent dependent upon what we have already read (works from which we've developed our expectations and learned our interpretive strategies). What we then choose to read – and, by extension, teach and thereby "canonize" – usually follows upon our previous reading. (Kolodny 1997:179)

Hvis all lesing i ytterste konsekvens bygger på hva vi tidligere har lest, blir altså de første bøkene vi leser ekstra viktige. Barnelitteraturen blir begynnelsen på skapelsen av våre egne litterære preferanser, vår personlige kanon. Derfor er det viktig i denne perioden å bli introdusert for heltinner i litteraturen. Gjør vi ikke litterære erfaringer med disse karakterene i våre første leseropplevelser, vil ikke slike karakter typer ha en selvfølgelig plass i litteraturen

vi senere møter. Og skal vi følge Kolodnys tankegang, så vil slik litteratur i neste omgang ikke ha mulighet til å bli kanonisert.

Det er skrevet lite barnelitteraturteori som spesifikt understreker heltinnenens eksistensberettigelse i barnelitteraturen. Derimot finnes det mye barnelitteraturteori som poengterer den mer generelle betydningen av at barnelitteraturen kan tilby gode helter for sine lesere. Et eksempel på dette finner vi hos den danske barnekulturforskeren Flemming Mouritsen. Han skriver i sin artikkel "Børnelitteraturens sociale funktion" (1999) om hvordan barn aktivt forholder seg til litteratur som en sosialiserende oppdrager, som en veiviser inn i resten av verden. Han kategoriserer barnelitteratur ut fra begrepene "småbørnlitteratur", "spenningslitteratur" og "problemrealistisk litteratur". Småbørnlitteraturen beregner han for barn under ni år, den problemrealistiske litteraturen for ungdom. Dermed er det spenningslitteraturen, litteraturen for barna i veiskillet mellom barn og ungdom som er på vei inn i en ny verden og på let etter en voksen identitet, som er aktuell i denne sammenheng. Mouritsen poengterer at de tre "litteraturene" har forskjellige funksjoner i forhold til leseren. Småbørnlitteraturen har en bekreftende funksjon (i den forstand at den skal bekrefte det lille barnets oppfatning av verden), mens den problemrealistiske litteraturen har en tilpassende funksjon (i den forstand at den skal hjelpe leseren til å tilpasse seg voksenverdenens krav og normer). Spenningslitteraturen, altså bøkene for lesere i overgangen mellom barn og voksen, mener Mouritsen har en kompensere funksjon, i den forstand at den skal hjelpe det lesende barnet å møte de dilemmaene hun føler at hun ikke mestrer i sin egen hverdag. Dette kan være vanskeligheter med å gi slipp på barndommen, lav selvtillit i møte med voksenverdenen eller usikkerhet overfor en ny og voksen identitet. Derfor har barnet behov for å lese om og identifisere seg med romankarakterer som ligner på seg selv, og som beseirer demoner og fiender og uhindret opplever og mestrer verden, slik at hun gjennom litteraturen (i det minste) kan oppfatte seg selv som et overlevende og vellykket menneske.

Arnhold Skre spissformulerer dette ytterligere i artikkelen "Heltinnemangel og foreldreløyse". Hun påstår at viktig litteratur innehar en frigjørende funksjon, og at hvis ikke barnelitteraturen forsyner sine lesere med sterke kvinnelige forbilder, vil ikke unge, lesende jenter ha muligheten til selv å bli sterke kvinner: "(...) heltinnemangelen og tendensen til offertenking og passivitet (...), er eit problem for oss som vil at jenter og kvinner skal tenkja på seg sjølv som sterke menneske med evne til meistring, og bli hovedpersonar i sine eigne liv" (Skre 2006). Dette argumentet henger riktignok ikke helt sammen med hvordan hun insisterer på Bridget Jones' heltinnepotensial, men Skre påstår altså at jenter kan, gjennom å

lese om heltinner, oppnå viktige ferdigheter som evnen til mestring, og dermed *bli* en mestrende jente.

Men hvor viktig er det at jenter spesifikt får *heltinner* å lese om? Har ikke en ekte helt et kjønnsnøytralt potensial? Kan ikke Harry Potter appellere som identifikasjonsfigur til begge kjønn? Den engelske litteraturpedagogen Elaine Millard har undersøkt blant annet dette i lesestudien *Differently literate - Boys, girls and the schooling of literacy* (1997). Hun påpeker problemet som oppstår når det for jenter ikke tilbys noen sterke kvinnelige identifikasjonsmodeller. Jentenes måte å løse dette på er å søke til mannlige rollemodeller: ”Many girls willingly choose to read books with central male characters because qualities of resistance found in the heroes of adventure stories are ones that are important to their view of themselves” (Millard 1997: 109). Jenter leser altså om mannlige hovedpersoner når de ikke finner litteratur med sterke kvinnelige identifikasjonsfigurer i hovedrollen. Men dette er antakeligvis en ”second choice”, ettersom man i denne alderen i utgangspunktet leter etter så direkte identifikasjonsfigurer som mulig.

De ”unge ungdommene” av begge kjønn leter ifølge Millards undersøkelser etter litteratur som eksemplifiserer ”models of the kinds of adult behaviour to which they currently aspire” (Millard 1997: 109). De vil ha modeller av alternative måter å opptre i verden på, eksempler på oppførsel de kan identifisere seg med. Da kan jentene gjerne ha utbytte av for eksempel Harry Potter underveis. Men fordi ens kjønn er en viktig del av ens identitet, spesielt når man er på vei inn i en kjønnsfiksert ungdomstid, så vil de også ha bruk for eksempler på alternative måter å bevege seg i verden på *som kvinne*. Det spørres det om Harry Potter kan gi dem.

Uansett hvor like jenter og gutter er ved fødselen, gjør vi unektelig forskjellige erfaringer med hvordan vi beveger oss i verden som jenter og gutter, kvinner og menn; hvilke begrensninger som settes for oss, hvilke muligheter som åpnes og hvilken oppførsel som forventes. Når det gjelder hvilke litterære karakterer vi identifiserer oss med i den tidlige ungdomsalderen, kan man ikke forvente at jenter har like stort utbytte av å lese om en gutt som en jente, rett og slett fordi identifikasjonsgraden er lavere. Jenter kan ha selvfølgelig ha *utbytte* av å lese om gutter, og gutter om jenter, men når det gjelder identifikasjonsfigurer er det et poeng at man som jente kan lese om karakterer som også er jenter og kvinner, som man kan identifisere seg med i størst mulig grad.

2.3 Feministiske forskningstradisjoner

Feministisk litteraturforskning har siden ”gullalderen” på 1970-tallet vært preget av det Anette Kolodny kaller for *metodepluralisme* (Kolodny 1980). Det eksisterer altså flere forskjellige metodiske retninger samtidig, som har samme mål, nemlig å oppnå et mer likestilt samfunn, men med forskjellige strategier. Disse strategiene er til tider motstridende i forhold til hva slags feminisme de forfekter, og dermed i hva de legger i uttrykket et ”likestilt” samfunn. Metodene innen feministisk litteraturforskning kategoriseres ofte som enten fokusert på kvinnen som *forfatter* (gynokritikk, kvinnelitteraturforskning) eller kvinnen som *leser* (feminist critique, resepsjonsetetikk). Det er ikke denne oppgavens mål å forske på kvinnelige forfattere. Heller ikke vil jeg konsentrere meg om hvordan eller hva kvinner leser, selv om dette er nærmere oppgavens prosjekt: jeg vil jo faktisk undersøke hvilke heltinner som tilbys de lesende jentene.

Denne oppgaven vil derimot holde seg innenfor det Sandra Gilbert uttrykker som ”the revisionary imperative” (Gilbert 1985: 32). Når Gilbert skriver at ”(...) we can and must redo our history” (Gilbert 1985: 32) og at ”everything has to be done again” (Gilbert 1985: 36), insinuerer hun at historien har vært dominert av menn, og skrevet av menn. Kvinnes oppfatning av og befatning med verden har ikke blitt dokumentert i lignende grad. Dermed må vi ta i bruk revisjon som virkemiddel, for å oppdatere, utfylle og dokumentere historien på nytt. En revisjon av litteraturhistorien ut fra et kjønnsperspektiv innebærer en synliggjøring av kvinners litterære verk og lesninger, men også av deres *opptreden* i litteraturen.

Professor i nordisk litteratur Unni Langås sammenlikner feministenes behov for å revidere litteraturhistorien med unge nasjoners behov for å fortelle om fortiden og på den måten forankre samtiden:

Enhver kultur som leter etter identitetsmerker og legitimitet trenger en fortalt fortid, med andre ord en historie. Synliggjøringsmotivet henger nøye sammen med dette, likeledes ønsket om å etablere ny kunnskap og sette den inn i en kontekst. (Langås 2001: 101)

Selv om jeg i denne oppgaven kun tar for meg bøker publisert over en femårsperiode, vil jeg påstå at den kan forankres til Langås’ beskrivelse av en nyskrivning av litteraturhistorien. Så vidt jeg vet, er det ikke gjort lignende heltinnekumentasjon i Norge tidligere. Denne oppgavens dokumentasjon og analyse av heltinner fra de siste fem årene kan dermed anses som en feministisk revisjon av en begrenset del av den moderne norske barnelitteraturen.

2.4 Feministisk litteraturforskning og ”sann vitenskap”

”Sann vitenskap” er kun et delvis relevant begrep i litteraturvitenskap (og i de fleste andre humaniorafag). Litteraturvitenskap er et fag som betoner likestilte tolkningsmuligheter, altså en innsikt i at litteraturviteren er en personlig leser, og at to ulike tolkninger av samme verk kan være like riktige, eller ”sanne”. Kunnskapen som frembringes ved nye lesninger og analyser, er først og fremst individuelt forankrede fortolkninger. Jeg anser dette epistemologiske utgangspunktet som det best mulige for legitimiteten til feministisk forskning og analyse. Det tradisjonelle kravet til objektivitet i akademisk forskning, som riktignok ble svekket av positivismekritikken på 1960-tallet, har likevel vært en utfordring for feministiske litteraturvitere. De har blitt anklaget for å ikke være *nøytrale* i sitt møte med forskningsobjektet, og ettersom dette har vært et fundamentalt premiss i tradisjonell vitenskapsforståelse, har de blitt anklaget for å svekke sin forsknings vitenskapelighet. Normen for vitenskapelighet som sier at engasjement – og da spesielt politisk ladet sådan – heller vil skade forskningen enn gagne den, står fortsatt sterkt, om enn svakere enn på lenge.

Feministisk litteraturforskning har hatt flere strategier overfor denne problemstillingen. Vitenskapsteoretikeren Sandra Harding beskriver disse som henholdsvis feministisk empirisme, feministisk standpunktteori og feministisk postmodernisme (Harding 1986: 24), hvorav jeg vil plassere meg i den siste kategorien. Hilde Bondevik og Linda Rustad forklarer i sitt kapittel ”Feministisk vitenskapskritikk og feministisk vitenskapsteori” i antologien *Kjønnsforskning* (2006) hvordan feministisk postmodernisme kan illustreres med begrepene oppdagelseskontekst og begrunnelseskontekst. Den første kategorien er forskningsprosessens første fase, hvor forskeren er synlig som subjekt, og fremlegger sin metode, forskjellige vinklinger og fremgangsmåter. Begrunnelseskonteksten er forskningsprosessens andre fase, hvor resultatene begrunnes og belegges. Vitenskapshistorisk har man betont viktigheten av at disse to fasene er uavhengige av hverandre. Når forskeren er politisk engasjert i sitt forskningsobjekt, oppstår striden om feministisk forsknings vitenskapelige gyldighet. Feministiske postmodernister møter dette dilemmaet ved å påpeke at *ingen* forskere kan isolere seg fra sitt forskningsobjekt. Den feministiske biologen Donna Haraway kaller et vitenskapelig ideelt men umulig ståsted for ”the god-trick of seeing everything from nowhere” (Haraway 1991: 189). Hun påpeker at en forsker både er historisk og kulturelt situert, og aldri kan opptre nøytralt. Det ”sanneste” en forsker kan gjøre, er å ha en aktiv bevissthet om sitt eget utgangspunkt og ståsted, ”views from somewhere” (Haraway 1991: 196), mener Haraway. Feministiske postmodernister mener at en forsker som er ærlig

om sitt ideologiske ståsted kan frembringe mer vitenskapelig kunnskap enn forskerne som påstår at de opererer i en ”bevisst uvitenhet”, upåvirket av samtiden og omverdenen.

”All interpretation is political” (Belsey 1997: 1), skriver litteraturviteren Catherine Belsey i innledningen til artikkelsamlingen *The feminist reader* (1997). Hun understreker at det ikke finnes noen objektiv måte å lese en bok på, men at vi alle har skjulte forutsetninger som påvirker lesningene, analysene og konklusjonene våre. Det samme påpeker den svenske feministen og litteraturprofessoren Birgitta Holm: ”All forskning styrs av paradigme. Skillnaden ligger bara i hur långt detta är medvetat før forskaren, hur stora delar av paradigmet som er synliga för en” (Holm 2005: 114). Jo mer bevisst man er over hvilket paradigme man selv inngår i, jo ærligere og tydeligere blir forskningen, konkluderer Holm: ”Så tillvida blir den ”ideologiserande” vetenskapen mer vetenskaplig än en skenbart neutral eller opartisk” (Holm 2005: 114).

Ifølge feministisk postmodernisme er det altså ingen motsetning mellom feministisk engasjement og ”ekte” vitenskap. Dette er imidlertid avhengig av at forskeren er ærlig om sitt utgangspunkt og agenda, og at det ikke gjøres noe forsøk på å skjule denne agendaen. I tillegg vil det alltid være konstruktivt å stadig stille spørsmål ved sin feministiske tilnærming. Min feministiske grunnholdning er derfor ikke et ubevegelig bakteppe for denne oppgaven. Jeg vil gjennom hele oppgaven ha en bevisst holdning til de forutsetningene jeg har lagt til grunn, som jeg for eksempel har vist i dette kapitlet, da jeg har drøftet hvorvidt vi trenger litterære heltinner.

3.0 Hva er en heltinne?

3.1 Innledning

I forrige kapittel argumenterte jeg for hvorfor jeg mener barnelitteraturen trenger heltinner. Men som det vil vise seg i dette kapitlet, er det flere måter å forstå heltinnebegrepet på. I det følgende vil jeg derfor se nærmere på forskjellige forståelser av både helten og heltinnen, og jeg vil definere hvordan uttrykket heltinne skal forstås videre i denne oppgaven. Dermed vil jeg opparbeide meg en bevissthet rundt heltinndefinisjonens begrensninger og muligheter, noe som igjen vil gagne analysene av heltinnene jeg finner. Faktisk vil jo mine funn og analysen av disse bli direkte påvirket av hva slags heltinndefinisjon jeg velger å operere med.

Når jeg skal definere hvordan heltinnen skal forstås videre i denne oppgaven, vil det være fruktbart å ha et så bredt vurderingsgrunnlag som mulig. Derfor vil jeg både se på hvordan litteraturvitenskapen, barnelitteraturkritikken og *Bokmålsordboken* definerer en heltinne. Jeg vil også se på hvordan Arnhild Skre og den australske barnelitteraturforskeren Margery Hourihan definerer heltinnen, sistnevnte fordi hun i boken *Deconstructing the hero* (1997) på en interessant og omfattende måte dekonstruerer selve heltebegrepet i barnelitteraturen. Avslutningsvis vil jeg ta for meg to historiske litterære heltinner og analysere hvilke likheter og forskjeller disse har, for å undersøke om de kan bidra med noen konkrete heltinneegenskaper de andre definisjonene ikke har pekt på.

I kapitlets andre del vil jeg samle trådene, og ved hjelp av definisjonene og heltinnene jeg allerede har sett på, diskutere meg frem til min egen heltinndefinisjon. Her vil jeg også kort kommentere hvordan forskjellige "feminismer" forholder seg til helteegenskaper som mot og dåd, hvorpå jeg vil plassere min egen definisjon i likhetsfeminismen. Den konkluderende definisjonen vil være mitt fremste verktøy når jeg i neste kapittel gir meg i kast med det brede materialet – norske barnebøker utgitt i perioden 2001-2005.

3.2 En litteraturvitenskapelig definisjon

For å se på hvordan heltinnen defineres i litteraturvitenskapen, gikk jeg til de litteraturvitenskapelige oppslagsverkene, for å finne så nøyaktige beskrivelser som mulig av denne karaktertypen. Av ni leksikon fant jeg fire som inkluderte helt/heltinne som oppslagsord. Disse leksikonene definerer alle helten som først og fremst en protagonist, uavhengig av dennes oppførsel eller egenskaper. Penguins *Dictionary of literary terms & literary theory* (J.A. Cuddon og C.E. Preston 1999) definerer "hero/heroine" slik: "The

principal male and female characters in a work of literature. In criticism the terms carry no connotations of virtuousness or honour. An evil man or a wicked woman might be the central characters, like Macbeth and Lady Macbeth” (Cuddon og Preston 1999: 378). En helt eller heltinne er her altså kun betegnende for en boks hovedperson, og frigjort fra dennes handlinger. *The concise Oxford dictionary of literary terms* (Baldich 1990) har en enda mer presis definisjon:

Hero or heroine: The main character in a narrative or dramatic work. The more neutral term protagonist is often preferable, to avoid confusion with the usual sense of heroism as admirable courage or nobility, since in many works (other than epic poems, where such admirable qualities are required in the hero), the leading character may not be morally or otherwise superior. (Baldich 1990: 98)

I denne definisjonen anbefales faktisk begrepet protagonist i stedet for helt, ettersom man ofte forbinder en helt med beundringsverdig oppførsel. Unntaket er i den episke helteediktningen, hvor man forventer at helten innehar typiske helteegenskaper. De fire litteraturvitenskapelige definisjonene sett under ett stiller med andre ord ett enkelt krav til helten: han må være bokas hovedperson.

3.3 En litteraturkritisk definisjon

På nettstedet barnebokkritikk.no² er karakteristikken heltinne brukt i tretten anmeldelser. Betegnelsen brukes som et synonym for hovedperson, altså i den litteraturvitenskapelige forståelsen av ordet, men i tillegg anvender kritikerne ofte heltinnebegrepet som et uttrykk for en ”sterk” jente. I enkelte av anmeldelsene utdypes det hva denne styrken består av, for eksempel: ”Fille er ei tenksom jente, ganske modig og med mange drømmer” (Tveit 2006) og ”Franky er en feministisk heltinne i den forstand at hun er i stand til å hente frem noen sterke, indre selvbevarende krefter. Selv kaller hun det sinne. Det er sinnet som gir henne styrke til å innse hva hennes far er, og hvordan hun selv må handle (...)” (Ørjaseter 2004).

Tilsynelatende har ikke ”heltinnene” Fille og Franky mer til felles enn at de er jenter og at de er hovedpersoner. Men i tillegg beskrives de av anmelderne som *sterke* jenter, om enn på forskjellig måte. Fille er sterk fordi hun redder verden, Franky er sterk fordi hun tør å bli sinna. De andre ”heltinnene” er også typisk ”sterke” karakterer, selv om ikke anmelderen eksplisitt uttrykker dette. Den tredje heltinndefinisjonen tegner altså et bilde av en ”sterk” jente som i tillegg er bokens hovedperson. Dette må sies å være en noe vag definisjon, som vitner om en bred forståelse av ordet.

² Barnebokkritikk.no er et nettsted som oppdateres en gang i uken med nye barnebokkritikker, fortrinnsvis skrevet av anmeldere med akademisk bakgrunn.

3.4 Bokmålsordbokens definisjon

Universitetsforlagets internettbaserte *Bokmålsordbok* opererer ikke med en egen heltinndefinisjon, men byr derimot på to forskjellige heltedefinisjoner. Den første beskriver helten som en ”person som er blitt berømt for stort mot el. store bedrifter” (2006). Dette kan vi tenke oss er den tradisjonelle oppfatningen av en helt: en person som enten utviser stort mot eller store bedrifter, eller begge deler. Denne ”klassiske” helten er en symboltung fiksjonsfigur med røtter i blant annet religiøse myter og folkeeventyr.

Den greske mytologien er i stor grad sentrert rundt en helteskikkelse, som blir gestaltet både som menneske og som halvgud. Den norske psykologen og myteforskeren Paul Moxnes påpeker i *Dyprøller: Helter, hekser, horer og andre mytologiske roller i organisasjonen* (2001) at disse mytologiske historiene er bygd over samme mal; en fattig gutt føler han har ”stoff i seg til å bli konge”, og gjennomfører en farefull ferd og dåd hvor han setter sitt eget liv på spill, før han til slutt kan stige opp på tronen. I motsetning til eventyrene lever han ikke lykkelig med prinsessen til sine dagers ende, men dør, ofte på en grufull måte, og ofte på grunn av kvinnen han elsker, kort tid etter kroningen. Typiske greske mytologiske helteskikkelser er Akilles, Jason og Orfeus. Myteforskere har også vist til kristendommens historie om Jesus som en universell heltefortelling. Den amerikanske myteforskeren Joseph Campbell peker spesielt på hvordan Jesus møter utfordringer med utrettelig mot og standhaftighet (Campbell 1988: 139-140).

De klassiske folkeeventyrene har også helten som sin trofaste protagonist. Den tidligere nevnte eventyrforskeren Vladimir Propp utpekte helten som en av de syv hovedrollene i eventyret, men som en av de viktigste og mest sentrale av disse syv. Av eventyrets trettien trinn (funksjoner), knytter han atten direkte til helten (Propp 1999: 386-387). Heltens handlinger er altså avgjørende for eventyrplottets fremdrift, og dermed må de seks andre rollebesitterne forholde seg til ham. Propps eventyrdraturgi ligner i stor grad på den mytologiske heltens historie, med et viktig unntak – eventyrets utgang er som oftest lykkeligere enn den visse død. I de norske folkeeventyrene kjenner vi godt til helten Espen Askeladd.

Bokmålsordbokens andre heltedefinisjon viser til en ”modig og selvoppofrende hovedperson i film el. diktverk”. Her er det litteraturvitenskapelige premisset om hovedperson inkludert i en definisjon anvendt på film og litteratur, sammen med to honnøregenskaper; med andre ord helteegenskaper som viser tilbake til ordbokens første definisjon som inkluderte stort mot og store bedrifter.

3.5 Arnhild Skres definisjon

Arnhild Skres heltinndefinisjon i boken *Heltinner jeg har møtt* (2005) utmerker seg ved at den først og fremst er personlig fundert: hun definerer heltinne som en litterær kvinne som på et tidspunkt har fungert som identifikasjonsfigur eller forbilde for henne selv. Dette blir åpenbart en svært individuell karakteristikk, som avhenger av hvilke rollemodeller Skre på forskjellig tidspunkt har levd etter i sitt eget liv:

Det heltinnebildet som går igjen i denne boken, har imidlertid ikke så mye med dåder og vågemot å gjøre som det har med en annen type beundring og fascinasjon. (...) Kulturens heltinnebilder preger oss, men min fascinasjon over fiksjonsfigurer har skiftet etter hvilke personlighetstyper eller handlingsmønstre jeg – bevisst eller ubevisst – har hatt behov for å tilegne meg opp gjennom livet. (Skre 2005: 313)

For Skre blir en litterær jente eller kvinne en heltinne hvis hun kan bidra med identifikasjon eller fascinasjon for leseren. Dermed gjør hun heltinnekategorien kompleks nok til å romme både Beatrix Kiddo fra filmen *Kill Bill* (fordi hun tør å være sinna), Helen Fieldings Bridget Jones (fordi hun forfekter ”retten til å være idiot”) og den pliktoppfyllende barnelitterære Milly-Molly-Mandy (fordi hun er søt og pliktoppfyllende). Skres definisjon er interessant på den måten at hun åpner opp for at mange utypiske kvinnefigurer kan oppnå heltinnestatus. Samtidig gjør hun definisjonen av en heltinne til en privat og subjektiv vurdering. Hun vet at hennes heltinner ikke nødvendigvis er andres heltinner, og slik mener hun at det nødvendigvis må være, ettersom alle lesere er individer med forskjellige behov.

En såpass individuell definisjonsmetode som Skre legger opp til vanskeliggjør muligheten for å utlede en mer allmenn teori i feltet, og dette er min fremste innvending til hennes definisjon: når man påstår at enhver heltinne kun kan defineres individuelt, plasserer man seg i en posisjon hvor man umulig kan påpeke generelle trekk ved heltinner. Det er selvfølgelig vanskelig å etterstrebe en totalt ”objektiv” definisjon av en heltinne, og den definisjonen jeg ender opp med i denne oppgaven vil også være påvirket av min egen subjektivitet, men jeg tror fortsatt at det er mulig å enes om noen sentrale krav eller egenskaper en jente skal oppfylle hvis en lesermajoritet skal kunne kalle henne en heltinne.

Skre mener også at man ikke skal stille krav om dåder og vågemot til en litterær heltinne. Slik kommenterer hun at heltinnen ikke skal behøve å ligne på den tradisjonelle helten, som har modighet og styrke som sine fremste dyder. Men hun understreker at heltinnene må ”(...) være bedre enn omgivelsene på tydelige måter” (Skre 2005: 83) og at ”(...) de gjør noe vi beundrer” (Skre 2005: 237). Samtidig som en heltinne ikke trenger å utføre dåder eller vise vågemot, er heltinnen bedre enn sine omgivelser. Hvordan kan dette

paradokset forklares? Muligens ser vi her konturene av Skres feministiske ståsted. Det beundringsverdige, ifølge Skre, trenger ikke å ha noe med en tradisjonell heltedåd å gjøre, som å redde sivilisasjonen fra undergangen, eller prinsessen fra dragen. En heltinne kan bli beundret for å tørre å være svak, eller for å ha mot til å rekke opp hånden i klassen, altså på en eller annen måte overskride sin egen frykt. Dette er et forskjellsfeministisk ståsted, som er fundert på at kvinner og menn i utgangspunktet er forskjellige, og at måten å oppnå likestilling på er å statusheve kvinners typiske egenskaper og posisjoner.

Selv om det i utgangspunktet ser ut som om Arnhild Skre forfekter et åpent og inkluderende heltinnebilde, med få spesifikke forventninger til heltinnenes egenskaper, stiller hun altså flere krav til en heltinne. Flere av disse kommer til uttrykk når hun forklarer hvorfor Astrid Lindgrens Pippi Langstrømpe ikke inkluderes i det gode heltinneselskap: ”Hun er for ensom, for forsert. (...) Hun virker ikke ærlig. Hun hopper og spretter og jubler i vei, men ser ikke ut til å ha det godt. Slike er ikke heltinner” (Skre 2005: 307). Her stilles det med ett høye krav til heltinnen. Hun bør befinne seg i et sosialt fellesskap, slik at hun ikke blir ensom, og hun bør være ærlig. I tillegg skal hun ”ha det godt”. Denne siste forutsetningen dukker også opp når hun forklarer hvorfor *Dynastiets Alexsis* og *Krystle* er utelatt: ”Ingen av dem var særlig lykkelige” (Skre 2005: 308). Men går vi Skre nærmere i sømmene ser vi at kravene til en heltinne ikke er helt samstemte med heltinnene hun skriver om; flere av hennes personlige heltinner er verken spesielt lykkelige eller tilfredse med tilværelsen. Heidi fra Johanne Spyris romaner, Kate Reddy fra Alison Pearsons *Jeg fatter ikke hvordan hun får det til* eller Beatrix Kiddo fra Quentin Tarantinos filmer er tre heltinner Skre har inkludert, men som fremstår verken lykkelige eller harmoniske – eller ærlige, for den saks skyld.

For øvrig inkluderer Skre et hovedpersonkrav i sin definisjon. Hun problematiserer hvorvidt Tove Janssons Lille My kan ”godkjennes” som heltinne, ettersom hun er en biperson, og ikke bokens protagonist: ”Bipersoner er jo ikke i romaner for å bli tydelige for oss og uttrykke det viktigste forfatteren vil si. De er der for å tydeliggjøre *hovedpersoners* egenskaper og utvikling” (Skre 2005: 176) (forfatterens kursivering). I likhet med den litteraturkritiske praksisen bruker altså Skre den litteraturvitenskapelige definisjonen som et viktig premiss i sin egen definisjon.

3.6 Margery Hourihans definisjon

I 1997 ga barnelitteraturforskeren Margery Hourihan ut boken *Deconstructing the hero*, hvor hun systematisk dekonstruerer den klassiske helten og heltehistorien (“the quest story”). Hun mener at hvis likestillingen skal gå fremover, må vi dyrke frem andre idealer enn den typiske

helten slik vi kjenner ham fra for eksempel eventyrene. Hun er skeptisk til den tradisjonelle heltefortellingen, som hun mener er en skjematisk historie om brutal underleggelse og en unyansert seier over det kategorisk onde. Men fordi hun mener at helten egentlig fortjener en plass i barnelitteraturen som identifikasjonsfigur og ideal, skisserer hun en ny type helt. Denne helten må oppføre seg annerledes enn den tradisjonelle helten, faktisk såpass annerledes at man i utgangspunktet kanskje ikke ville definert ham som helt i det hele tatt. Som eksempel på en slik ideell helt, med subversiv makt, trekker hun frem Alice fra *Alice i Eventyrland* av Lewis Carroll. Alice innehar subjektposisjonen i historien og vi ser den absurde eventyrverdenen gjennom hennes øyne. Gjennom å være våken, nysgjerrig, rettferdig og vennlig er hun en positiv rollemodell for både jenter og gutter, og hun klarer seg (...) *remarkably well without fighting or killing anyone*” (Hourihan 1997: 207). Hun tør å vise både frykt og mot, men hun har ingen behov for å kjempe mot fiender i den nye verdenen hun kommer til. I slike dekonstruerte univers er ønsket om å oppnå seier eller herredømme ”both impossible and meaningless” (Hourihan 1997: 212), og Alice føler seg heller ikke presset av ambisjoner om å sette seg selv over andre.

I tillegg mener Hourihan det er en fordel at heltens tradisjonelt lineære reise oppløses og blir ”directionless”. Slik vil ikke helten føle noe press for å hele tiden reise videre for å oppnå nye triumfer, men kan dvele ved nye og uventede oppdagelser, eller ved følelser som forvirring og usikkerhet.

Hourihan oppsummerer sin versjon av de nye litterære heltene slik:

They are not superheroes. They are like all the rest of us, and they include females, non-Europeans and other outsiders. They are impelled by the urge to survive, by love, and by curiosity – the desire to learn and to understand themselves and the world about them better. (Hourihan 1997: 233)

Det kan se ut som om Hourihan er så opptatt av å unngå heltens tradisjonelle livshistorie og oppførsel at hun ikke vil la helten stå over leseren på noe som helst område. Skres elementære krav om at heltinnen skal gjøre noe leseren beundrer, er utelatt her. Dette kan oppfattes som om Hourihan har beveget seg såpass langt borte fra heltens opprinnelige funksjon at hun ikke lenger snakker om helter, men generelt om – som Arnhild Skre - litterære identifikasjonsfigurer.

3.7 Barnelitteraturens mest kjente heltinner

Den vestlige kanoniserte barnelitteraturen har i andre halvdel av 1900-tallet hatt to tydelige heltinner, to skikkelser som det stort sett har vært enighet om er utvetydige og forbilledlige heltinner.³ De ble skapt med 15 års mellomrom, den ene i 1930 og den andre i 1945, den ene i USA og den andre i Sverige. Den eldste av disse heter Nancy Drew, skrevet av et stort forfatterkollektiv og utgitt bak forfatterpseudonymet Carolyn Keene. Nancy Drew er en initiativrik og våken jente, aldersmessig plassert ”i tenårene”, som elsker å løse mysterier: ”Å løse mystiske gåter er noe av det morsomste jeg kan tenke meg” (Keene 2007b: 47). Hun bor sammen med sin far, advokat av yrke, og hushjelp i den fiktive bydelen River Heights i Illinois, og har kommandoen i husholdet ettersom moren hennes døde da hun var ti.

Bøkene om Pippi Langstrømpe var Astrid Lindgrens gjennombrudd som barnebokforfatter. Da den første boka, ”Pippi Långstrump”, ble publisert i Sverige i 1945, vakte den stor oppsikt, blant annet på grunn av Pippis usømmelige oppførsel (Hagerfors 2002: 58). Pippi er en driftig og uavhengig jente, som bor alene i Villa Villekulla fordi moren er død, i likhet med Nancys mor. Pappa Efraim er eventyrer og ”sydhavskonge” som for det meste overlater Pippi til seg selv, bortsett fra de få gangene han besøker henne i Villa Villekulla og prøver å overbevise henne om å bli med til hans kongerike.

Både på grunn av deres popularitet og posisjon som heltinner for flere generasjoner, og på grunn av deres annerledeshet og originalitet sett i forhold til jenterollen i tiden de først ble publisert, har Nancy og Pippi siden de første utgivelsene blitt gjenstand for en stor mengde analyse og forskning, både fra litteraturvitenskapelig og feministisk hold. Det er dermed en utfordring å kort skissere egenskaper de deler, men jeg vil forsøke å oppsummere noen sentrale karaktertrekk disse romanfigurene har felles, og som har vært avgjørende for deres status som heltinner.

For det første oppfyller de det litteraturvitenskapelige heltekravet: de er begge hovedpersoner i bøkene. Det er Pippis og Nancys liv fortellingene kretser rundt, og det er de som, ved å være aktive og engasjerte hovedrolleinnhavere, driver handlingen fremover. Dette gjenspeiles blant annet i hvordan begge heltinnenenes navn figurerer i boktitlene: *Frøken Detektiv på spøkelsesjakt*, *Pippi går ombord*, for eksempel. Begge må også kunne sies å være hovedpersoner i sine egne liv, på den måten at de er selvstendige og uavhengige karakterer,

³ Både i boka *Heltinner jeg har møtt* (Skre 2005a) og i artikkelen ”Kasserte heltinner” i tidsskriftet *Vinduet* (Skre 2005b) argumenterer Arnhild Skre for at Pippi Langstrømpe ikke kan ses på som en heltinne, blant annet fordi hun er ulykkelig. Nancy Drew har på sin side blitt kalt en *flat* heltinne av den amerikanske forfatteren Bobbi Ann Mason; ”The indoctrination we have received from the girl detectives has been based on this paradox; they have thrilled us and contended us at the same time” (Mason 1975: 138). Noe motstand har altså Pippi og Nancy møtt, men dette påvirker ikke deres stabile status som heltinner både blant lesere og forskere.

som selv former sin tilværelse og tar sine egne valg. Er det noe de er misfornøyde med eller vil ha gjort, sitter de sjelden på gjerdet og venter på at andre skal gripe inn – da ordner de heller opp selv. Hos Nancy ser vi dette stadig når hun blir involvert i en av farens hittil uløste saker: da starter hun straks sine egne undersøkelser. Pippi tar innbruddstyver på fersk gjerning i det de bryter seg inn i Villa Villekulla, men i stedet for å kontakte politiet (eller kanskje mer sannsynlig for en tiåring – bli paralyisert av engstelse) hamler hun opp med dem på egen hånd. Livene deres er preget av ustoppelig handlingskraft og initiativ, både hjemme i privatsfæren og ute i offentligheten.

Dikotomien privatsfære versus offentlighet har vært utgangspunktet for mye kjønnsforskning siden den amerikanske antropologen Michelle Rosaldo i 1974 utga essayet ”Women, culture and society”. Her beskriver hun hvordan kvinners underordning i samfunnet kan knyttes til det globale faktum at kvinner i større grad enn menn er bundet til hjemmet på grunn av fødsler og barnepass. Menn har en annen tilgang til offentligheten, og innflytelse på beslutningene som tas der, mens kvinnene, ved å være knyttet til intimsfæren, mister muligheten til å påvirke viktige avgjørelser i samfunnet. Rosaldo ser for seg to strategier som kan være med på å endre denne strukturen: mennene må tilbringe mer tid i privatsfæren, og kvinnene mer tid i offentligheten. Hvis kvinnene oppholder seg mer ute i verden, vil de altså få mer makt. Dette er en av de sentrale måtene Pippi og Nancy oppnår sin høye status på. De har begge en agenda som fører dem ut i det offentlige. De beveger seg fritt rundt i samfunnet og formidler at de ser på dette som en selvfølge. De skaffer seg også innpass på steder og i miljøer de opprinnelig ikke ville kommet inn i, som Pippis sjømannstilværelse og Nancys detektivtilværelse.

Med tanke på hvilke årtier disse bøkene ble utgitt, brøt både Pippi og Nancy med forventningene om hvilke deler av offentligheten som var åpne for jenter. 1930- og 40-tallet tilbød utvilsomt en smalere bevegelsesradius for unge jenter enn hva tilfellet er i dag. Selv om mye har hendt på sytti år, fremstår disse heltinnenenes selvfølgelige omgang med offentligheten som moderne og nyskapende. Kanskje er dette fordi det fortsatt finnes bestemte forventninger til unge jenters (og gutters) oppførsel i det offentlige rom? Pippi og Nancy lar ikke samtidens begrensninger sette standarden for hvordan de skal oppføre seg, og ved å sette og ikke minst gjennomføre agendaen for sine egne liv og bøkene de opptrer i, gjør de seg selv til uplasserbare, komplekse og interessante romanfigurer. De blir viktige fordi de fremstår som annerledes, og dermed tvinger oss til å ta stilling til ikke bare deres livsførsel men også vår egen.

Begge heltinnene har for øvrig tilgang på transportmidler som gjør dem mobile og uavhengige av andre. Pippi har hesten sin og en magisk sykkel uten hjul, mens Nancy har sin egen bil. Flere studier har påpekt hvordan Nancys tilgang på sitt eget transportmiddel styrker hennes posisjon som uavhengig og ”offentlig”. I artikkelen ”Nancy Drew: A moment in feminist history” beskriver den amerikanske feministen og forfatteren Carolyn G. Heilbrun hvordan den unge detektivens mobilitet, mer konkret hennes sportsbil, understreker friheten hennes: ”She can not only back it up out of tight places, she can get into it and go any time she wants. She has freedom and the means to exercise it” (Heilbrun 1995: 18). Ikke bare *har* Nancy en frihet, hun utnytter den til fulle også.

Både Pippi og Nancy må bryte grenser for hva som er forventet av dem, både kjønnsmessig og aldersmessig, for at de skal kunne leve det livet de vil. Tenåringen Nancy tar farlige oppdrag på egenhånd, og lar seg ikke skremme av trusler eller utsikter til i overkant farlige hendelser. Hun er ikke interessert i den jenterollen som tilbys henne og som representeres gjennom hennes ene bestevenninne og kontrastfigur Bess: en romantisk, engstelig og forsiktig pike, altså langt mer tekkelig og ”korrekt” enn Nancy ifølge datidens standarder. Nancys kjæreste Ned klager iblant over hennes mangel på feminine egenskaper, men Nancy vet at hun er for flink i jobben sin til å skulle vie livet sitt til husmorrollen. I stedet for et typisk romantisk kjæresteforhold blir Ned ofte en medsamsvoren i Nancys detektivarbeid.

Når det gjelder Pippi, er mye av leserens fascinasjon bygd på hennes konstante grenseoverskridelser. Sin unge alder tatt i betraktning, oppfører hun seg konsekvent annerledes enn det som er forventet av henne; hun bor alene, bestemmer over seg selv, opponerer mot autoriteter og sover med føttene på hodeputen. Måten hun opponerer mot overmaktens representanter som skole, politi og borgerskap, og hvordan hun representerer seg selv overfor autoriteter, for eksempel i møte med skolevesen: ”(...) Frøken og Pippi var blitt enige om at Pippi skulle komme på skolen igjen når hun ble litt større og litt mer fornuftig” (Lindgren 2004: 81), er også spesiell med tanke på hennes alder. Pippis grenseoverskridelser tydeliggjøres, i likhet med Bess’ rolle i Nancys liv, gjennom en kontrastfigur i omgangskretsen. I forhold til venninnen Annika, som både forskrekkes av og beundrer Pippis innfall, blir det ekstra tydelig hvordan Pippis oppførsel ikke stemmer overens med hvordan ”pene piker” *burde* oppføre seg.

3.8 Min definisjon

Det første heltinnepremisset jeg vil inkludere i min egen definisjon, er den litteraturvitenskapelige definisjonen: rett og slett en hovedperson. Jeg anser det som viktig at karakteren som skal fremstå som heltinne ikke kun er en biperson eller en hjelperolle til hovedpersonen, som søster, venninne eller mor, men selve den bestemmende drivkraften i historien. Dette fordi hun skal fungere som en tydelig identifikasjonsfigur, og fordi hun skal bidra til å normalisere at jenter kan inneha sentrale og avgjørende posisjoner i både litteraturen og samfunnet.

Den litteraturkritiske anvendelsen av heltinnebegrepet tilbød betegnelsen ”sterk” jente. Denne definisjonen er for upresis til å skulle operere med i møte med hundre bøker, blir denne definisjonen for upresis. Jeg er enig i at en heltinne nødvendigvis må fremstå som ”sterk” i den forstand at hun blant annet er hovedpersonen og drivkraften i fortellingen, men denne styrken må defineres tydeligere og mer presist.

Bokmålsordbokens heltedefinisjon nevnte helteegenskapene ”mot” og ”store bedrifter”, og viste på denne måten til den klassiske helteforståelsen, slik vi kjenner den fra myter og eventyr. Den greske mytologiens heltefortelling innebærer ofte en kroning, bryllup og en dramatisk død, tre hendelser som neppe vil være fruktbare å lete etter i litteraturen jeg skal ta for meg. Folkeeventyrenes helt er kanskje mer kompatibel; han har en sentral og avgjørende rolle i plottet, og er vinneren ved fortellingens slutt. I tillegg til et slags utvidet hovedpersonpremiss kan denne helten by på en presisering av heltinnens framferd, kombinert med selve ordlyden i *Bokmålsordboken*: hun skal bli berømt for ”stort mot el. store bedrifter”, og hun skal *lykkes*; hun skal være vinneren i historien. Litt mer konkret kan det store motet og de store bedriftene som skal utføres defineres som *heltedåden*.

Dåden og motet er viktige og forholdsvis stringente avgrensninger, men åpner også for forskjellige tolkningsmuligheter. Hvordan utvises stort mot eller store bedrifter? Hva er en dåd? Svarene på disse spørsmålene viser konturene av en feministisk utfordring. Som antydnet i avsnittet om Arnhild Skres definisjon, vil forskjellige typer feminisme definere ”mot” og ”dåd” forskjellig. Et skille går mellom forskjellsfeminisme og likhetsfeminisme, som kan kategoriseres som to hovedretninger, men det finnes flere undergrupper i disse feminisismene, og selvfølgelig også flere andre selvstendige feministiske retninger. Forskjellsfeminismen hevder at det finnes en biologisk og naturgitt forskjell, en forskjellig *essens*, mellom kvinner og menn. Deres strategi for å oppnå likestilling (i betydningen ”de to forskjellige kjønnene skal være like mye verd”), er å statusheve det de anser som ”typisk” kvinnelige egenskaper, yrker og posisjoner i samfunnet. Skal vi overføre denne tankegangen

til heltinnekrav, bør da handlinger som krever mot av mange jenter kunne defineres som dåder, for eksempel å ta ordet i en skoletime. Hun utfordrer seg selv ved å gjøre noe hun i utgangspunktet ikke liker, men overvinner frykten og har dermed utvist mot og utført en dåd. Likhetsfeminisme er derimot fundert på at kvinner og menn i utgangspunktet er skapt like, at det ikke finnes noen kvinnelig og mannlig essens, og at kjønn "sitter i hodet", altså er sosialt skapt. Mot og bragd bør således ikke defineres annerledes for kvinner enn for menn. Ut fra denne feministiske tankegangen vil det å kvalifisere å ta ordet i klassen til en heltedåd være en reduserende og begrensende måte å vurdere jenter på. Ikke fordi man undervurderer at enkelte jenter synes det er ubehagelig å snakke høyt i en offentlig sammenheng, men fordi at å kalle dette en dåd er å insinuere at dette er et maksimum for hva man kan forvente av jenters mot. Jeg vil i denne oppgaven definere heltedåden med utgangspunkt i likhetsfeminismen. Jeg anser det som mer fruktbart å vise at jenter faktisk *kan* opptre i verden og inneha egenskapene som den klassiske helten har, slik vi har lært å kjenne ham i myter og eventyr, og ikke begrense mulighetene deres ut fra våre forventninger til dem. Derfor bør heltinnene ikke bare opptre i privatsfæren, i et lukket jenteunivers, men være tilstede i offentligheten og utgjøre en forskjell for mennesker utenfor seg selv.

Et tredje heltinnepremiss jeg vil inkludere i min definisjon er hentet fra Pippi og Nancys oppførsel, nemlig evnen til grenseoverskridelser. Begge disse heltinnene beveger seg grenseløst mellom offentligheten og privatsfæren, og de overskrider grensene satt for deres kjønn og alder. Dette er et sentralt og anvendelig heltinnepremiss jeg vil ha nytte av i min egen definisjon, som også vil øke heltinnenenes feministiske potensial.

Den siste lånte heltinndefinisjonen tilhører Margery Hourihan. Hourihan bruker mye plass i sin dekonstruksjon av den klassiske helten til å påpeke at heltehistorien i utgangspunktet er destruktiv og lite oppbyggelig i barnelitteratursammenheng. Hun foreslår en ny helteforståelse hvor helten ikke trenger å være mer annerledes enn leseren enn at hun/han kan kategoriseres som "the rest of us". En slik bred definisjon har en åpenbar praktisk ulempe; det vil bli en svært omstendelig oppgave å dokumentere de litterære heltinnene fra de siste fem årenes barnelitterære produksjon hvis heltinnene er som "the rest of us". Sjansen hadde da vært stor for at jeg hadde endt opp med å dokumentere samtlige litterære kvinnelige hovedpersoner i utvalget, noe som igjen ville begrenset oppgavens forskningsrelevans.

I denne oppgaven er det et premiss at heltinnen har en *funksjon*. Dette innebærer at den litterære heltinnen er en nyttig karakter, og at den klassiske heltehistorien ikke er destruktiv, slik Hourihan konkluderer med. Det er også et premiss at heltinnen ikke bare er

historiens hovedperson, men også at hun utfører en heltedåd, forstått med likhetsfeminismen. Alice fra *Alice i Eventyrland* kan derfor ikke ses på som en heltinne ut fra hvordan jeg er i ferd med å definere henne. Hun mestrer ikke sine omgivelser, er ikke en bestemmende hovedperson, og utfører ingen dåd. Hourihan er en interessant teoretiker i heltinne-sammenheng fordi hun har et radikalt annerledes utgangspunkt for sin helteanalyse, men definisjonen hennes blir uanvendelig videre i min oppgave når hun påstår at den konstruktive heltinnen er mer en identifikasjonsfigur enn en karakter leseren kan beundre og se opp til.

Som et supplement til denne definisjonen som nå begynner å ta form, vil jeg påpeke én egenskap som ingen av de lånte helte definisjonene formulerer på noen ideell måte. Jeg vil inkludere et krav om at heltinnen ikke er posisjonert i en offer-rolle. Dette kan høres ut som en selvfølge, men jeg er opptatt av at heltinnen *selv* skal velge sin heltinnestatus. En jente som er ”tvunget” ut i en heroisk posisjon ved at hun for eksempel er determinert til å utføre denne handlingen, eller at det på en eller annen måte blir bestemt *for* henne at hun skal opptre som heltinne, har ikke valgt sin skjebne selv, og dermed kan hun bare delvis ta æren for dåden hun utfører. En heltinne skal rett og slett være for selvstendig og autonom til å kategoriseres som offer.

Denne oppgavens heltinndefinisjon er altså basert på følgende kriterier:

- Hun må være bokens hovedperson
- Hun må utføre en dåd, i den likhetsfeministiske forståelsen av denne
- Hun må ha evnen til grenseoverskridelser
- Hun må ikke være situert i en offer-rolle

Disse premisene har jeg kommet frem til ikke bare ved å se på heltinnegestaltninger, men også ved å ta for meg *helte* definisjoner. Å anvende klassiske helteegenskaper til å definere en heltinne, som å inkludere den typiske heltedåden, understreker oppgavens likhetsfeministiske utgangspunkt. Men jakten på heltinnedåden er ikke bare en jakt på storslåtte scener, hvor hun redder folk fra å dø og kaster seg over dype avgrunner. Det handler i like stor grad om å analysere hvorvidt disse jenteskikkelsene har reell råderett over sitt eget liv, og her er en dåd et symptom på at en hovedperson strekker seg utover de sementerte rolleforventingene som påhviler henne.

4.0 Presentasjon av det brede materialet

4.1 Innledning

Før jeg i neste kapittel skal ta for meg selve heltinnelitteraturen, vil jeg presentere materialet jeg har lett etter heltinner i, altså utvalget av den potensielle heltinnelitteraturen. Hvilke sjangere går igjen, og hvordan fordeler de mannlige og kvinnelige hovedpersonene seg? Først vil jeg forklare på hvilket grunnlag jeg valgte ut det brede materialet, hvilke definerende kriterier som spilte inn, og hvordan jeg arbeidet systematisk med disse under lesingen. Deretter vil jeg presentere enkelte kvantitative funn jeg har observert i dette materialet, med utgangspunkt i hovedpersonenes kjønn.

4.2 Utvalget av litteratur

Når det gjelder det brede litteraturutvalget jeg har lett etter heltinner i, har jeg forholdt meg til fire avgrensede kriterier. For det første har jeg konsentrert meg om litteratur med en målgruppe på 10-14 år. Denne aldersgruppen har jeg valgt fordi, som allerede nevnt i oppgavens innledning, den sammenfaller godt med psykologen Jean Piagets preadolesensalder, 11-12 til 14-15 år, en alder hvor man øker evnen til abstrakt tenkning, man kan se fremover og legge planer for resten av livet, og man utvikler behovet for å forme sine egne idealer.

For det andre har jeg begrenset sjangerutvalget til å gjelde kun romaner. Altså har jeg utelatt noveller og andre korttekstsamlinger, bildebøker, poesi og faktabøker. Dette er for å konsentrere utvalget og gjøre det så sammenlignbart som mulig. Det tredje avgrensede kriteriet utelukker oversatte romaner. Jeg har altså kun lest norske originalutgivelser. Ideelt sett ville jeg utvidet denne kategorien til å gjelde oversatte nordiske språk, eller aller helst enda bredere, for å kunne peke på så brede tendenser som mulig, men det har vist seg at for målgruppen 10-14 år utgis det såpass få oversatte romaner at jeg uansett ville fått et for svakt grunnlag til å peke på noen europeiske eller nordiske tendenser.

Den siste begrensingen er satt ut fra tidsperioden; jeg har lest bøker fra det som var de siste fem årene da denne oppgaven ble påbegynt i 2006, fra og med 2001 til og med 2005. At det ble nettopp fem år er begrunnet ut fra et anslag om at det var den lengste tidsperioden jeg kunne analysere og samtidig rekke å lese og forske på alle heltinneskikkelsene. En viktig distinksjon er at jeg kun har forholdt meg til nyskrevet litteratur i denne perioden. Opptrykk av ”gamle” romaner i nye format, som for eksempel pocketutgivelser eller serieformateringer, har jeg ikke inkludert. Jeg går dermed glipp av aspektet som kunne fortalt oss noe om hvilke

bøker som er i sirkulasjon (som selger mest eller utlånes mest på bibliotekene), men har valgt bort dette til fordel for et fokus på hva som utkommer av *ny* kulturproduksjon.

4.3 Fremgangsmåten i undersøkelsen med materialet

Å gjøre en systematisk lesning av hundre bøker krever en viss struktur underveis i prosessen. Før jeg gikk i gang med lesingen, måtte jeg finne frem til og sortere hvilke nye norske bøker som ble gitt ut mellom 2001 og 2005 for aldersgruppen 10-14 år. Her har premisset om målgruppens alder vist seg vanskeligst å undersøke. De fleste forlagene opererer med forskjellige alderskategorier, og enkelte forlag vegrer seg for i det hele tatt å antyde hvilken målgruppe en bok er beregnet for. Det viste seg likevel at det eksisterer et relativt avgrenset segment med bøker som verken tilhører lettlestsjangeren eller ungdomsromankategorien og mellom disse kategoriene fant jeg målgruppa som ligger nærmest Piagets preadolesens-begrep i alder. Fordi det ikke eksisterer noen vanntette skott mellom disse målgruppene eller alderskategoriene, har jeg til en viss grad måttet bruke skjønn for å se om en bok kunne inkluderes i mitt utvalg eller ikke.

For å få oversikten over utgivelsene har jeg kombinert katalogen *Årets bøker*⁴ med forlagenes egne utgivelseskataloger, og sett på i hvilke kategorier forlagene plasserer bøkene sine. ”Årets bøker” opererer med alderskategoriene 2+, 4+, 6+, 8+, 10+ og ”Ungdomsbøker”. Jeg har derfor tatt utgangspunkt i bøkene som er plassert i 10+-kategorien. Stort sett har plasseringen i *Årets bøkernes* kategori samstemt med hvor forlagene har plassert dem i sine kataloger og nettsider, men jeg har ved et par tilfeller sortert ut bøker som forlagene har plassert i for eksempel målgruppa 8-10 år, men som likevel har kommet med i *Årets bøkernes* 10+-kategori. Jeg har ikke funnet tilfeller av bøker som er beregnet for 10-14-åringene som har havnet i 8+ eller ”Ungdomsbøker”.

4.4 Presentasjon av det brede materialet

Hundre bøker utgitt over en periode på fem år er et stort materiale. Jeg har systematisert det på grunnlag av variabler jeg tror vil komme denne oppgavens feministiske utgangspunkt til nytte. Underveis i lesingen har mitt første krav til heltinnen, nemlig at hun måtte være hovedpersonen i historien, stått øverst på listen, ettersom dette har vært det mest anvendelige utsorteringsverktøyet. Etter endt lesing har jeg ført boken opp på listen over enten mannlig hovedperson, kvinnelig hovedperson eller kombinerte hovedpersoner, både for å sortere ut

⁴ *Årets bøker* var til og med 2005 (som var det siste året denne ble utgitt) en katalog som ble organisert utgitt av Forleggerforeningen, under prinsippet om at hvert forlag måtte betale for å få bøkene sine representert her.

den potensielle heltinlitteraturen, og for ellers å se den kvantitative spredningen av materialet i forholdet til hovedpersonenes kjønn.

Den andre variabelen jeg har undersøkt har vært bøkens sjanger. Etter endt lesing kunne jeg skille ut følgende fem kategorier:

- hverdagsrealisme
- fantasy
- spenning/detektiv
- humor
- historiske romaner

Grunnen til at den realistiske sjangeren har fått tilnavnet hverdagsrealisme, er at alle bøkene i denne sjangeren foregår i et utpreget hverdagslig univers. I fantasy har jeg inkludert både skrekkfantastiske og mytisk-eventyrlige romaner⁵, altså både sjangeren hvor det hverdagslige glir over i skrekkfantasien og historiene hvor hovedpersonene reiser til landet ”på den andre siden”. Spenning/detektiv-sjangeren er en blandingssjanger som inkluderer både Nancy Drew-etterfølgere og mer mystiske spenningsfortellinger, men som har som fellestrekk at hovedpersonen aktivt prøver å løse mysteriet. Humorkategorien var den mest overraskende sjangeren – jeg trodde i utgangspunktet at disse bøkene ville kunne inkluderes i hverdagsrealismen, men det viste seg at humor er en egen, spesialisert sjanger som fortjente en egen kategori. I kategorien historiske romaner har jeg forholdt meg til Åsfrid Svensens fire definerende kriterier: avstand i tid, historisk autentisitet (som kan oppnås for eksempel ved bruk av historiske fakta), at karakterene er representative for perioden, og at tidsbildet har en viss bredde (Svensen 2001: 93-94).

Under lesingen ble det tydelig at det utgis få sjangeroverskridende romaner for målgruppa. Det kan virke overflatisk å påstå at man kan plassere en roman i en definitiv og lukket sjanger, men i mitt utvalg viste det seg at forfatterne for det aller meste er sjangertro og eksperimenterer lite med sjangerkombinasjoner. De fleste bøkene lot seg derfor lett plassere i én sjanger, og i de få tilfellene hvor man kunne lese inn flere sjangere i samme bok, tok jeg utgangspunkt i den mest fremtredende av dem. Klaus Hagerups *Markus og karaokekongen* (2004) kan leses som en hverdagsrealistisk bok, samtidig som humor er et såpass

⁵ Jmf. Åsfrid Svensens distinksjon mellom disse i *Å bygge en verden av ord* (2001) s. 69-80. Denne distinksjonen vil komme mer til sin rett senere i oppgaven, men på dette stadiet forholder jeg meg til fantasy som en kategori.

fremtredende innslag i boka at den også kunne plasseres her. Sammenlignet med bøkene som utvilsomt hører hjemme i humor-kategorien, som Yngve Frøyens *All makt til mumien* (2004) og *Gal manns kakao* (2005), blir det likevel tydelig at *Markus og karaokekongen* først og fremst hører hjemme i hverdagsrealismen, med humor som et viktig virkemiddel.

Det viste seg raskt at hverdagsrealismen er den vanligste sjangeren i utvalget. Derfor vil jeg også analysere hvordan forskjellig tematikk i de realistiske bøkene er fordelt på hovedpersonenes kjønn. Her har jeg brukt fire forskjellige kategorier, som ble til etter å ha sett på likhetstrekk og tendenser i materialet. De fire kategoriene er vennskap/mobbing (hovedpersonen er sjeldent mobberen, men blir ofte venn med denne ved bokas slutt), familie (ofte et motiv med skilte foreldre og en ny steforelder), den relativt kjønnsspesifikke kategorien forelskelse, i tillegg til en ”annet”-kategori, som fanger opp de få ikke-kategoriserbare emnene. Som observert i sjangerutvalget, viser det seg at de aller fleste forfatterne også holder seg konsekvent til ett tema. I de bøkene hvor det eksisterer flere parallelle temaer, forholder jeg meg til det mest fremtredende temaet i boken.

Den siste kvantitative variabelen jeg har undersøkt er forfatterens kjønn. Er det slik at kvinner skriver om jenter og menn om gutter? Er kvinnelige eller mannlige forfattere overrepresentert når det gjelder å skrive om kombinerte hovedpersonpar?

I det følgende vil jeg ta for meg en og en av disse variablene og se på hvordan periodens utgivelser oppsummert fordeler seg kvantitativt på disse. Fordi de fem årene jeg har undersøkt først og fremst er interessante sammenlagt, ettersom det ikke dreier seg om en lang periode og fordi ett og ett år ikke kan fortelle oss særlig mye om en tendens, har jeg kun i tabellen om hovedpersonenes kjønn vist hvordan disse plasseres år for år.⁶

Den første, og kanskje mest grunnleggende variabelen jeg har undersøkt, er antallet kvinnelige, mannlige og blandede hovedpersoner.

⁶ En fullstendig oversikt over bøkens titler, forfatter, forlag, utgivelsesår, sjanger og hovedpersonenes kjønn finnes i Appendiks 1 og 2.

Tabell 1. Hovedpersonens kjønn fordelt på år

	Jente	Gutt	Kombinert
2001:	11	9	3
2002:	7	9	2
2003:	9	6	4
2004:	7	11	4
2005:	6	10	2
Totalt:	40	45	15

Av denne tabellen ser vi at av hundre bøker er de mannlige hovedpersonene i et svakt overtall, med førtifem tilfeller mot førti bøker med kvinnelige hovedpersoner. Femten romaner har både en jente og en gutt i rollen som hovedperson, i et kombinert hovedpersonpar.

Det ble altså utgitt fem flere bøker med en mannlig hovedperson enn med en kvinnelig i perioden. Dette er et såpass lavt tall at det ikke er mulig å trekke noen konklusjoner eller peke på en tendens. Et mer overraskende funn er at det ble utgitt såpass mange bøker med et blandet hovedpersonpar. En gjennomgang av disse bøkene viser en tendens som går ut på at det generelt er gutten som innehar den mest aktive posisjonen i paret, mens jenta fungerer mer som en kontrastfigur eller en hjelperolle. I utgangspunktet har de ofte en relativt likestilt rolle, men i løpet av handlingen dreier fokus over på gutten, slik at han blir den dominerende og mest interessante figuren. Dette er tilfellet i de to seriene *Veitvetspanerne* (Guri Børrehaug Hagen) og *Phenomena* (Ruben Eliassen), som utkom med henholdsvis fire og tre bøker i perioden. I *Veitvetspanerne* består hovedpersonduoen av søskenparet Tom og hans lillesøster Mia, i *Phenomena*-serien av tvillingene Alk (gutt) og Ilke (jente). Synsvinkelen varierer underveis mellom bror og søster, derfor fremstår de begge som hovedpersoner, om enn med forskjellige funksjoner og innvirkning på handlingen. Tendensen i disse to seriene er likevel at brødrene har størst innflytelse på handlingsutviklingen, mens søstrene er eller fremstår som yngre og litt mindre relevante karakterer, og som ved flere tilfeller kommer i skyggen av sine brødre (en rollefordeling som sjelden snus).

Jeg har funnet få tilfeller hvor de to hovedpersonene har en likestilt betydning for historiens fremdrift. Nærmest kommer *Savnet i Alaska* (2001) av Tor Torkildsen; her varierer både fortellerstemmen, synsvinkelen og den mest handlingskraftige hovedpersonen underveis mellom søsteren Lisa og broren Nils.

Den neste variabelen jeg har undersøkt er sjangeraspektet. Hvilke sjangere er mest dominerende i perioden, og hvordan er sjangrene fordelt på hovedpersonenes kjønn?

Tabell 2. Sjanger fordelt på hovedpersonens kjønn

	Hverdagsrealisme	Fantasy	Spenning	Historiske romaner	Humor
Jente	28	10	2	0	0
Gutt	17	8	9	2	9
Kombinert	0	7	7	1	0
Totalt:	45	25	18	3	9

Sammenlagt ser vi at den realistiske sjangeren er representert med flest romaner, førtifem i alt, deretter kommer fantasyromanen med tjuvfem tilfeller og spenningsromanen med atten tilfeller. Humorsjangeren er representert med ni tilfeller, mens det finnes tre historiske romaner i utvalget. Videre ser vi at de kvinnelige og mannlige hovedpersonene er forskjellig fordelt i sjangrene. Generelt kan vi si at de kvinnelige hovedpersonene har et smalere sjangerunivers å bevege seg i enn sine mannlige motstykker, som er jevnere representert i alle kategoriene. De mannlige hovedpersonene opptrer altså i et bredere og mer komplekst sjangerunivers. De kvinnelige hovedpersonene er overrepresentert i hverdagsrealismen og faktisk totalt fraværende i den historiske romanen og humorsjangeren, sistnevnte en sjanger som er godt representert i bøkene med en mannlig hovedperson, med ni tilfeller. I spennings- og detektivromanene, som burde være tilgjengelige univers for etterfølgere av Nancy Drew, finner vi kun to jenter, mot ni gutter.

Den hverdagsrealistiske romanen står også sterkt blant de mannlige hovedpersonene, med sytten tilfeller, og i neste tabell ser jeg litt nærmere på nettopp denne sjangeren. Fordi den hverdagsrealistiske romanen er en sjanger som gjør plass til en spesifikk tematikk, har jeg vurdert hvilke temaer som går igjen, og hvordan de kan plasseres ut fra kvinnelig/mannlig hovedperson.

Tabell 3. Tematikk i de realistiske romanene fordelt på hovedpersonenes kjønn

	Vennskap/mobbing	Familie	Forelskelse	Diverse
Jente	8	8	9	3
Gutt	7	6	1	3
Totalt:	15	14	10	6

De kombinerte hovedpersonene er her utelatt ettersom de ikke opptrer i noen realistiske romaner.

Av denne tabellen ser vi at det er enkelte signifikante forskjeller mellom hvilke temaer som går igjen i bøkene med kvinnelig versus mannlig hovedperson. De tre temaene vennskap/mobbing, familie og forelskelse er omtrent likt representert hos jentene med henholdsvis åtte, åtte og ni tilfeller hver, i tillegg til tre ”diverse”-tilfeller (som handler om den første menstruasjonen, det politiske systemet i Norge og om ordlek, språk og fantasi). Blant bøkene med en mannlig hovedperson er vennskap/mobbing-tematikken sterkest representert med syv tilfeller. Deretter følger familietematikken med seks tilfeller, mens ”diverse”-kategorien er representert med tre tilfeller (om utdannings- og yrkesvalg, sengevæting og ADHD-problematikk). Forelskelse er kun hovedtematikk i én roman, og dermed talende for det mest påfallende tallet i denne tabellen; differensen på åtte tilfeller mellom bøker med tematikken *forelskelse*. Ni kvinnelige hovedpersoner opptrådte i en bok med dette som tema, mot én mannlig hovedperson.

Hvorfor er det slik? Er det forfatterne som ikke har tradisjon for å skrive om kjærlighet i guttebøkene? Eller er det forlagene som antar at en eksplisitt kjærlighetstematikk ikke tiltaler unge mannlige lesere? Uansett er det nærliggende å anta at forelskelsen er et tema som heller tas opp som bi-tema i for eksempel spennings- eller de humor-romanene.

Den siste variabelen jeg har undersøkt dreier seg om hvordan kvinnelige og mannlige forfattere skriver om jenter og gutter som hovedpersoner. Skriver kvinner om jenter og menn om gutter?

Tabell 4. Forfatterens kjønn versus hovedpersonens kjønn

	Jente som hovedperson	Gutt som hovedperson	Kombinerte hovedpersoner	Totalt:
Kvinnelig forfatter	27	12	8	47
Mannlig forfatter	14	34	8	56

Årsaken til at antall forfattere her overstiger antallet bøker, er at enkelte bøker har to forfattere. For øvrig har jeg registrert hver forfatter på nytt per bok, altså er ikke tabellen talende for hvor mange *forskjellige* forfattere som utga bøker i perioden.

Tabellen viser både at de mannlige forfatterne er noe sterkere representert enn de kvinnelige, og at omtrent like mange kvinner og menn skriver om kombinerte hovedpersoner. For øvrig ser vi at forfatterne i stor grad foretrekker å skrive om en hovedperson av sitt eget kjønn, og her ligger tallet relativt likt for både mannlige og kvinnelige forfattere. Dermed ser

det ut som om forfatterne relaterer seg mest til og har lettere for å skrive om en hovedperson de deler kjønnsidentitet med.

5.0 Heltinnelitteraturen

5.1 Innledning

I dette kapitlet vil jeg først og fremst presentere, i utgivelseskronologisk rekkefølge, romankarakterene som kvalifiserer til heltinner ut fra min definisjon. Hvilke historier inngår heltinnene i, og hvilke roller har de i bøkene? Hvordan oppfyller de heltinnepremissene om å være hovedperson, utføre en dåd og grenseoverskridelser, og hvordan forholder de seg til offerrollen? Etter å ha analysert de fire tydeligste heltinnene, vil jeg ta min definisjon opp til vurdering. Hvor konstruktiv har den vært? Kan den ha stengt ute noen romankarakterer som likevel har et feministisk potensial? Hvilket aspekt er det i så fall som skal utvides i definisjonen? Etter å ha diskutert meg frem til en ”ny” definisjon, vil jeg slippe til ytterligere to heltinner, som kan karakteriseres som grenseheltinner. Deretter vil jeg komparativt se på heltinnenes likhetstrekk og forskjeller ut fra definisjonens kriterier, og ut fra hvordan fortellerstemmen og synsvinkelen er plassert i teksten.

At det gjenstår hele trettifire bøker med kvinnelige hovedpersoner når heltinnelitteraturen er presentert, initierer kapitlets siste del. Hvordan ser de andre kvinnelige hovedpersonene ut, hvilke typer går igjen? Kan de ha et feministisk potensial selv om de ikke er heltinner?

5.2 Sterke heltinner

5.2.1 Alexandria fra *Alexandria og de tre gåtene* av Jan Christopher Næss (2001)

Alexandria og de tre gåtene åpner på et ekstradiegetisk nivå med følgende ord: ”Dette er historien om Alexandria Nilsen, og som de fleste historier begynner den en regntung og dyster dag i mai for omtrent en del år siden” (Næss 2001: 9). Ikke bare er Alexandria hovedpersonen i fortellingen, det er henne historien *handler* om. Den autorale fortellerstemmen har full innsikt i hovedpersonens tanker og følelser, og synsvinkelen ligger hos Alexandria i hele historien. Hun er en observant og nysgjerrig jente, som også fungerer effektivt som katalysator for resten av bokens karakterer.

Allerede i første kapittel fortelles det om Alexandrias magiske egenskap: hun tiltrekker seg ild og varme. Holder hun for eksempel en lyspære i hånden, begynner den å lyse. Denne egenskapen skal vise seg å være både hennes velsignelse og forbannelse. Ved historiens begynnelse har hun akkurat flyttet til den lille byen Fedtfarse med sin

vegetarianerfamilie, et samfunn med skrekktfantastiske fantasytrekk, som styres av det styrtrike familieimperiet Flink. "Flinkene" eier de to største bedriftene i byen, Betongfabrikken og Slakteriet, hvor størstedelen av byens innbyggere er ansatt. Men familien Flink har kontroll over byens innbyggere på flere måter. De tilsetter sløvelsesdop i kjøttvarene på Slakteriet, og ettersom lønna ofte utbetales i pølser og kjøttfarse, blir alle Fedtfarses innbyggere både sløve og ukritiske til Flink-dynastiet. Dette gjelder også Alexandrias klassekamerater, som i fjerde klasse har problemer med regnestykket tolv minus seks. Alexandria irriterer seg over sin sløve klasse og klasseforstander, men får seg en venninne i byens andre vegetarianerfamilie, byens bakerfamilie.

Det tar ikke lang tid før Alexandria finner ut at Flinkene ikke bare manipulerer Fedtfarse på overflaten. Blant annet oppdager hun en stor underjordisk kjeller som familien Flink har bygget under Fedtfarse. Under en hemmelig oppdagelsestur der nede ser hun straffen de få Flink-kritikerne utsettes for: de forvandles til griser og holdes fanget i en grop. Kjelleren er mørk og nesten uinntagelig, men Alexandria har med seg en magisk blomst hun har funnet; en sølvrose som fungerer som en slags lommelykt når hun tar på den. Når faren i bakerfamilien en dag forsvinner sporløst, tar Alexandria med seg sølvrosen og datteren hans Susanne ned i kjelleren. Der får Susanne så vidt hilst på sin pappa, nå i griseham, før de må returnere til overflaten så de ikke blir oppdaget. I neste omgang tar de med seg Alexandrias foreldre, og sammen klarer de å sette grisene fri. Men problemet er ikke løst, grisene er fortsatt griser, og Flink-imperiet står like sterkt. Og Flinkene venter ikke lenge med å hevne seg på Alexandria som har sluppet fangene fri. Neste dag blir hun tatt til fange av yngstesønn Biffen Flink, som har en skummel plan: han skal sette fyr på hele Fedtfarse med *nattilden*, en ild som holdes fanget i den underjordiske kjelleren og som kan brenne både tre og betong. Når hele byen er brent opp er planen hans at familien Flink skal tjene seg enda rikere på å bygge den opp igjen. Biffen binder Alexandria fast til byens eneste trehus, huset som har klart seg på tross av Flinkenes evige trusler om sanering og betongerstatning. Fordi Alexandria tiltrekker seg flammer og varme vil brannen aller først ramme dette huset, og Alexandria vil dø. Men heltinnen kommer seg løs fra Biffens knuter, kaster seg inn i nærmeste bil og styrter inn i den underjordiske kjelleren, med sølvrosen i ryggsekken.

Her møter hun gamle herr Flink, familiens overhode, som sitter og angrer på sin mørke fortid. Alexandria trøster og oppmuntrer ham, og han erkjenner sin dårlige samvittighet overfor "alle menneskene som har lidd for at jeg og sønnene mine skulle bli rike" (Næss 2001: 218-219). Deretter tar han den lysende sølvrosen fra henne, og fortsetter inn mot nattilden. Alexandria prøver å følge etter ham, men uten rosen blir det mørkt rundt henne, og

når hun møter Flinks gamle husholderske nede i dypet, følger hun med henne til overflaten. Hun vet at gamle herr Flink vil stoppe nattilden selv, og dermed redde Fedtfarse fra bybrannen.

Idet historien avsluttes, står flere spørsmål ubesvart. Hva skjer med den resterende delen av familien Flink? Hvordan reagerer Fedtfarses innbyggere på Alexandrias innsats for å redde byen? Får de vite om denne i det hele tatt? Det eneste som antydes i teksten, er at familien Flink vil ”våkne” av gamle herr Flinks beslutning. Dermed ser det ut som om Fedtfarses befolkning går en lykkeligere og friere fremtid i møte.

Heltindefinisjonens kriterier

Alexandria Nilsen er den eneste av heltinnene som omtales allerede i bokens tittel. Dette understreker hennes sterke posisjon som en tydelig hovedperson. Det er hun som styrer handlingen fremover, og det er hennes initiativ som bestemmer neste trekk. Hun oppdager selv hvordan grisene holdes skjult i kjelleren, og hun bestemmer seg for at noe må gjøres. Hun betror venninnen Susanne at hun har en plan, men hun ”vet ikke om jeg tør å gjennomføre den alene” (Næss 2001: 159). Alexandria innrømmer altså at hun ikke er usårbar eller suveren, men at hun kan trenge hjelp. Dette kunne svekket heltinnestatusen hennes, men fordi hun velger å erkjenne sin usikkerhet, tar hun kontroll over situasjonen, og utfører likevel oppdraget hun har bestemt seg for. Hun er hele tiden selvsikker, modig og selvstendig, men oppnår også en viss progresjon som karakter når situasjonen tilspisser seg og hun skjønner hvilken rolle hun selv kan få i det avgjørende dramaet.

Da jeg utformet min definisjon av begrepet heltinne inkluderte jeg det tradisjonelle ”dåd”-premisset. Under lesingen har jeg oppdaget at det kan utføres mange forskjellige dåder i en bok, av forskjellig betydning og kaliber. Roland Barthes skapte begrepene kjernehendelse og katalysatorhendelse for å avgjøre en hendelses betydning for handlingen (Barthes 1978: 93-95). Denne distinksjonen kan vi bruke til å skille mellom variasjoner av dåder i samme historie. En kjernedåd er den avgjørende, og som oftest siste dåden som utføres, mens katalysatordådene har bygget opp til og hjulpet fram denne siste hendelsen. Alexandria Nilsen utfører kun katalysatordåder, og forlater åstedet før kjernedåden er utført. Hun kvalifiserer likevel til heltinne fordi hun utfører to katalysatordåder som bidrar til at kjernedåden kan utføres. Idet hun kommer ned i kjelleren og møter gamle herr Flink, har han gitt opp håpet om å noen gang få tilgivelse for sine tidligere synder. Alexandria setter seg ned og prater med ham og ”tilgir” ham, og da får Flink håpet tilbake. Han tar rosen fra henne og går selv innover mot nattilden for å stoppe den. Alexandria prøver å stoppe ham for selv å legge lokk på

nattilden som Biffen Flink planlegger å slippe ut, men idet gamle herr Flink forsvinner, vet hun at hun vil være lite til hjelp famlende rundt alene i mørket.

Alexandria utfører to viktige katalysatordåder, som til sammen er avgjørende for at kjernedåden kan utføres. For det første oppdager hun de innesperrede grisene i kjelleren, og setter i gang aksjonen for å få reddet dem. Med fare for sitt eget liv sniker hun seg alene ned i kjelleren, og skjønner at de fangede grisene egentlig er savnede Fedtfarse-innbyggere. Timingen er ikke tilfeldig: kun få dager etter skulle grisene slaktes. Den andre hjelpedåden består i å oppsøke nattilden etter at Biffen har tatt henne til fange. Med fare for sitt eget liv sniker hun seg ned i kjelleren for å stanse nattilden, hvor hun møter Flink og får snakket ut med ham. Uten Alexandrias trøst ville Flink blitt sittende igjen i sin selvmedlidenhet, han ville ikke bremsset ilden og på den måten reddet hele Fedtfarses befolkning.

Alexandrias aldersmessige grenseoverskridelser demonstreres ofte i forhold til foreldrene hennes. Hun oppfører seg gjennomgående mer voksent enn disse, for eksempel er det hun som passer på at faren får på seg tørre klær når de overraskes av regn på flyttedagen, og ikke minst er det hun som tar ansvar for å utfordre Flink-imperiet. Hun er både mer våken og smartere enn de fleste innbyggerne i byen fordi hun ikke spiser den sløvende kjøttmaten. Dette gjør jo faktisk heller ikke hennes foreldre, men de reagerer ikke på familien Flinks kritiske makt over Fedtfarses innbyggere.

Alexandria overskrider kjønnsvariabelen blant annet i kraft av sin konsekvente selvtillit. Når hun oppdager hvor annerledes hun er fra sine nye klassekamerater i Fedtfarse er hun med en gang overbevist om at det er *dem* det er noe galt med, ikke henne. Ellers utfører Alexandria en ganske overraskende og drastisk handling som må kunne sies å være grenseoverskridende i forhold til kjønn: hun slår ned Palle, skolens tøffeste og skumleste bråkmaker som har plaget henne lenge, med skolesekken sin. At dette ikke er hverdagskost for verken skolens jenter eller gutter, blir tydelig i applausen som følger etter at Palle går i bakken: ”Det var ikke mange som hadde grunn til å elske Palle, men ennå hadde ingen tort å behandle ham slik Alexandria nå gjorde” (Næss 2001: 146).

Det siste heltinnepremisset jeg formulerte i min definisjon, var at heltinnen ikke skulle være situert i en offerrolle – hun skulle velge sin heltinnestatus selv. Når en romanpersons skjebne er forseglet allerede før handlingen begynner, vil dette påvirke dennes mulighet for selvråderett og autonomi senere i boken. Skal en heltinne ha muligheten til å bestemme over sitt eget liv, må hun selv få lov til å ta del i beslutningen om hun vil være en heltinne eller ikke. Det må være *hennes* valg. Hvis ikke ender hun opp i en *ufrivillig*

heltinnerolle: hun utfører en dåd men har ikke valgt å utføre dåden selv, og blir dermed offer for andres planer.

Alexandria Nilsen demonstrerer imidlertid at det finnes flere måter å forholde seg til en forutbestemt skjebne på. Hun mottar nemlig flere tegn på at hun er ventet til byen, og at hun er ”den utvalgte”, både fra historiens onde og gode hjelpere. Den hensynsløse Biffen Flink forteller henne at han lenge har ventet på familien Nilsens ”ildfulle datter”, fordi han skal bruke henne for å lokke til seg nattilden, for i neste omgang tjene enda flere penger. Men også den angrende og forsonende eldstemann Flink har ventet på Alexandria. Han gir henne tre gåter som skal være ledetråder til oppgaven hennes, men som hun selv skjønner lite av. For eksempel: ”*Brennende ild, flammer famler etter Nilsen-jenta? Ha! Alexandria Nilsen vil ikke la biff, rikfolk eller nattild nå Engelberts trehus (...)*” (Næss 2001: 108) (forfatterens kursivering). Alexandria er altså utpekt som redningsperson allerede før historien begynner. Likevel klarer hun å unngå en offer-situasjon fordi hun ikke ukritisk aksepterer planene som er lagt for henne: hun oppdager *selv* den kritiske situasjonen i Fedtfarse og finner på egenhånd ut hva som må gjøres. De tre gåtene gir henne lite konkret hjelp, og hun må derfor selv spore opp mysteriet, og selv lage en plan og utføre den. Dermed unngår hun den fatale og heltinnedrepende posisjonen som offer for en forutbestemt skjebne.

5.2.2 Freddy fra *Djeveløyet* av Maria Konow Lund (2001)

Utvalgets eneste spenningsroman er bygd opp som en klassisk Nancy Drew-roman, med en grensesprengende heltinne, en håpløst feminin venninne og et (nesten) umulig mysterium å løse. *Djeveløyet* er en av få romaner i utvalget med en skiftende synsvinkel og en allvitende forteller. Perspektivet ligger riktignok for det aller meste hos heltinnen Freddy, men i de første kapitlene får vi også flere innblikk i følelseslivet til moren, en student som losjerer i underetasjen hos Freddy og moren, Freddys bestevenninne Danielle, og selve skurken, en fanatisk katolikk fra den strengt katolske sekten ”De gjenoppståtte”. Når Freddy nærmer seg løsningen, og mysteriet strammes til, glir imidlertid synsvinkelen over til utelukkende henne og i et par uthevede scener, De gjenoppståttes utsendte.

Historien åpner med et illevarslende frampek, en parallell scene til hovedfortellingen hentet fra De gjenoppståttes skjulested, lokalisert til ”Spania, ukjent sted”. Her blir vi vitne til at en av sektens øverste ledere får nyheten om at ”*Det er kommet bud fra Bergen i Norge. Vi tror Djeveløyet endelig kan komme tilbake til oss*” (Lund 2001: 6) (forfatterens kursivering). *Djeveløyet* er en magisk og myteomspunnet ring som skal inneholde en splint av Jesu kors, og som skal kunne oppfylle alle ringbærerens ønsker. I følge

myten skal den ha tilhørt storinkvisitoren Torquemadas familie, men forsvant sammen med en av hans slektninger om bord på skipet Castillo Negro som gikk ned utenfor Vestlandskysten på 1500-tallet. Når De gjenoppstående får høre at ringen er funnet, fatter de håp for sekten igjen, og sender et medlem til Norge. Hvis de bare kan få tak i ringen, er de sikre på at den vil oppfylle alle deres ønsker, og dermed vil de igjen kunne utøve like stor innflytelse på den katolske kirke som under den spanske inkvisisjonen.

Denne scenen foregår tidsmessig parallelt med neste kapittel. Her blir vi kjent med Freddy, en ”guttejente” med sans for mysterier og detektivvirksomhet, og hennes alenemor, Nina. Begge engster seg over den dårlige økonomien til den lille familien og lurar på hvordan de skal få krevd inn husleie fra studenten som leier hybelen i underetasjen. Det blir raskt klart at det er denne studenten som har funnet Djeveløyet, og at den evig nysgjerrige Freddy, som har løst detektivmysterier i to tidligere bøker⁷, vil få en sentral rolle i mysteriet.

Studenten har bestemt seg for å selge Djeveløyet videre til den fanatiske katolikken, men blir kort tid etter funnet død. Antakeligvis ble han drept av kjøperen, men Freddys mor mistenkes for drapet, med studentens husleiegjeld som motiv. Freddy går i gang med etterforskningen i hardkokt kriminalstil: hun bryter seg inn på universitetet for å stjele viktige og avslørende papirer, hun sniker seg med i baksetet på en bil for å finne spor, og hun dechiffrerer kodede beskjeder og kart. Sammen med venninnen Danielle oppsøker hun stedet der Castillo Negro skal ha gått på grunn, men uten annet resultat enn at de blir oppdaget av politiet som ikke vil at jentene blander seg inn. Etter enda et mystisk drap blir Freddys mor arrestert. Da går Freddy på skattejakt i sitt eget hus, og finner skatten begravd i et hemmelig kjellerrom på studentens hybel. Men i samme øyeblikk som hun åpner luken til kjellerrommet, blir hun oppdaget av medhjelperen til De gjenoppståttes utsendte, Freddy og Danielles katolske lærer Søster Edel, som dytter Freddy ned i kjelleren så hun faller og besvimer. Når hun våkner sitter hun ved siden av venninnen Danielle i kjellerrommet, som også er tatt til fange av Edel, men som har gitt opp håpet om noen gang å slippe ut. Søster Edel har nemlig forseglest kjellerluken med giftig lim, som skal forpeste luften i kjellerrommet og ta livet av jentene i løpet av få minutter. Men rett før forgiftningsdøden inntreffer, klatrer Freddy resolutt opp på Danielles skuldre og roper på hjelp. Heldigvis blir de hørt av Søster Veronika, en annen lærer uten skumle hensikter som befinner seg i nærheten, og som åpner kjellerluken og befri dem begge.

⁷ Se *Melding fra en morder* (1997) og *Spøkelsesmorderen* (2000) av samme forfatter.

Rett før Søster Veronika dukker opp, blir Søster Edel skutt og drept av De gjenoppståttes utsendte, i hans higen etter å slette alle spor etter seg. På vei tilbake til Spania oppdager han imidlertid at han ikke har fått med seg Djeveløyet likevel. Danielle har passet på å bytte om ringens plass i smykkeskrinet med noen drops. Nina renvaskes, og Freddy og Danielle blir rikshelter for å ha oppklart mord og for å ha lurt Djeveløyet fra De gjenoppståtte.

Heltindefinisjonens kriterier

Freddy er romanens omdreiningspunkt og fremstår som fortellingens heltinne og hovedperson, selv om Danielle utfører viktige oppgaver, som å lure ringen fra den fanatiske katolikken. Gjennom samtalene med Danielle får vi et godt inntrykk av Freddys følelsesliv og beskrivelser av hennes egne tanker. Hun er en rasjonell, klartenkt og ikke minst ansvarlig hovedperson. Til tider virker hun nesten kynisk, som overfor lillebroren Smuffe, som hun for det meste synes kun er en slitsom arbeidsoppgave. Dette gir mening når vi får vite hvor mye ansvar hun har for broren i hverdagen: ”Hun laget frokost, vasket klær, passet Smuffe, badet ham og fikk ham i seng” (Lund 2001: 10). Disse oppgavene gjør hun for å hjelpe moren Nina, som er overarbeidet i jobben sin som journalist i *Bergens Tidende*. Nina fremstår ikke som noen morsfigur for Freddy, for eksempel kalles hun bare unntaksvis for mamma. Dette er en rollefordeling som fremstår naturlig for dem i deres daglige omgang, men det viser seg at både Freddy og moren skulle ønske det annerledes. Vi får et innblikk i Ninas reaksjon på at datteren ber henne huske regntøy i følgende passasje med fri indirekte diskurs: ”Der kom stikken igjen, det som fortalte henne hvor underlig det var at rollene ofte var byttet om: Freddy som kom med sine moderlige råd, og hun som ikke fulgte dem” (Lund 2001: 40). Datterens savn etter en tilstedeværende mor er mindre uttalt. Gjennom sin oppførsel gir hun signaler til leseren om at hun er en selvstendig og voksen jente som ikke trenger andre enn seg selv. Likevel – når hun på bokens siste side står med Djeveløyet i hånden og kan ønske seg hva hun vil, og Nina kommer og omfavner henne og forteller henne at hun skal bli en bedre mor og at ”(...) jeg er mer glad i deg enn noe annet på jord” (Lund 2001: 250), konkluderer Freddy med at ringen virkelig *kan* oppfylle alle ønsker.

I likhet med den forrige heltinnen Alexandria, består ikke Freddys heldedåd av én enkelt og påviselig kjernedåd, men av summen av hennes katalysatordåder. Til sammen løser hun både mordet på studenten og finner smykkeskrinet med Djeveløyet, men nøyaktig *når* hun skjønner sammenhengene er vanskelig å peke på. Dermed blir det summen av den pågående detektivvirksomheten som utgjør selve dåden. Hun bestemmer seg tidlig for å komme til bunns i drapet på studenten, og hun lar seg ikke skremme av tegn som plantes av

søster Edel for at hun skal tro at moren er skyldig i drapene. Under etterforskningen risikerer hun flere ganger sitt eget liv, men klarer alltid å komme seg unna i siste liten. I tillegg kan det bemerkes at hun faktisk redder både sitt eget og Danielles liv idet Edel har fanget dem i kjelleren. Til tross for at det unektelig ser mørkt ut, tar Freddy tak i situasjonen: ”Ingen av oss skal dø, sa Freddy sint. – Jeg finner meg ikke i det. La meg stå på skuldrene dine, Danielle” (Lund 2001: 238-239). Mens Danielle sitter maktesløs på gulvet og gråter, roper Freddy på hjelp og banker på kjellerluken for harde livet, som til slutt fører til at de blir hørt av Søster Veronika.

Freddy utfører utallige grenseoverskridelser i et aldersperspektiv. Hun oppfører seg modigere og smartere enn både sine jevnaldrende og politiet, og utfører detektivgjerningen med kløkt og mot. I tillegg fungerer hun som en mor både for sin egen mor og bror, og holder den lille familien og hjemmet sammen. Hun fremstår også som en ansvarlig karakter selv om mange av utfluktene hennes både er ulovlige og risikable. Risikokalkylen blir alltid veid opp mot at ”dette er nødvendig for å løse gåten”, og da lar hun seg ikke stoppe av faren for eget liv.

Freddy er den som tydeligst av alle heltinnene aktivt vil ta avstand fra den tradisjonelle jenterollen. Når jeg innledningsvis beskrev henne med det noe stigmatiske uttrykket ”guttejente”, er dette delvis fordi hun flere ganger påpeker at hun oppfatter seg selv slik (antakeligvis er det derfor hun har tatt kallenavnet Freddy i stedet for sitt opprinnelige navn Frederikke), og delvis fordi hun konsekvent er negativ til alt som fremstilles som ”jentete”, feminint og følelsesladet i boken. Hun irriterer seg for eksempel over at Danielle blir forelsket, og gjør sitt ypperste for å avverge det.

Danielle opptrer som en nyttig kontrastfigur, som Nancys Bess og Pippis Annika. Frem til hun ble forelsket i klassekameraten Rupert, var hun nesten like tøff og handlekraftig som Freddy, men forelskelsen forandrer henne:

Hun hadde byttet ut dongerikjolen med hvit bluse og lyseblått skjørt. Det blanke pasjehåret ble mer jentete med rosa plastspenner. (...) Like engasjert som hun før hadde vært når det gjaldt å finne avstanden mellom jorden og månen, var hun nå når det gjaldt ”det nye” som hadde skjedd med henne. En gutt. (Lund 2001: 29)

Denne oppførselen, som fremstår som ganske gjennomsnittlig for jenter i førpuberteten, virker på Freddy som totalt idiotisk og nesten krenkende. Hun fnyser av at venninnen ikke lenger skjønner hva som *betyr* noe, og at hun forandrer seg bare for å gjøre inntrykk på en klassekamerat. Freddy er en praktisk og lite romantisk anlagt jente, og blir tydelig

grenseoverskridende i forhold til kjønnsforventningene som hviler over henne sammenlignet med Danielle.

5.2.3 Bella fra *Ingentingspressen* av Bjørn Ingvaldsen (2003)

Ingentingspressen er en fantasyroman med skrekfantastiske trekk, som fortelles av tolvårige Bella i førsteperson. Hun forteller til et uttalt "du", det den danske litteraturprofessoren Morten Nøjgaard kaller en "leserperson" i teksten (Nøjgaard 1975: 168). Innledningsvis avslører hun at hun forteller historien *etter* at den har funnet sted, som i "Men det var ferien jeg skulle fortelle om" (Ingvaldsen 2003: 8). Kombinasjonen av etterstilt tidsperspektiv og direkte leserhenvendelse styrker hennes posisjon som heltinne på flere måter. For det første blir det tydelig at Bella, på tross av et ganske innfløkt plott, har full oversikt over historiens intrige. For det andre demonstrerer hun at hun har direkte innvirkning på historiens neste trekk. Hun forteller historien med seg selv som det selvfølgelig midtpunkt, og avslører dermed også en uvanlig stor porsjon selvtillit – selv til heltinne å være.

Bella er på ferie med lillebroren Leo hos tante Tora og onkel Birger, som bor på en nedlagt jernbanestasjon. Bella legger raskt merke til at onkelen stadig begir seg ut på lange spaserturer midt på natten, og en natt følger hun etter ham. Forsiktig sniker hun seg etter onkelen gjennom en mørk jernbanetunnel. På andre siden av tunnelen oppdager hun et eget lite beskyttet samfunn, "Ingentingdalen", hvor pensjonerte jernbanefolk, preget av sosialistisk fellesskap og høy arbeidsmoral, har bosatt seg, og hvor de kan sysle med tog og jernbaneskiner i stedet for å pensjonere seg. Hun blir raskt oppdaget av dalens innbyggere, som inviterer henne med på et allmannamøte. Her får hun vite at dalen står i fare for nedleggelse, og at tante Tora og onkel Birger er dette samfunnets viktigste kontakt med omverdenen. Den rike og slu forretningskvinnen Lilly planlegger å kjøpe opp hele Ingentingdalen, fylle den med vann og bygge dyre ferieboliger rundt vannet. I løpet av møtet bestemmer Bella seg for å lage en felle og fange Lilly i denne, og deretter snakke henne til fornuft. Selv om Bella aldri har laget noen felle før, får de fanget Lilly, men ved hjelp av en utro tjener fra Ingentingdalen klarer hun å rømme. Dermed bestemmer Bellas onkel at de må reise inn til hovedstaden og overbevise Staten om at de ikke skal selge dalen til Lilly, men verne den, slik at de forhenværende jernbanearbeiderne kan få bli.

Men på Statens kontor i hovedstaden møter de store utfordringer. Lilly har kommet dem i forkjøpet og fått politiet på sin side. Hun har også lagt ut skumle snubletråder for å forvirre og ødelegge for Ingentingdalens utsendte. Onkelen, tanten, lillebroren og Bella blir raskt arrestert av politiet og låst inne på et av "Statens kontor". Men med kløkt og mot

klarer Bella å rømme, og etter mye om og men får hun to forhenværende statsansatte til å gjøre et ekstraordinært vedtak om at Ingentingdalen må vernes og heller gjøres om til et friluftsmuseum for jernbaneinteresserte. Som sagt så gjort, og ved historiens slutt får Bella museets nyeste tog oppkalt etter seg, som takk for at hun reddet mikrosamfunnet fra undergangen.

Heltinndefinisjonens kriterier

Ingentingekspresen fortelles som nevnt med Bellas ”jeg” som fortellerstemme og fra hennes synsvinkel. Hun har en myndig måte å gjengi fortellingen på fra sitt eget ståsted, og tviler aldri på sin egen autoritet eller selvtillit. Dette forsterker inntrykket av en tydelig og driftig hovedperson, som ser på seg selv som sentrum for de fleste begivenhetene. Når det skal løftes flere tonn med jernskrap om bord i et tog som ledd i å lage fellen som skal fange Lilly, fremstiller Bella det som at det er *de andre* som hjelper henne, ikke omvendt. Hun legger heller ikke skjul på at hun selv synes hun er ganske modig og tøff. Hun tar med letthet på seg oppdrag hun ikke aner hvordan hun skal fullføre, som når hun overbeviser allmannamøtet om at hun er den rette til å lage fellen de skal fange Lilly i, selv om hun aldri har laget feller før: ”Men sannheten var at jeg ikke ante hvordan jeg skulle få det til” (Ingvaldsen 2003: 87).

Bella utmerker seg blant heltinnene ved at hun har et sterkt og uttalt *ønske* om å være en heltinne. Når onkelen hennes konkluderer med at det må ”et under” til om de skal klare å redde dalen, reagerer Bella slik: ”Jeg trakk pusten og tenkte dypt. Tenk om det underet kunne hete Belinda Annemone Ludvigsen!” (Ingvaldsen 2003: 85). Bellas heltegjerninger er også preget av *lyst* på en Nancy Drew-måte; hun nyter virkelig å tenke ut smarte planer for å knekke Lilly og få Ingentingdalen vernet. Når de er fanget på Statens kontor i hovedstaden, og de voksne er i ferd med å gi opp håpet, får Bella ideen om å feste sammen alles belter og henge disse som en bue i taket, og balansere på denne linen når ”Staten” kommer for å hente fangene. At de er tatt til fange av et korrumpert politi og ikke vet når de slipper ut av det lille fangerommet igjen, bekymrer henne ikke.

Selv om fortellerstemmen og synsvinkelen i *Ingentingekspresen* tilhører Bella, er det verdt å legge merke til at dette er den eneste heltinnefortellingen hvor man kan spore en avstand mellom den implisitte fortellerens beskrivelser av heltinnen og det jeg oppfatter som heltinnens bilde av seg selv. La oss se på et eksempel hvor Bella forteller om sitt favorittmagasin til leseren: ”Det heter ”Mega Star” og er ganske bra, for der kan jeg lese om hvem som er sammen med hvem og hva de har på seg og hva de liker å gjøre og spise og sånn. Popstjernene, altså” (Ingvaldsen 2003: 19). Som man kan se omrisset av i dette sitatet,

kan det virke som om den implisitte fortelleren ikke helt står inne for Bellas kjendisinteresser. Den etterstilte replikken ”Popstjernene altså” vitner om en nesten ironisk vurdering av heltinnens ”verdier”. Men hvordan påvirker dette Bellas status som heltinne? Forfatterens intensjon fremstår som å ville svekke Bellas autoritet i teksten. Likevel tror jeg ikke det er dette som kommuniseres til målgruppeleseren. Det kan se ut som om teksten kommuniseres på to nivåer, til to forskjellige aldersgrupper. Den underliggende ironien må være ment for voksne lesere, kanskje foreldre, som kan nikke gjenkjennende til ironiseringen over Bellas popstjerneinteresser. Den andre leseren; målgruppa, vil ikke se denne distansen. De vil kjenne seg igjen i Bellas interesser, og på den måten står Bella enda sterkere som heltinne: ikke for en voksen distansert leser, men for hovedpersonens jevnaldrende.

Bella gjennomfører flere dåder i løpet av fortellingen, av forskjellig art og risiko. Hun er fast bestemt på å forhindre at Ingentingdalen skal kjøpes opp av kapitalister, og utsetter flere ganger seg selv for fare for at dette ikke skal skje. Hun overrasker både leseren og sine medsammensvorne med sin snartenkthet, og klarer alltid å lure seg unna umulige situasjoner ved å holde hodet kaldt. Hun fremstår som en selvstendig heltinne fordi hun utfører både katalysatorådene og kjernedåden: hun spionerer på Lilly, lager fellen som fanger henne, og får til slutt Staten til å bestemme at Ingentingdalen skal vernes.

Bella skiller seg ut i heltinneutvalget ved å være den eneste som viser tegn til tradisjonelle jenteinteresser. I de to første kapitlene får vi vite at hun er interessert i gutter, popstjerner og sminke. Dette ”jenteuniverset” bekreftes av det narrative grepet at hvert kapittel åpner med en tekstmelding til bestevenninnen Sandra. I den første tekstmeldingen spør hun om venninnen har ”(...) *truffet noen qle typer i dmark?*” (Ingvaldsen 2003: 7), men denne gutteinteressen blekner når mysteriet i Ingentingdalen rulles opp. Når Lilly er fanget i Bellas egenproduserte felle, sender heltinnen denne tekstmeldingen: ”*Vi jakter på spioner, fanger dem i felle, skal finne ut hvem d er. Forteller etterpå*” (Ingvaldsen 2003: 95). Dette fremstår som en litt annen Bella enn hun som var interessert i ”qle typer” i første kapittel. ”Jenteinteressene” må altså vike plass for heltinnegjerningen. I en tidlig scene står Bella og sminker seg foran et speil, men oppdager plutselig en mistenkelig røyklukt. Hun løper ut på gårdsplassen og får slukket en liten brann. Det kan dermed se ut som om det ikke er plass til gutter, popstjerner eller sminke i heltinnetilværelsen, ettersom hun totalt forlater disse interessene når mysteriet rulles opp. På den andre siden er det jo åpenbart mer spennende med et ekte kriminalmysterium enn fiktive kjendisliv. Likevel er det interessant å se at Bella legger fra seg de typiske jenteinteressene nøyaktig samtidig som hun begynner å utvikle seg til en

heltinne. Kanskje hadde det ligget et grenseoverskridende potensial i å beholde noen ”typiske” jentetrekk samtidig som hun utviklet seg til en heltinne?

Aldersmessig er Bella plassert i en mellomposisjon som en tydelig tolvåring, med en tolvårings interesser, og som en svært ansvarsfull lederperson som tenker klarere enn Ingentingdalens innbyggere. Faktisk er det få av de andre heltinnene som, selv om alle er i samme aldersgruppe som målgruppa, altså mellom ti og fjorten år, har konkrete bånd til sin egen alder. Bella kommer derimot med flere utsagn som befester hennes egen alder. Når onkelen og tanten nekter henne å se på andre tv-programmer enn nyhetene, begynner hun å kjede seg: ”(...) men tross alt, jeg har tv på rommet mitt hjemme og pleier å se på en del serier. Og musikkvideoer” (Ingvaldsen 2003: 31). Samtidig oppfører hun seg som den smarteste og mest modne karakteren i boken, og går aldri tom for ideer til løsninger når de voksne står fast. Onkelen og tanten fremstår sammen med de andre innbyggerne i dalen som maktesløse og passive i forhold til hennes energi og utrettelighet. Dermed kan hun sies å være den mest grenseoverskridende heltinnen av alle når det gjelder aldersbegrensninger; hun holder på sin egen aldersidentitet, men klarer å kombinere dette med en voksen måte å takle problemer på.

5.2.4 Amanda fra *Kvelersmykket* av Arne Svingen (2004)

Den skrekkefantastiske fantasyromanen *Kvelersmykket* åpner med et illevarslende frampek i det første kapittelet ”Smykkets hemmelighet”. Her forteller en synlig og allvitende fortellerstemme om et helt spesielt smykke, som har påvirket dets eiere på godt og vondt. Fortellerstemmen avslører at smykket bærer på mange hemmeligheter: ”Noen av disse hemmelighetene bør aldri fortelles. Det er best slik” (Svingen 2004: 8). Vi får vite at hvis eieren tar av seg smykket, kan det få fatale følger. Fortelleren hever seg over historien på et ekstradiegetisk nivå og advarer: ”Akkurat det skal vi komme tilbake til. Egentlig er det mye vi skal komme tilbake til i denne historien. En historie som kanskje ikke bør fortelles” (Svingen 2004: 8). Leseren begir seg altså ut i historien ”på eget ansvar”, men første kapittel avsluttes med en effektiv cliffhanger. Fortelleren avslører at smykket for øyeblikket befinner seg i samme hus som hovedpersonen Amanda, som akkurat har fått en grusom beskjed. En nøktern representant fra barnevernet har fortalt henne at hele hennes familie – moren hennes – er funnet død etter en bilulykke på tettstedet Sørkosen.

Andre kapittel åpner med en mindre synlig men fortsatt aural fortellerstemme, mens synsvinkelen og perspektivet nå er flyttet til Amanda, hvor det forblir resten av historien. Amanda forstår ikke hvorfor moren befant seg på Sørkosen, og når en fremmed

mann oppsøker barnevernet og presenterer seg som hennes onkel, og bærer et lignende smykke som Amanda har sett i morens smykkeskrin, blir hun mistenksom. Etter en påtvunget natt i barnevernets varetekt, klarer hun å rømme, men passer på å få med seg det spesielle smykket. Amanda får etter hvert vite at hun har arvet en utgave av "det hespotanske ildsmykket", et smykke som kun kan bæres av De rette og utvalgte. Fordi smykkets oppgave er å holde verdens ondskap i sjakk, må man ha et rent hjerte for å kunne bære smykket. *Kvelersmykkets* logikk er basert på at enkelte mennesker er "født" onde, og den eneste måten disse kan kontrolleres på er gjennom de "rene" menneskene som bærer ildsmykket. Det innebærer imidlertid et stort ansvar å overta smykket: hvis man tar på seg smykket *uten* å være smykkets rette arvtager, vil smykket stramme seg om halsen og man vil bli kvelt. *Er* man derimot den rette arvtageren, vil man få store psykiske og fysiske krefter utdelt av smykket.

Idet Amanda rømmer fra barnevernet, blir hun forfulgt og forsøkt kidnappet av forskjellige menn som viser seg å være representanter for "det onde". De truer med å drepe henne hvis hun ikke gir fra seg smykket frivillig, men Amanda lar seg ikke skremme – hun er fast bestemt på å finne ut hva som hendte med moren, og hvorvidt smykket henger sammen med "ulykken". Hun finner en lapp inni smykket, med forskjellige tegn og symboler, blant annet et stort fjell, og vet plutselig at hun må reise til Sørkosen. Fremme på dette forlatte tettstedet finner hun ut at moren døde i et overlagt drap, fordi hun nektet å gi fra seg smykket til "de onde". Og etter å ha tilbragt natten i skogen på Sørkosen, ser det som om Amanda er tiltenkt samme skjebne. Tusenvis av mørkkledde kvinner og menn, alle representanter for det onde, omringer henne på Sørkosen, og truer med å drepe hennes eneste venn Trym. Hvis ikke Amanda gir fra seg smykket, vil de drepe Trym, som har reist til Sørkosen for å hjelpe Amanda, og hans familie.

Men Amanda har bestemt seg for å reise opp til fjellet hun så på lappen i smykket, og aner at hvis hun bare kommer seg dit, vil hun ha mulighet til å stoppe de onde. Sammen med Trym kommer hun seg opp til fjellet ved å tyvlåne en bil. Oppe på fjellet blir hun satt på en spesiell prøve for å bevise at hun er den utvalgte bæreren av ildsmykket. De onde har fulgt etter Amanda og Trym og kidnappet Tryms mor, som de holder som gissel i døråpningen til et helikopter hundre meter over bakken. Amanda blir fristet til å gi opp og gi fra seg smykket, men hun tar det på seg, vel vitende om at hun kan bli kvalt hvis hun ikke er den rette bæreren. Smykket begynner å stramme rundt halsen hennes, og samtidig kastes Tryms mor ut av helikopteret – men så fryser tiden. I noen korte sekunder åpenbarer den døde moren seg for Amanda, og forteller datteren at hun kan redde Tryms mor, hvis hun står på det rette stedet

når hun lander. Idet moren forsvinner, blir smykket løsere rundt halsen, og Amanda tar lett i mot Tryms mor rett før hun treffer bakken. De onde innser at de har møtt overmakten, og rømmer ned fra fjellet. Som takk for at hun reddet livet hennes, tilbyr Tryms mor seg å adoptere Amanda, noe Amanda blir svært glad for. Først vil hun bare prøve ut de nye kreftene sine i ekte Pippi-stil: ”Jeg skal bare bort og løfte en bil” (Svingen 2004: 119).

Heltinndefinisjonens kriterier

Det levnes ingen tvil om at Amanda er *Kvelersmykkets* hovedperson og drivende kraft. Det er hennes initiativ som driver fortellingen fremover, og selv om hun ofte blir presset inn i vanskelige situasjoner, forblir hun rasjonell og handlekraftig. Samtidig fremstår hun flere ganger som svak og sårbar. Hun er svært ensom, har ingen familie, og ingen andre venner enn Trym. I en bisetning antyder hun at hun er skeptisk til å få seg en kjæreste fordi hun tidligere har hatt dårlige erfaringer: ”Egentlig skjønnte hun ikke hvorfor klassevenninnene var så opptatt av klining. Man ble bare forkjøla av å utveksle basiller på den måten. Eller såret” (Svingen 2004: 25). Amanda har altså brent seg på tidligere sosiale erfaringer, og har lært seg at hun bare har seg selv å stole på. Denne innbittne ensomheten gjør henne både sterk og besluttsom, hun føler at hun har lite å tape annet enn sitt eget liv, og i sorgen etter moren fremstår ikke dette som noe stort tap. Men hun blir også sårbar: hun har et lavere selvbilde enn de andre heltinnene, og få sosiale relasjoner som kan gi henne trygghet og omsorg.

Amanda har imidlertid en dynamisk utvikling gjennom hele historien, fra hun nesten er villig til å gi opp i det morens dødsbudskap er formidlet, til en innbitt vilje og mot til å overvinne verdens ondskap i det dramaturgiske høydepunktet på fjellet. Underveis utvikler hun et annet perspektiv på seg selv og oppnår større selvfølelse jo nærmere hun kommer redningsdåden på fjellet. Ved bokens begynnelse betrakter hun seg selv i et helfigurspeil: ”Ribbeina lignet bølgeblick gjennom huden og knærne var som ludoterninger. Leggene var blyanttynne og lårene lange og rette. (...) Hun tok på seg klærne, genseren hang uformelig omkring henne og jeansene var romslige og skjeve” (Svingen 2004: 17). Etter å ha tilbrakt en natt i skogen på Sørkosen, møter hun igjen Trym. Hans første kommentar er ”Fy fader, som du ser ut” (Svingen 2004: 93). Amanda hører knapt hva han sier og bryr seg heller ikke lenger om utseendet sitt, hun står og planlegger hvordan hun skal overliste de ondes planer.

Amanda utfører en klar kjernedåd idet hun redder Tryms mor fra helikopteret. Dette er en symboltung handling: hun redder et liv og hun tror på at hun selv kan klare oppdraget selv om all fornuft tilsier at det ikke vil gå. Hun bestemmer seg for å ta på seg smykket selv om hun ikke vet om det vil kvele henne eller ikke, og risikerer dermed sitt eget

liv for å redde et annet. Amanda bestemmer seg for å ikke bukke under for overmakten men prøve *alle* utveier, og dette valget er representativt for hvordan hun utfører de andre katalysatordådene i resten av boken; i stedet for å bli paralyisert av angst eller apati tar hun tak i de fortvilte situasjonene og gjør sine egne valg.

Dette viser seg også i måten hun oppfører seg grenseoverskridende i forhold til sin egen alder. For det første nekter hun å la seg ta vare på av barnevernet. Hun mener at hun er en voksen og selvstendig nok jente til å klare seg selv, og etter én natt på barnehjem rømmer hun. Hun tar ansvar for seg selv i de forskjellige situasjonene hun havner i, og hun oppsøker ingen voksne for å be om hjelp eller assistanse. Ved et av tilfellene hvor hun prøver å flykte fra de onde, blir hun hjulpet av en snill familiefar som gir henne visittkortet sitt og ber henne ringe hvis hun trenger hjelp. Når hun senere finner visittkortet hans i lomma, alene i skogen i Sørkosen, resonnerer hun seg frem til at han ikke vil kunne hjelpe henne – *ingen* vil kunne hjelpe henne, andre enn henne selv: hun er alene i verden, og fra nå av må hun klare seg selv.

Når det gjelder kjønnsvariabelen, er Amanda grenseoverskridende i forhold til sitt eget kjønn i den forstand at hun gjennomgående er mer selvstendig og fryktløs enn bestekameraten Trym. Dette kommer til uttrykk i stort sett alle farlige situasjoner de opptrer i sammen. På et tidspunkt gjemmer de seg for de onde under en seng:

Snart ville de gjennomsøke huset og velte senga hennes til side. Hun så bort på Trym. Han pustet så vidt. Og skalv lett. Hun forsøkte å smile, men Trym bare så på henne med engstelige øyne. Hun skulle kjempe, forsøke å sno seg ut av grepene, sparke i legger og løpe fortere enn hun noen gang hadde gjort. (Svingen 2004: 30)

Kort tid etterpå foreslår Trym at de drar hjem til moren hans og søker hjelp hos henne.

Amandas status som den modigste og styrende av henne og Trym er regelen med ett unntak. Når Amanda og Trym skal bestige fjellet på Sørkosen, har de ikke tilgang til andre transportmidler enn bilene til de onde. Trym resonnerer seg frem til at noen av bilene må ha automatgir, og etter å ha truet seg til en firehjulstrekket begynner de på veien mot fjellet. Inne i bilen er det brått Trym som har kommandoen. Han setter seg bak rattet, styrer opp mot fjellet og klarer å riste av seg forfølgerne, mens Amanda sitter og observerer på passasjersiden. Under hele bilturen gir hun fra seg den styrende posisjonen hun tidligere så naturlig har innehatt, i stedet kommer hun med passive spørsmål som ”Har du kjørt så fort før?” (Svingen 2004: 104) og ”Har du en plan nå?” (Svingen 2004: 105). I det Trym klarer å riste av seg en del av etterfølgerne ved å lure dem rett på en stor skrens som de kræsjer inn i, reagerer Amanda med en ny takknemmelighet: ”Hvordan visste du...? spurte Amanda imponert. – Som sagt, jeg har tittet en del på tv, sa Trym” (Svingen 2004: 106). Med en gang de er

fremme på fjellet forandrer ”maktbalansen” seg igjen; da er det igjen Amanda som bestemmer neste trekk.

Amanda fremstår som en selvstendig og uavhengig hovedperson. Likevel er det verdt å diskutere om hun i en viss forstand ikke har valgt heltinneposisjonen sin selv, om hun rett og slett ikke har noe valg fordi hun allerede er *utvalgt*, og dermed plassert i en offerposisjon, som offer for allerede bestemte handlinger. Jeg leser Amanda slik at hun unngår dette ved å risikere sitt eget liv *før* hun vet om hun er den utvalgte eller ikke. I det Tryms mor kommer til syne i helikopteråpningen, vurderer Amanda å gi fra seg smykket og gi opp kampen mot de onde. Men hun bestemmer seg for å ta på seg smykket likevel og fortsette kampen, selv om hun ikke vet om hun er den rette bæreren. Fordi hun bevisst vurderer begge valgmulighetene: både å overgi seg og å fortsette kampen og samtidig risikere sitt eget liv, oppnår hun en selvråderett på tross av brikkene som allerede er lagt for henne. Når hun både risikerer livet for Tryms mor og *selv* løser gåten om hvordan de onde kan beseires, får hun beholde sin bestemmelsesrett og autoritet.

5.3 En utvidet definisjon

Jeg har nå presentert og analysert fire forskjellige romanfigurer som sømfritt oppfyller mine krav til en heltinne. Av hundre romaner vurderer jeg dette som et lavt antall. En av påvirkningsfaktorene på dette antallet er antakeligvis min definisjons fire kriterier. Kanskje vil det derfor være konstruktivt å omformulere heltinndefinisjonen noe? Jeg fremholder at heltinnen skal være hovedpersonen i historien, og at hun ikke skal ha en offerposisjon i fortellingen. Det feministiske potensialet i grenseoverskridelsene er også viktig. Men hva med kravet til heltinnedåden – kanskje dette kan omformuleres? Etter å ha funnet kun fire heltinner er det verdt å se på om det vil åpenbare seg nye heltinneskikkelser hvis jeg for eksempel utvider heltinnedåden til også å ”redde seg selv”, inkludert sine egne drømmer eller sitt eget selvbilde. Oppfyller hun de andre kriteriene, som hovedperson, grenseoverskridelser og unngår å havne i en offerposisjon, vil hun antakeligvis ha et såpass stort feministisk potensial at hun vil være interessant å se på som en ”grenseheltinne”.

5.4 Grenseheltinner

5.4.1 Therese fra 12 ting som må gjerast rett før verda går under av Bjørn Sortland (2001)

Therese Bakksund er en grenseheltinne med stort feministisk potensial. Hun er en av de tydeligste og myndigste hovedpersonene i utvalget, og har en sjelden autoritet som jegforteller og innehaver av synsvinkelen. Hun åpner historien på et ekstradiegetisk nivå og forteller at hun skal begynne med begynnelsen, om det hun trodde skulle bli en alminnelig kveld, men som utartet til å bli kvelden hvor alt ble ”motsett”, og hvor moren forteller at hun og faren skal skilles. Etter de to innledende kapitlene fortelles historien i presens, og leseren får en autentisk følelse av å være direkte vitne til Thereses vurderinger og valg. Som når hun vurderer frem og tilbake om hun skal ringe til sin store kjærlighet Jan: ”Eg tar opp telefonen fire gonger. Fem. Seks. Men eg ringjer ikkje. Det betyr ulykke. // Til slutt ringjer eg likevel” (Sortland 2001: 62-63).

Thereses reagerer på skilsmissen med å fordype seg i eksistensielle spørsmål som hva er meningen med livet? Finnes det en Gud? Hva må man ha opplevd før verden går under? Samtidig forelsker hun seg i klassekameraten Jan, sønn av den nye presten i bygda. Kombinasjonen av disse to tilstandene gjør at hun oppsøker Jan for å snakke med ham om verdens undergang, ettersom han er kristen og ”må ha peiling på slikt”. Han tar tvilende i mot invitasjonen til å hjelpe henne med en oppgave hun påstår at hun skal skrive på skolen om emnet, og tilbyr seg å bistå henne med skrivingen. Therese innvier ham i sitt prosjekt med å lage en liste på tolv ting som må gjøres før verden går under, inspirert av en artikkel i morens dameblad om ”100 ting du bør gjera før du blir førti”. Med punktet ”Finna seg kjæreste (...) eller berre kysse den ein likar aller best no” (Sortland 2001: 103) levner ikke Therese noen tvil om sine følelser for Jan, som på sin side er mer opptatt av punkt som ”Lese dei viktigaste historiane i Bibelen” (Sortland 2001: 103) og ”Gi ting til barna i Romania og Russland, òg noko som ein likar sjølv” (Sortland 2001: 103). Etter flere videokvelder med filmer om verdens undergang, og et par famlende telefonsamtaler hvor det blir helt tydelig hvem som er den mest ivrige av de to, synes ikke Therese det går fort nok i utviklingen av deres romantiske relasjon. Hun tar derfor et drastisk grep og bestiller en romantisk helg i Roma til seg selv og Jan, pluss sin autistiske storesøster hun har lovet å passe på den helgen. Hotell og flybilletter betaler hun med farens kredittkort, og inviterer en overrumplet Jan med til Roma neste dag.

I Roma oppfylles de to punktene på listen som Therese selv syntes var aller viktigst. For det første opplever hun å få et bevis på at Gud eksisterer. Siste dagen tilbringer de på stranden, på tross av et voldsomt uvær, og plutselig slår lynet ned like ved dem. Idet

lynet treffer sanden smeltes noen sandkorn om til et lite glasspyd, eller med Thereses ord: et ”teikn frå Gud”. For det andre kysser hun Jan, som til hennes begeistring kysser henne tilbake.

Heltindefinisjonens kriterier og feministisk potensial

Therese er den første av to heltinner i utvalget som forelsker seg. Men forelskelsen hennes ligner lite på de andre forelskelsene som skildres i de ni hverdagsrealistiske bøkene med en kvinnelig hovedperson og forelskelse som tema. Therese opplever også til tider å bli usikker og nervøs i møtet med Jan, men det er konsekvent hun som driver forholdet deres fremover, og usikkerheten hindrer henne ikke i å handle, i å fortsette å kontakte Jan og vise sin interesse. Hun er overbevist om at hvis han bare får øynene opp for henne, eller får sjansen til å være sammen med henne, vil han bli forelsket. Hun venter ikke på at Jan skal ta ansvar for situasjonen, men oppsøker ham aktivt, til tider så aktivt at hun lurar på om han tror at hun er en ”stalker”. Hun bestiller turen til Roma, og organiserer alt slik at de faktisk kommer seg dit, to trettenåringer og en autistisk storesøster.

Med de tolv punktene som skal utføres før verden går under, setter Therese aktivt agendaen for sitt eget liv. Tankene og tvilen rundt Guds eksistens og jordas undergang som oppstår etter skilsmissen gjør henne verken apatisk eller paralyisert, men inspirert og handlekraftig. I begynnelsen kan det virke som om hun overdriver sin eksistensielle angst for å gjøre inntrykk på Jan, men jo mer hun leser om apokalypteteorier i en bok hun har lånt på biblioteket, jo mer bekymret og filosofisk blir hun. Listen med de tolv punktene hjelper henne til å få oversikt over hva som er viktig i livet, og for hvordan hun skal takle fremtiden. Den blir et verktøy hun kan takle sin egen fortvilelse med, en plan for resten av livet, en agenda som må gjennomføres uavhengig av den vanskelige familiesituasjonen. Hun tar altså et konstruktivt grep om situasjonen, og legger en plan som kulminerer med utflukten til Roma.

Jeg har utvidet min heltindefinisjon til å inkludere dåder hvor heltinnen på en eller annen måte ”redder seg selv”. Dåden som Therese utfører underveis, er å ta ansvar for sin største drøm, idet hun tar med seg Jan til Roma. ”Eg har fått ein veksande, vill idé” (Sortland 2001: 108), betror hun leseren, men uten å tvile noe særlig mer på saken, bestiller hun flybilletter: ”Så eg går på nett. Mandag kveld. Det er ingen problem å gjera det, absolutt ingen. Der bestiller eg, lett som det, tre billettar til Roma (...)” (Sortland 2001: 109). Dette er åpenbart ingen tradisjonell heltedåd, men den kan fint inkluderes som en dåd hvor heltinnen redder seg selv. Therese tar ansvar for sin egen livssituasjon i en vanskelig periode og hun utviser ”stort mot”.

Therese oppfylder problemfritt heltinnekravet om å være en grenseoverskridende romankarakter. I kjønnsaspektet blir dette tydeligst gjennom hennes tilnærminger til Jan, og utviklingen av deres forhold. Her inntar hun den tradisjonelt maskuline rollen som den aktive, initierende og pågående, og viser få tegn til å nedvurdere sitt eget selvbilde i forelskelsen. Ikke dermed sagt at hun forholder seg kynisk og upåvirkelig, men hun tilbyr en alternativ måte å oppføre seg på i en ”klassisk” situasjon.

Thereses grenseoverskridende egenskap i forhold til sin egen alder kommer til uttrykk ved at hun ikke lar seg stoppe av sin egen alder når det gjelder å utføre listens tolv punkt. Hun kommer seg til Roma uten foreldrenes velsignelse, tillatelse eller viten, og opptrer ellers som en ansvarlig, moden og våken karakter. Hun lar ikke alderen begrense sin myndighet og selvbestemmelsesrett, men organiserer ”kreative” løsninger – som å bestille flybilletter i farens navn.

5.4.2 Sølvi fra *Ved syringen* av Anne-Berit Aspås (2003)

Hovedpersonen Sølvi i *Ved syringen* har flere likhetstegn med Therese fra *12 ting som må gjerast*... Hun har stort sett et sterkt og konsistent selvbilde, hun styrer historiens utvikling og innehar synsvinkelen i tillegg til at hun har en myndig fortellerstemme. Men hun opplever utfordringer som setter selvbildet og handlingsfriheten hennes under press i større grad enn Therese, og hun er plassert i en mer sårbar situasjon enn Therese. Hun ”redder seg selv” ved å våge å ”være seg selv”, og ikke gi etter for et truende gruppepress, og på den måten ta ansvar for sin egen livssituasjon.

I likhet med flere av heltinnene i utvalget, står Sølvi på terskelen til en ny tilværelse ved bokens begynnelse.⁸ Sammen med foreldrene har hun nylig flyttet fra hjembyen til en ny og større by som ligger for langt unna til at hun kan fortsette på samme skole. Sølvis hobby og lidenskap er hesten hennes, Chausette, som hun rir på hver dag, og som hun delte ansvaret for med bestevenninnen Ellen før hun flyttet. På den nye skolen blir hun venninne med klassens mest populære, men også ganske overlegne jente, Kristine, og hennes lille beundrerskare Aina og Sigrid. Selv om Sølvi er glad for å ha fått seg venner på det nye stedet, ser hun på Kristine og venninnenens verdier som noe hun aktivt definerer seg bort fra. Hun oppfatter seg selv som en som skjønner hva som *egentlig* er viktig, og Kristine og de andre som forfengelige og overflatiske. Første gang hun møter dem, beskriver hun dem slik: ”De spurte hvordan det var på den gamle skolen min, og jeg svarte så godt jeg kunne,

⁸ For eksempel har Alexandria fra *Alexandria og de tre gåtene* nettopp flyttet til et nytt sted, mens Amanda fra *Kvelersmykket* nettopp har mistet moren sin.

men jeg merket at de ikke var så veldig interessert. De virket mer opptatt av måten jeg svarte på og måten jeg beveget meg. Og så så de på klærne mine” (Aspås 2003: 15). Når hun forteller dem at hun rir, får hun vite at ”Det er ingen som rir her” (Aspås 2003: 16), dessuten synes jentene at hester lukter vondt. Kristine, Aina og Sigrid inngår i en funksjonell kontrastrolle, som Nancys Bess og Pippis Annika, og som vi allerede har sett i utvalget, venninnen Danielle til *Djeveløyets* heltinne Freddy. De representerer den ”riktige” og forventede oppførselen som Sølvi skiller seg fra ved blant annet å ri og ikke være opptatt av klær og sminke.

Sølvis posisjon som annerledes på det nye stedet forsterkes av at hun blir forelsket i Gjørn, som Kristine anser som skolens minst attraktive gutt. Han har langt rødt hår og går med ”spesielle” klær, nok til at han på det lille tettstedet anses som ”en som tror han er noe”. Sølvi klarer lenge å holde sin forelskelse hemmelig for venninnene, men kommer i et vanskelig gruppepress idet forberedelsene til skolens sommerfest setter i gang. Kristine har bestemt at Sølvi skal gå med klassekameraten Marius, men Gjørn har lagt merke til Sølvis forelskelse, og spurt henne om hun vil gå med ham. Sølvi tør ikke å fortelle dette til Kristine, og når Marius spør henne om hun vil gå på festen med ham, ber hun om en ukes betenkningstid. Uansett hvem hun velger, vil hun ende opp med et problem:

Men ingen sier nei til sånne som Marius. Kristine kom til å myrde meg. Jeg ville ikke få være med i gjengen lenger, iallfall ikke hvis jeg kom sammen med Gjørn på Festen. Jeg ville bli utstøtt og alene. (Aspås 2003: 123-124)

Sier hun nei til Marius, vil hun altså miste vennskapet med Kristine og de andre jentene. På den andre siden, hvis hun sier nei til Gjørn vil hun både gi etter for presset fra ”venninnene” om hvem det er ”riktig” å forelske seg i, og hun vil risikere at Gjørn går på festen med en annen. Sølvi opplever etter hvert dette krysspreset som så stort at hun føler seg splittet mellom forskjellige personligheter: ”Jeg var blitt to forskjellige slags Sølvi. Eller kanskje tre? (...) Hele tiden var jeg fanget mellom de tre Sølvi-ene” (Aspås 2003: 131).

Kombinasjonen av å være redd for å ”miste seg selv”, redd for å bli utstøtt og redd for å miste forholdet til Gjørn, gjør at hun bestemmer seg for å få disse ”Sølviene” til å smelte sammen. Hun sier nei til Marius’ invitasjon, og gir ridetimer til Gjørn, selv om Kristine ber henne holde seg unna ham. Til slutt bestemmer hun seg for å ri til festen sammen med Gjørn, en ultimat demonstrasjon av at hun ikke bryr seg om hva de andre tenker, og at hun vil følge sine egne meninger uavhengig av dem. Vi forlater henne idet hun rir inn i skolegården på hesten ”venninnene” ler av, sammen med gutten ingen av dem liker.

Heltinnedefinisjonens kriterier

Sølvi fremstår som en aktiv og myndig hovedperson. Det er hun som observerer og forteller, hun innehar altså både synsvinkelen og fortellerstemmen. Hun fremstår i utgangspunktet som selvstendig overfor jentemiljøet på den nye skolen, for eksempel ved at hun synes det er de som er ”rare” og annerledes som er interessert i mote og gutter, ikke henne selv, på tross av at hun er i mindretall. Likevel; selvbildet hennes blir definitivt utfordret av gruppepresset fra de andre, og det oppstår mange situasjoner hvor hun føler seg usikker og presset. Når Kristine insisterer på å ”gjøre henne ny” med sminke og nye klær, protesterer hun ikke. Men desto tydeligere blir det at Sølvi som karakter gjennomgår en dynamisk utvikling i løpet av historien. Når det skal arrangeres sommerfest på skolen, blir det bestemt at guttene må invitere med seg jentene, en idé som de fleste jentene bejubler, bortsett fra Sølvi: ”Jeg stønnet inni meg da jeg hørte det, men torde ikke si hva jeg mente” (Aspås 2003: 33). Hun blir flere ganger gjennom boken utfordret på hva hun tør og ikke; tør hun å vise til de andre jentene hvem hun er forelsket i? Tør hun å vise hvem hun *er*? Ved bokens begynnelse er hun ikke redd for å skille seg ut fra de andre og stå for sine egne meninger. Men i det hun sosialiseres inn i deres miljø, og gjennom vennskapet med Kristine, blir hun mer og mer bekymret for hvordan hun skal tørre å være *seg selv*. Mot slutten av boken tar hun valget som viser at hun har tilkjempet seg en ny selvtillit i løpet av historien, idet hun rir til skolefesten med Gjørør.

Sølvi oppnår både en bekreftet forelskelse og et styrket selvbilde når hun tør å ta avstand fra venninnenes bestemte meninger om hvordan hun burde oppføre seg. Hun har valget mellom å gli inn i venninnegjengen og late som om hun er en annen enn hun er, eller erkjenne at hun er annerledes enn dem, og i tillegg forelsket i en gutt de ikke aksepterer. Hun velger den siste muligheten, ikke uten kvaler, men hun er ærlig mot seg selv og modig nok til å risikere å bli utstøtt.

Gjørør er med på å provosere frem denne prosessen. Han er selv en av skolens outsiders, men ser ikke ut til å plages av dette. Han oppmuntrer Sølvi til å ikke la seg begrense av de andres forventninger og krav til henne, men stå for hvem hun er. Dette vil jo også han komme godt ut av til slutt, fordi hun da vil kunne vise seg sammen med ham. Han støtter henne og oppfordrer henne til å være selvstendig, men på et tidspunkt griper han inn i hennes myndighet og autoritet. Dette skjer under en av deres ridetimer, hvor de sitter på hesten samtidig og Gjørør foreslår at de skal ri ut på veien. Sølvi vegrer seg, for da vil alle kunne se dem sammen: ”Da vi kom til krysset, svingte han ikke i retning av der han bodde, han svingte den andre veien (...) Jeg prøvde å protestere, men han holdt tømmene” (Aspås 2003: 194). I denne situasjonen utfordrer han hennes posisjon som en myndig hovedperson,

det er han som styrer retningen, bokstavelig talt, på tross av at Sølvi gir uttrykk for at hun ikke er enig. Hvis dette hadde vært et gjentakende trekk i forholdet mellom Gjørán og Sølvi, ville det definitivt svekket hennes posisjon som både heltinne og hovedperson. Fordi dette kun skjer én gang, og også fordi Gjørán har lagt merke til at Sølvi ikke er helt villig til å underkaste seg de andres forventninger til henne, påvirker ikke det hennes status mer enn at man stusser litt over det plutselige maktskiftet.

Sølvi er en aktiv grenseoverskrider når det gjelder samfunnets og hennes nye venniners forventninger til oppførselen hennes. Dette kommer til uttrykk gjennom hele fortellingen, men kan eksemplifiseres gjennom en situasjon som symbolsk nok finner sted på sidelinjen av fotballbanen. Sølvis nye venninner og hun selv skal være heiajeng for det ene laget, som består av flere av guttene i klassen. Kristine har laget plastdusker til å vifte med, og gir en til Sølvi, som ikke vet hva hun har fått i hånden: ”Jeg ante ikke hva jeg skulle bruke den greia til, så Kristine måtte forklare: – Du skal vifte med den. Og rope ”heia Marius!” – Er du gal! svarte jeg og slapp slangen ned på bakken” (Aspås 2003: 85). Sølvi kan ikke se seg selv som en passiv og observerende heiajente på sidelinjen. Det kan heller ikke Gjørán. I det hun avslører at hun har hest, spør han om den er hvit: ”Jeg syntes bare jeg så for meg at du kom ridende på en hvit hest” (Aspås 2003: 52).

Sølvi kan derimot sies å være mindre grenseoverskridende i forhold til sin alder, sammenlignet med mange av de andre heltinnene. Hun gjennomfører ingen tydelige handlinger som ikke tilsvarer hennes alder, og utfordrer i liten grad oppførselen til en gjennomsnittlig tolvåring. Riktignok er foreldrene, slik tilfellet er med flere av de andre heltinnene, nesten totalt fraværende i historien, og dette gir henne unektelig en frihet og myndighet som ikke kan sies å være representativ for en gjennomsnittlig tolvåring.

5.5 Grenseheltinnenes feministiske potensial

Den nye heltinndefinisjonen åpnet opp for to nye heltinnegestaltninger. Både Sølvi og Therese opptrer i hverdagsrealismen, og begge historiene har forelskelse som et viktig bakteppe. Dette er åpenbart et annet klima enn de fire sterkeste heltinnene opererer i, og kanskje vil man kunne påstå at min utvidede dåd-definisjon ligner på den forskjellsfeminismen jeg under kapittelet om min egen definisjon argumenterte mot. Her poengterte jeg faren ved å inkludere handlinger utført av jenter av mindre art i dådkategorien, ettersom dette kunne oppfattes som at det er skjellig grunn til å forvente mindre av (litterære) jenter enn (litterære) gutter. Men dette har jeg villet risikere for å se om det kunne finnes

kvinnelige hovedpersoner i det brede materialet som ved første øyekast ikke liknet på heltinner, men som *likevel* kunne være bærere av et feministisk potensial.

Gjennom hvordan de opptrer som hovedpersoner og hvordan de aktivt bestemmer sine egne agendaer og tar ansvar for at disse gjennomføres, har både Sølvi og Therese dette feministiske heltinnepotensialet. Her skiller de seg fra store deler av de resterende kvinnelige hovedpersonene i det brede materialet. Det ligger mye styrke og stor signaleffekt i hvordan de ”redder seg selv” – i den forstand at de tar ansvar for å oppfylle sine drømmer, prinsipper og agendaer.

Therese utmerker seg riktignok fra Sølvi, og også fra flere av de sterkeste heltinnene, gjennom hvordan hun konsekvent fremviser en sjelden selvtillit og handlingskraft. Hun tviler ikke på hva som til enhver tid er det smarteste å gjøre, og hun tviler ikke på sine egne valg. Hun har en konsekvent tro på seg selv som et aktivt og klokt menneske, selv om hun kan se at hun innimellom sender ut andre signaler. Når hun første gang snakker med Jan om angsten for verdens undergang, skjønner hun at han må synes hun er litt rar, men hun skiller mellom hva han synes og hva som er *sant*, altså hvordan hun egentlig er. Hun setter et skille mellom hvordan *andre* oppfatter henne, og hvordan hun oppfatter seg selv. Dette bidrar til å gjøre henne til en av heltinnene med aller størst feministisk verdi.

5.6 Tendenser og fellestrekk i heltinnelitteraturen

I det foregående har jeg presentert og analysert seks litterære heltinner; seks karakterer med signifikante likheter og forskjeller. For eksempel har alle kvalifisert til heltinner ut fra min definisjon, men de opptrer som slike på lite kollektivt vis. De er alle grenseoverskridere, men avviker fra hverandre i *hvordan* de overskrider grenser. I det følgende vil jeg forsøke å oppsummere hvordan heltinnene samlet sett forholder seg til premissene i min heltinndefinisjon: Hvordan agerer de som hovedpersoner, hva slags dåder gjennomføres? På hvilke områder (og hvordan) er de grenseoverskridende? Er det mulig å se noen tendenser eller fellestrekk, kan man for eksempel ane et felles litterært forbilde, eller er de først og fremst individer i sine heltinnegestaltninger?

5.6.1 Hovedperson

Kriteriet om hovedperson var det tydeligste og mest konkrete kravet jeg anvendte da jeg i første omgang silte ut karakterene som manglet heltinnepotensial. En boks hovedperson er lettere å vurdere ”objektivt” enn for eksempel hovedpersonens grenseoverskridelser. Kravet om å være hovedperson er også ganske kompromissløst, spesielt i barne- og

ungdomslitteraturen, hvor hovedpersonen som oftest er tiltenkt en tydelig identifiserende rolle. Kanskje har dette bidratt til at hvordan heltinnene opptrer som hovedpersoner er området hvor de ligner mest på hverandre. De seks heltinnene er alle tydelige og ubestridte hovedpersoner. To av dem har en venninne, en av dem har en venn, og to av dem får seg en kjæreste underveis. Disse sosiale relasjonene kunne potensielt svekket deres posisjoner som hovedpersoner. Som jeg tidligere har vist, så er det ingen av jentene som opptrer i hovedpersonpar som kvalifiserte til heltinne, eller som i det hele tatt innehar den mest fremtredende rollen i paret. Dette fordi de kommer i skyggen av sin mannlige medhjelper, og dermed mister muligheten til å fremstå som myndige hovedpersoner. En nær alliert, være seg søsken eller venninner, kan også påvirke hovedpersonens tydelighet, autoritet og autonomi. Men de tre vennene i utvalget (Freddys venninne Danielle, Alexandrias venninne Susanne og Amandas venn Trym) er mer statister og håndlangere for heltinnene enn de fremstår som en trussel mot disses selvbestemmelse. De bidrar til å tydeliggjøre hovedpersonenes egenskaper mer enn å utfordre og overskygge disse.

De to grenseheltinnene forelsker seg begge underveis i boken. Dette kunne også utfordret deres posisjon som hovedpersoner, på den måten at de kunne blitt mindre tydelige og mer ”påvirkede” karakterer. Sølvi og Therese er imidlertid såpass autonome hovedpersoner at de to guttene ikke svekker deres heltinnestatus; i likhet med de nevnte vennene bidrar de heller til å nyansere og tydeliggjøre heltinnenes fremtoning.

Det er flere måter å opptre som hovedperson på. De seks heltinnene i mitt utvalg utmerker seg ved å være sterke og tydelige protagonister, og ved å være den bestemmende og initierende drivkraften i handlingen. Birgitta Theander, som i sin doktoravhandling *Älskad och förnekad* fra 2006 har analysert alle utgitte ”flickböcker” (ungpikerebøker) i Sverige mellom 1945 og 1965, anvender uttrykket ”en stark vilja” til å skille mellom svake og sterke protagonister. Denne avgjørende sterke viljen definerer hun som

en målinriktning (t. ex. ett bestämt beslut att skaffa sig et visst yrke eller att lösa en gåta), en förmåga att hävda sig blant kamrater eller mod att trossa auktoriteter, dvs. att stå på sig mot andras försök att styra ens tillvaro. (Theander 2006: 374)

Theander definerer altså en sterk protagonist som en som blant annet ikke lar andre styre ens tilværelse. En slik konsekvent makt over sitt eget liv er ingen selvfølgelig egenskap for barn, som heltinnene i mitt utvalg er. Når foreldrene til Alexandria Nilsen bestemmer seg for å flytte til Fedtfarse, må hun følge med, om hun vil eller ikke. Når foreldrene til Bella bestemmer seg for å sende henne av gårde til onkel og tante på ferie, står hun også uten reell

påvirkning. Det er altså ikke den totale egenrådighet jeg har lett etter hos hovedpersonene, ettersom denne i svært få tilfeller finnes hos barn. Jeg har heller vært på utkikk etter hovedpersoner som benytter seg av mulighetene som finnes, på tross av begrensningene som ligger der allerede. Det er også verdt å merke seg at selv om de utvalgte hovedpersonene er barn (eller unge ungdommer mellom 10 og 13 år), lever de alle seks et usedvanlig fritt og selvstendig liv. Foreldrene er i liten grad tilstede for å begrense handlingsrommet eller mulighetene deres, og de legger således få detaljerte føringer for historien. Selv om heltinnenes foreldre definerer et bestemmende utgangspunkt, gis jentene i overraskende stor grad rom til å kunne styre sin egen tilværelse og leve i tråd med sin egen ”starke vilja”.

Barnet som ”gjøres” foreldreløst, enten ved at det reiser alene ut i verden, eller at foreldrene faktisk er døde, er en såpass utbredt romankarakter i barne- og ungdomslitteraturen at hun av enkelte teoretikere ses på som en arketype; ”the orphan archetype” (Natov 2001: 311). Denne typen ser vi trekk av hos fire av heltinnene. Det er kun *Kvelersmykkets* Amandas foreldre som faktisk er døde, mens Therese i *12 ting som må gjerast...* og Bella i *Ingingekspresen* befinner seg i den avgjørende delen av historien geografisk langt fra sine foreldre. Freddy i *Djveløyet* kan også sies å være ”foreldreløs”, på den måten at hun gjennomgående oppfører seg som en mor for sin egen mor. Faren, som kommer inn halvveis i historien, ser vi lite til, han bor i Oslo med sin nye kjæreste og fremstår ganske perifer i Freddys følelsesliv. Foreldrene til de to gjenværende heltinnene Sølvi og Alexandria er verken tydelig tilstede eller fraværende; de gir døtrene stor frihet, og hjelper til med noe hvis de kan, men er først og fremst engasjert i andre prosjekter enn barna. Når det gjelder den virkelige intrigen er de stort sett fraværende. Begge familiene har akkurat flyttet til et nytt sted, og foreldrene er travle med oppussing av sine nye hjem eller nye jobber. Dermed får døtrene utfolde seg forholdsvis fritt, uten restriktiv innblanding.

For å få størst utbytte av denne friheten, gjelder det å ha en ”målinriktning”, et selvstendig prosjekt, som innebærer både en idé om et mål og mot og vilje til å gjennomføre reisen til dette målet. De seks heltinnene gjennomfører svært forskjellige prosjekter, men de har til felles en egen agenda og en vilje til å gjennomføre denne. En varierende omstendighet er riktignok om de blir gjort oppmerksom på et mysterium som de så bestemmer seg for å løse, eller om de selv konstruerer sitt prosjekt ut fra egne ønsker og behov. Her går det et interessant skille mellom de fire sterke heltinnene og de to grenseheltinnene. Alexandria, Freddy, Bella og Amanda blir mer tilfeldig vitne til eller gjort oppmerksom på en gåte eller en komplikasjon som allerede finnes, og som de deretter bestemmer seg for å løse. Flink-imperiets destruktive makt over Fedfarse, skattejakten på Djveløyet, Ingingedalens

vaklende skjebne og Kvelersmykkets fienders planer om å overta verdensherredømme er mysterier som venter på å oppdages, og som får en ny og avgjørende skjebne etter at bokens heltinne griper inn, men samtlige er allerede eksisterende omstendigheter. Sølvi og Therese setter derimot agendaen sin selv, med utgangspunkt i sine egne behov. En slik selvstendig oppsøking av egne prosjekter og ”problemer” styrker grenseheltinnenes posisjon som aktive og initiativtagende karakterer.

Det første heltinnekravet kan oppsummert beskrives som et avslørende krav, et premiss som tydeliggjorde synlige jenter med egne agendaer. Det er et langt steg fra å være kvinnelig hovedperson i boken til å være heltinne, men fra å være en bestemmende protagonist med en sterk vilje er veien til heltinnestatus ofte overraskende kort. Som hovedperson kan altså de seks heltinnene ses på som en samlet karakter, en felles gestaltning av en autonom, agerende og ubestridt protagonist. Dette er en utvidet versjon av den hovedpersonen jeg hadde som utgangspunkt i mitt opprinnelige premiss om hovedperson. Underveis har det altså vist seg at de hovedpersonene som jeg inkluderte som heltinner, oppførte seg som sjeldent myndige karakterer, en egenskap som gjorde deres status som hovedpersoner uomtvistelig og som satte en høy standard for typen hovedpersoner i utvalget.

5.6.2 Dåd

Men den samlede heltinnekarakteren må igjen deles opp i seks forskjellige hovedpersoner når vi skal se på heltinnenes dåder. Også her går det et ganske klart skille mellom grenseheltinnene og de andre fire heltinnene hva gjelder dådens innhold, selv om motet den utføres med må sies å være sammenlignbart. To av de fire sterkeste heltinnene utfører en livreddende dåd. Alexandria redder Fedtfarses innbyggere fra familien Flinks planlagte bybrann, mens Amanda i *Kvelersmykket* redder Tryms mor idet hun faller ut av helikopteret. Bella i *Ingentingekspresen* redder det lille samfunnet i Ingentingdalen fra nedleggelse, og *Djveløyets* Freddy redder moren sin fra falsk anklage, i tillegg til sin egen og Danielles skjebne idet de tas til fange av søster Edel. Disse fire dådene er like i den forstand at de er av avgjørende betydning for andre mennesker enn jentene selv. Det var også et av kriteriene jeg inkluderte da jeg definerte heltinneskikkelsen: hun måtte utvise stort mot eller utføre store bedrifter, i likhetsfeministisk ånd. Jeg poengterte betydningen av at heltinnen ikke bare skulle opptre i et lukket intimunivers, eller kun i privatsfæren, men utgjøre en forskjell for mennesker utenfor seg selv. Dette premisset valgte jeg å omdefinere etter å ha funnet kun fire heltinner i det brede litteraturutvalget. Jeg åpnet opp definisjonen for at en dåd også kunne bety å ”redde seg selv”, og dermed kunne jeg inkludere Sølvi og Therese. Deres ”dåder”

skiller seg fra de andre heltinnenenes dåder ved at de i større grad foregår på et følelsesmessig nivå, og at de er initiert av jentene selv. Ettersom det ”kun” er deres eget følelsesliv som står på spill, har de mindre press på seg for å gjennomføre ”dåden”, og dermed kan man kanskje si at de utviser like mye mot og ”stark vilje” som de første heltinnene.

Det er interessant å legge merke til at selv om Sølvis og Thereses heltinnegjeringer foregår på et følelsesmessig plan, så har dette lite til felles med det klassiske intimuniverset som foregår innendørs. Begge er i høyeste grad mobile og aktive i offentligheten: Sølvi kan komme seg stort sett hvor hun vil ved hjelp av hesten sin, og Therese har ingen problemer med å komme seg helt til Roma.

Det er et langt sprang fra Freddys utholdende og snarrådige detektivvirksomhet som får moren frikjent og riktig skurk fengslet til Thereses driftige og listige overtalelsesprosjekt som kulminerer i et kyss. Men begge disse dådene er avgjørende for heltinnenenes status som heltinner, og selv om de er av varierende betydning for verdenen rundt dem, er de av like stor betydning hva gjelder illustrasjon av heltinnenenes egenskaper; deres mot og frihet, autonomi, og status som driftige hovedpersoner.

5.6.3 Grenseoverskridelser

Premisset om å være en grenseoverskridende karakter er inspirert av de to solide heltinnene Pippi Langstrømpe og Nancys Drews måter å opptre i verden på. Disse lot seg ikke begrense av forventningene til den korrekte oppførselen til sitt kjønn og sin alder, men gjennomførte sine egne agendaer og mål som aktive grenseoverskridere. Selv om alle de seks heltinnene oppfyller kriteriet om å være kjønnsoverskridende, utfører de grenseoverskridelsene på forskjellige måter og i forskjellig grad. Ettersom alle heltinnene befinner seg i en forholdsvis lik ekstern kontekst, i Norge på sent 1990-tall og begynnelsen på 2000-tallet, og b i omtrent samme aldersgruppe, kan vi regne med at de forholder seg til mange av de samme forventningene og grensene satt av omverdenen.

En interessant observasjon er at fem av de seks heltinnene ikke kommenterer seg selv eller anser seg selv som overskridende i kjønns-henseende. At man ikke får inntrykk av at heltinnene *ser* på seg selv som kjønnsoverskridende betyr ikke dermed at de ikke er det, men at de anser sin oppførsel som såpass naturlig at den ikke behøver kommenteres. Dette styrker inntrykket av dem som kjønnsoverskridende karakterer. Når heltinnene ikke kommenterer seg selv som grenseoverskridere, ”krever” de posisjonen som tekstens nøytrale utgangspunkt, de insisterer på å representere nullpunktet. Dette forsterkes også av hvordan synsvinkelen er plassert i teksten, som jeg snart skal komme tilbake til.

Den eneste heltinnen som kommenterer seg selv som kjønnsoverskridende er grenseheltinnen Sølvi i *Ved syringen*. Hun irriterer seg over interessene til sine jevngamle venninner, og skiller seg aktivt ut fra dem. Men hun beskriver seg selv som en som skiller seg *negativt* ut fra de andre: ”Jeg visste at jeg hadde kjedelige klær. Ellen og jeg hadde aldri brydd oss særlig om hvordan vi gikk kledd. Bortsett fra når vi red, da” (Aspås 2003: 15) og ”Jeg la merke til at her skilte jeg meg virkelig ut, enda mer enn hjemme. For her hadde alle sminke” (Aspås 2003: 16). Selv om Sølvi *velger* å være annerledes enn de andre jentene i klassen, og selv om hun ikke kan tenke seg å dele deres sminke- og klesinteresser eller oppfatning av jenters og gutters plass i hierarkiet, er hun til tider usikker på hvor mye hun vinner på å insistere på å være annerledes. I forhold til de andre heltinnene betaler hun en høyere pris for sine kjønnsoverskridelser, og kanskje er det derfor hun forblir ambivalent til hvem som bør sette normen for ”normal” eller riktig oppførsel: hun selv eller venninnene.

I tillegg til å hevde sin posisjon som tekstens nøytrale utgangspunkt, er de fire sterkeste heltinnene også grenseoverskridere i den forstand at de inntar den klassiske maskuline helterollen. De utfører farefulle og vanskelige oppdrag, viser mot og fryktløshet, og gjennomfører oppdraget de har satt seg fore. Denne overskridelsen ligger i bunnen av både bokens handling og jentenes karaktertyper. Kun én av jentene viser tegn til typiske jenteinteresser (med mindre hester og ridning kan anses som en typisk ”jenteinteresse”), men da tar den implisitte fortelleren til gjengjeld avstand fra dette. Bella i *Ingentingekspresen* prøver ut en ny maskara, er opptatt av gutter og popstjerner, men som tidligere beskrevet, forlater hun disse interessene idet mysteriet rulles opp.

Et viktig poeng knyttet til grenseoverskridelser av kjønn er selve gevinsten i at en jente inntar en tradisjonelt mannlige posisjon. Dette er en hyppig diskutert problemstilling blant både barnelitteratur og feministiske litteraturvitere. Denne oppgaven er fundert på at det er konstruktivt å la jenter innta tradisjonelle mannsbastioner. Den kanadiske barnelitteraturforskeren Lissa Paul påstår derimot at slike rolleombyttinger er lite konstruktive, og mener at en heltinne som innehar heltens rolle i en klassisk heltehistorie kun er en ”hero in drag” (Paul 1987: 199). Margery Hourihan er også skeptisk til utbyttet ved å la jenter inneha tradisjonelle mannsroller: ”(...) it offers nothing except a sense of payback” (Hourihan 1997: 205). Denne diskusjonen føres av likhetsfeminister på den ene siden og forskjellsfeminister på den andre. Forskjellsfeministene, som jeg nå har sitert to av, mener at det ikke ligger noe potensielt utbytte for jenter i å ”kle seg ut som menn”. Likhetsfeministene mener derimot at grenseoverskridelsen som utføres idet jenter viser at de kan takle mannsroller, er viktig for å utvide jenters syn på deres eget handlingsrom. Ungpике-

bokforskeren Birgitta Theander argumenterer mot forskjellsfeministenes poeng om at kvinnelige helter er ”helter i drag” slik:

Då skulje varje beteende som skiller sig från ”det skära våpets” passiva hjälplöshet vara ett steg bort från en kvinnlig identitet og självkänsla. (...) När protagonisten agerar som en sagans riddare tar hon visserligen på sig den roll som traditionellt uppbärs av en man. Men eftersom hon faktiskt inte är en man, visar hon att det så kallade manlige beteendet ingår som en del även av flickors utrustning och möjligheter. (Theander 2006: 292)

Jeg stiller meg bak Theanders resonnement om at når jenter inntar posisjoner som tradisjonelt har tilhørt gutter og menn, kler de seg ikke ut som gutter, de utvider derimot det kvinnelige handlingsrommet. Å overskride kjønnsgrenser betyr ikke å forlate jenterommet til fordel for gutterommet, men heller å utvide jenterommet.

De to grenseheltinnene går glipp av den subversive helterollen, men får tilgang til en annen type grenseoverskridelse gjennom sin opplevelse av og erfaring med et heteroseksuelt forhold. Feministiske barnelitteraturforskere har gjentagende påpekt hvordan jenter i barne- og ungdomslitteraturen historisk sett har kommet tapende ut av disse forholdene: gjennom en altopplukende forelskelse visker de ut ideen om seg selv og sin egen vilje. ”Girls in young adult novels often learn to validate themselves through a male’s opinion (...)” (Trites 1997: 88), skriver Roberta Trites om heteroseksuelle forhold i ungdomsboken. Arnhild Skre peker på det samme poenget: ”Bortsett fra Nancy Drew, hadde alle ungpике- og barnebokheltinnene fortalt meg det samme: Mennesker av hunkjønn gjorde seg både *mindre* og mindre *synlige* når de kom nær menn de var glade i” (Skre 2005: 185) (forfatterens kursivering). Sølvi og Therese blir dermed eksplisitte grenseoverskridere når de ikke innpasser seg i den tradisjonelle jenterollen i det unge kjæresteparet. De er svært forelsket begge to, men ”mister ikke seg selv” i den forstand at de ikke lar sin utkårede forandre selvbildene deres, og forblir dermed sterke og autonome hovedpersoner gjennom hele historien.

Heltinnene er også tydelig grenseoverskridende i forhold til sin egen alder. Alle de fire sterkeste heltinnene oppfører seg gjennomgående mer voksent i betydningen ”smartere” og ”modigere” enn de voksne i fortellingen. Grenseoverskridelsene i aldersperspektiv muliggjøres av at de fleste jentene lever et ganske fritt og selvstendig liv i utgangspunktet. Friheten de opplever er likevel ikke ubegrenset; alle de fire heltinnene må på et tidspunkt snike seg unna sine foresatte for å få utført sitt oppdrag. Alexandria våger seg ned i Fedtfarses underverden, Freddy beveger seg stort sett overalt uten morens tillatelse eller viten, Bella sniker seg inn i Ingentingdalen midt på natten og Amanda rømmer fra barnevernet og til

Sørkosen. De sterke heltinnene bryter altså aktivt ”aldersgrensene” som er satt opp for dem for å gjennomføre heltinnegjeringen. Kun en av dem fremstår som bevisst på sin egen aldersidentitet. Bella i *Ingentingekspresen* kommer tidvis med kommentarer som tilhører en ”typisk” ungdom, som når hun savner tv-program med popstjerner. Som nevnt bidrar dette ytterligere til hennes aldersoverskridelse; når hun demonstrerer at hun er bevisst på sin aldersidentitet, er hun også mer bevisst på hvilke grenser alderen setter for henne, og dermed trengs det kanskje enda mer mot for å utføre overskridelsene?

De to grenseheltinnene er også relativt fristilt fra foreldrenes begrensninger, og må kunne sies å ha store tilgjengelige bevegelsesradianser deres alder tatt i betraktning. Sølvi kan bevege seg stort sett hvor hun vil med hesten sin, og selv om moren en ettermiddag uttrykker bekymring fordi hun ikke kommer rett hjem etter skolen, tilpasser ikke Sølvi sin oppførsel i fortsettelsen. En av de tydeligste grenseoverskridelsene når det gjelder alder av alle heltinnene i hele utvalget, er Thereses reise til Roma. Gjennom denne demonstrer hun både sitt mot, sin beslutsomhet og sin evne til å ikke la seg stoppe av noen form for restriksjoner: Jans forventning, foreldrenes begrensninger og lovens regler.

Å overskride sine egne aldersbegrensninger dreier seg riktignok om mer enn å være mobil og å kunne bevege seg hvor man vil. Det handler også om å være våken nok til å få med seg mysterier i omgivelsene, og tørre å ta ansvar for det man oppdager. Her scorer alle de fire sterke heltinnene høyt. Å ta aktivt ansvar for sin egen skjebne (og lykke) må også kunne sies å være aldersoverskridende for 12-13-åringene. Dette er en egenskap, en ”drift” og en bevissthet *alle* de seks heltinnene innehar: de vet at hvis de skal få det som de vil, må de selv ta ansvar for situasjonen.

5.6.4 Synsvinkel og fortellerstemme

Det siste kvalitative aspektet jeg vil kommentere er fristilt fra heltinndefinisjonens premisser, men av potensielt stor betydning for hovedrolleinnhaverens feministiske verdi, nemlig plasseringen av synsvinkel og fortellerstemme i boken. Hvordan disse er plassert påvirker heltinnes fremtoning og leserens inntrykk av hovedpersonen som heltinne. De seks heltinnefortellingene representerer begge de to klassiske fortellerstemmene: en personal jeg-forteller (Bella, Therese og Sølvi) og en aural fortellerstemme (Alexandria, Amanda og Freddy). Flere feministiske litteraturforskere har poengtert at en jeg-forteller er den tydeligste måten en litterær karakter kan oppnå autoritet og selvstendighet i teksten på, ved at hun automatisk går inn i en selvstendig subjektposisjon. Men på tross av variasjonene i fortellerstemme så finner vi ikke her noen avgjørende forskjell mellom hvordan heltinnene

opptrer som subjekt. Å bli beskrevet av en aural fortellerstemme er ikke det samme som å bli objektivisert, som Roberta Trites skriver: "If a person is linguistically situated in the object position of a sentence, she is not automatically objectified (...)" (Trites 1997: 27). I mitt heltinnemateriale har de autorale fortellerstemmene kun innsikt i heltinnens følelsesliv, med to begrensede unntak. I *Djeveløyet* får vi noe innsikt i Freddys omgivelers følelser og tanker, og *Kvelersmykket* åpner med en allvitende fortellerstemme som ikke følger Amandas perspektiv, men i begge disse romanene bidrar fortellerstemmens midlertidige allvitenhet mer til å fargelegge heltinnenens fremtoning enn til å objektivere henne. Det interessante aspektet er hvorvidt synsvinkelen i fortellingene er plassert hos heltinnene selv, uavhengig av fortellerstemmens plassering: er det heltinnen som ser, og er det hennes ideologiske utgangspunkt som er det nøytrale?

Alle de seks heltinnene innehar synsvinkelen i bøkene de opptrer i. Å inneha fortellingens synsvinkel betyr i utgangspunktet kun å være den som sanser og observerer. Fem av de seks heltinnene forsterker imidlertid sin posisjon som handlingens subjekt ved å ha en enda mer konsekvent "synsvinkel" enn dette; ikke bare er de den som ser i teksten, de impliserer også hvordan *leseren* burde se, de er tekstens ideologiske utgangspunkt. Det er deres verdigrunnlag og forståelseshorisont som avgjør hvorvidt noe er positivt eller negativt, kjent eller ukjent: det er deres oppfattelse av verden som setter standarden, og det er de som er referanserammen. Å være tekstens ideologiske utgangspunkt er en effektiv strategi når det gjelder å unngå heltinnens status i teksten som den binære opposisjonen "den andre", og gjøre henne til den "første". En tydelig protagonist unndrar seg alteritet allerede i sin eksistens, og dette er en viktig feministisk verdi.

Når heltinnen kommuniseres som den vurderende og bestemmende instansen, gir det henne makt og status i teksten. Vi har sett at når heltinnene oppfører seg annerledes enn sine omgivelser, så oppfatter de sine omgivelser, og ikke seg selv, som annerledes eller som avvikende. Dette er talende uttrykk for at det er heltinnen som er tekstens ideologiske utgangspunkt. Faktisk er det kun Sølvi i *Ved syringen* av alle heltinnene som uttrykker at hun oppfatter *seg selv* som annerledes i forhold til sine venninner, og ikke omvendt. Sølvi slites mellom å kunne oppføre seg som hun føler seg, og å oppføre seg for å passe inn. Hun ender opp med å våge å bli sammen med Gjørn og trosse venninnenes fordommer. Likevel fremstår hun som en svak heltinne i hele utvalget, noe hennes syn på seg selv som annerledes er med på å bekrefte.

5.7 Heltinnestatusens omkostninger

I den grad vi kan oppsummere de seks heltinnenenes egenskaper og oppførsel og beskrive dem som én heltinne, er det i forhold til kriteriet om hovedperson. Heltinnene er gjennomgående bestemmende, initiativrike og handlende hovedpersoner. Med ett unntak er de også tekstens nøytrale utgangspunkt. Dådene og grenseoverskridelsene er imidlertid av forskjellig karakter. Ser vi nærmere på hvilken kontekst heltinnene opptrer i, er disse også svært forskjellige. Samlet sett fremstår de seks heltinnene mer som individualister og ensomme svaler enn som representasjoner av en samlet karaktertype. Sammenlignet med hvordan de litterære *heltene* kan ses på som ”brødre”, romanfigurer som låner av hverandre og som deler samme historie, fremstår mine heltinner som ”mødrelose” og historieløse, de bærer ikke preg av å være bygget over samme lest eller å ha hatt samme forbilder.

Uten å skulle felle noen dom over heltinnelitteraturens kvalitet, vil jeg antyde at mangelen på forbilder viser seg i flere av bøkernes stringens, oppbygging og karakterbeskrivelser. Tre av bøkene har til felles en noe famlende og forvirrende intrige, og en overvekt av flate karakterer. I *Alexandria og de tre gåtene* er handlingen svært løst komponert, og de fleste karakterene, inkludert Alexandria, er fremstilt som endimensjonale figurer. Summen av disse to svake elementene bidrar til at historien som helhet mangler troverdighet. Den sterkeste boken litterært sett er etter min mening detektivromanen *Djeveløyet*. Kanskje er det ikke tilfeldig at hovedpersonen i nettopp denne romanen har det tydeligste forbildet av alle heltinnene, nemlig Nancy Drew?

Å tilføre en roman en heltinne er altså ingen garanti for litterær kvalitet – kanskje er det heller omvendt. Heltinnen er en såpass ”ny” og ustabil litterær figur at ved å inkludere henne i persongalleriet må man bruke mer energi på å gi henne troverdighet og tydelighet enn man kanskje ville brukt på den litterære helten.

5.8 Kvinnelige hovedpersoner i det brede materialet: tre typer

Seks av førti kvinnelige hovedpersoner kvalifiserte seg til heltinner. Dermed står det igjen trettifire kvinnelige hovedpersoner. Etersom heltinneutvalget har vist seg å være såpass snevert, kan det være hensiktsmessig å dvele litt ved hva som kan kjennetegne størstedelen av de litterære jentene. Jeg vil i det følgende presentere de gjenværende kvinnelige hovedpersonene ved å se på tre forskjellige kategorier de kan plasseres i, tre *typer* som trådte frem under jakten på potensielt heltinnemateriale. Disse typene skiller seg fra hverandre blant annet gjennom hvordan de opptrer i handlingen som hovedpersoner. Hvordan reagerer de på

problemer som oppstår? Har de en aktiv eller passiv rolle i utformingen av historien, og fremstår de som frivillige eller determinerte aktører i handlingen?

To av disse tre typene tilhører hverdagsrealismen, én opptrer i fantasysjangeren. Hverdagsrealismen er, som vi har sett, sjangeren hvor de fleste kvinnelige hovedpersonene opptrer. Ingen av de fire sterkeste heltinnene kommer herfra, men begge grenseheltinnene tilhører denne sjangeren. De to representative kvinnelige hovedpersonene fra hverdagsrealismen vil jeg omtale som den ”sterke” og den ”svake”. Disse nesten sjablongmessige merkelappene rettferdiggjøres av at denne klassiske dikotomien innebærer også andre relevante motsatte egenskaper, som for eksempel aktiv versus passiv. Og selv om de kan fremstå som isolerte kategorier, eksisterer det selvfølgelig grader av sterke og svake hovedpersoner, i tillegg til enkelte grensetilfeller.

Den sterke og den svake hovedpersonen fra hverdagsrealismen støter på utfordringer hentet fra samme univers, men av forskjellig ”vanskelighetsgrad”. Bøkene de opptrer i er lite konsekvente hva gjelder synsvinkel og fortellerstemme; personale og autorale, distanserte og intime fortellerstemmer kan finnes hos dem begge. I tillegg varierer synsvinkelen fra hovedpersonens blick til en distansert ”ovenifra og ned”-variant. Den viktigste forskjellen mellom dem er imidlertid at den sterke hovedpersonen har et aktivt og medvirkende forhold til handlingen, sitt liv og sine omgivelser. Hun anser seg selv som potensielt avgjørende for historiens utvikling, og oppstår det komplikasjoner, tar hun selv grep for å løse dem; hun venter ikke på at andre skal gripe inn. Den svake hovedpersonen reagerer derimot oftere med passivitet, apati og skyldfølelse når det oppstår problemer. Dette er naturligvis både fordi de til tider har vanskeligere problemer å bale med, men også fordi de i utgangspunktet plasseres av forfatteren, og ser på seg selv, i en offerrolle mer enn i en potensielt forandrende og aktiv posisjon.

5.8.1 Den svake hovedpersonen i hverdagsrealismen

Et karakteristisk trekk ved den svake hovedpersonen er at hun på en eller flere måter er fanget i et dilemma eller et problem som hun selv ikke anser at hun kan løse. Når problemet intensiveres i løpet av historien, anser hun ikke seg selv som handlingskraftig eller viktig for historiens utgang. Hun inntar en passiv observasjonsposisjon til handlingen, samtidig som hun ser at problemene forverres. I den grad hun tar ansvar for problemene som oppstår, fører dette ofte til en forverring av situasjonen, og dermed opplever hun at hun får et enda mindre handlingsrom. Hun har i utgangspunktet lav selvtillit og et svakt selvbylde, noe som ofte kommuniseres gjennom hvordan hun oppfører seg overfor det motsatte kjønn. Ofte sliter hun

også med følelser som sjenanse, sjalusi eller skyldfølelse, og virvles lett inn i et følelsesmessig kaos som forvirrer og paralyserer, en ond sirkel hun har problemer med å komme ut av selv før intrigen ofte litt plutselig forløses mot historiens slutt og gir hovedpersonen et håp om forandring.

Hovedpersonen Emma i Linn T. Sunnes *Luna* (2001) kan tjene som et representativt eksempel på den svake hverdagsrealistiske hovedpersonen. En aural, men innsiktsfull og nær fortellerstemme beskriver Emmas opplevelse av å få en lillesøster og komplikasjonene som følger når moren går inn i en fødselsdepresjon. Emma gleder seg over det nye familiemedlemmet, men faren rømmer til jobben, og moren blir stadig mer virkelighetsfjern. En formiddag får Emma en telefon på skolen fra nærbutikken, hvor moren har satt igjen barnevognen med lillesøsteren. Emma løper til butikken og får med seg søsteren hjem, hvor hun møter en fortvilet og gråtkvalt mamma. Få dager etter blir moren lagt inn på psykiatrisk sykehus for å få bukt med depresjonen. Dette synes Emma er så flaut og skamfullt at hun ikke våger å fortelle det til noen, heller ikke til bestevenninnen Karoline som hun ellers kan fortelle alt til.

Problemene intensiveres ytterligere når Emma får ta del i en annens flau og skamfulle hemmelighet. Den nye klassekameraten Lars betror seg til henne om at han har en far som sitter i fengsel, mot at hun lover å ikke fortelle dette til noen. Når Karoline blir sammen med Lars, klarer ikke Emma å styre seg; hun er sjalu på venninnen og flau over moren, og røper til Karoline at faren til Lars er kriminell. Dette sprer seg raskt til hele skolen, noe som fører til at Lars blir mobbet og havner i slagsmål, og til slutt tar læreren opp problemet i plenum i klassen. Da innrømmer Emma at det er hennes skyld at alle vet at Lars' far sitter i fengsel, og hun mener hun vet hvordan Lars har hatt det: "Eg veit korleis det er no. Eg har ein løyndom eg skjemmest over, og det gjer vondt heile tida" (Sunne 2001: 109). Hun forteller klassen at moren er innlagt på psykiatrisk sykehus, og klassen opptrer forståelsesfullt og ikke spottende, som Emma hadde trodd. Etter en stund får hun også besøkt moren og lillesøsteren på Kvilås sjukeheim, som viser seg å være langt mindre skummelt og fremmed enn hun har vært redd for. Noen uker etter innleggelsen får Emma vite at moren er i ferd med å bli bedre og etter hvert kan komme hjem, og hun kan tillate seg å se lysere på tilværelsen.

Emma er et typisk eksempel på en karakter som får såpass store dilemmaer å hankses med at de begrenser hennes handlingsrom. Hun kan ikke påvirke at moren blir syk, ei heller at faren rømmer fra problemene i hjemmet til jobben. Dermed føler hun seg maktesløs og opptrer passivt. Midtveis i fortellingen opplever hun også sin første menstruasjon, og

bekreftes som et offer for omstendigheter hun ikke kan påvirke: ”Kva skjer inni meg no? Kvifor skal det vere slik å vere jente?” (Sunne 2001: 54).

Den svake hovedpersonen i hverdagsrealismen er ofte en klassisk ”snill pike”, pliktoppfyllende og ansvarsfull. Emma er stadig forståelsesfull når moren blir syk, hun liker å hjelpe til hjemme og på skolen, ”gjera sitt beste”, og hun liker å få ros. Hun er en stille jente som ofte synes det er vanskelig å snakke høyt og ta plass i klasserommet. Hun er svært observant og vår på andre menneskers oppførsel, noe som kan vitne om et lavt selvbilde. Likevel oppnår hun i løpet av historien en viss selvinnsikt, som kommer best til uttrykk når hun vurderer hvorvidt hun selv er skyld i at moren blir syk og at familien er i oppløsning. Idet problemene oppstår, lurar Emma først på om det er hun som har skylden for det hele: ”Er det mi skuld kanskje? tenkte Emma da ho såg seg sjølv i spegelen. Skulle eg ha hjelpt til meir? Vore snillare?” (Sunne 2001: 57). En kort periode skammer hun seg også når hun blir frustrert over sin syke mamma som ikke kan forklare hva hun lider av: ”Men kva er det med deg, forlangte Emma å få vite. Ho kjende seg sint, og skamfull fordi ho var sint” (Sunne 2001: 100). Men når moren kjefter på henne fordi hun selv har svidd middagen, erkjenner Emma at det er moren selv som er skyld i sine problemer. ”Er det min feil, eller?” (Sunne 2001: 74), spør hun irritert når moren nok en gang unnskylder seg med at hun er sliten. Skammen og skyldspørsmålet slipper henne likevel ikke helt før hun får delt hemmeligheten sin med klassen.

På tross av den autorale fortellerstemmen i *Luna* blir vi godt kjent med Emmas følelsesliv underveis. Gjennom flere passasjer med fri indirekte diskurs får vi innsikt i hennes innerste tanker og følelser, ikke minst i hva slags bilde hun har av seg selv. Overfor den nye klassekameraten Lars er hun for eksempel veldig redd for å si noe feil: ”Har du søsken, spurde Emma og beit seg på innsida av leppa. For et dumt spørsmål! No syntest han sikkert at ho var nysgjerrig” (Sunne 2001: 19). Emma innehar synsvinkelen og er også fortellingens ideologiske utgangspunkt, altså er det hennes vurderinger som ligger til grunn når vi introduseres for nye problemstillinger. Dette er med på å balansere inntrykket av Emma som en svak karakter – når hun legger føringer for hvordan leseren skal se i teksten, er det i alle fall *noe* hun kan påvirke.

En uskreven regel som de fleste barnelitteraturforfattere ser ut til å rette seg etter, er å ikke overgi leseren til seg selv mens bokens hovedproblem står uløst. Barnebokens formel avslutter med en lykkelig slutt, eller i det minste utsikter til en. Derfor forlater vi sjelden de svake hovedpersonene syltet i problemer og håpløshet. Når problemene intensiveres blir de i små drypp tildelt styrke og økt selvtillit, og klarer til en viss grad å

frigjøre seg fra sitt negative selvbylde. Hos enkelte av jentene kommer denne ganske plutselige nye selvbylleten inn noe umotivert og påklistret, mens andre gjennomgår en troverdig progressiv personlighetsutvikling og går ut av historien som nye, mer sammensatte og mer modne jenter. Dette er naturligvis også fordi de opplever å bli satt på prøve, de må forholde seg til store utfordringer og får større muligheter til å modnes underveis. Hos Emma starter denne utviklingen med at hun klarer å sortere seg selv ut av skyldspørsmålet, og kulminerer med at hun tør å fortelle klassen om morens sykdom. Hun synes fortsatt at det er flaut at moren er innlagt, men hun klarer å se at det ikke er hennes skyld.

5.8.2 Den sterke hovedpersonen i hverdagsrealismen

Denne karakteren kan eksemplifiseres gjennom hovedpersonen i Ingunn Aamodts *Jakten på spansk dronning* (2003). Her følger vi tolv år gamle Nora gjennom en uke på sommerferie hos bestefaren Jens. Nora har synsvinkelen i teksten, og hun skildres av en lignende innsiktsfull og aural fortellerstemme som i *Luna*. Lange passasjer med fri indirekte diskurs gjør at vi blir godt kjent med hovedpersonen også her. I løpet av sommeruken hos bestefaren blir Nora bedre kjent med seg selv, hun får satt selvbyllet sitt på prøve, og hun blir kjæreste med nabogutten Kristoffer. Hun bidrar også til at bestefaren, som var en sær einstøing før Nora kom på besøk og ”myket” ham opp, får seg en kjæreste.

Noras utgangspunkt i historien er en lykkelig tilværelse i bestefarens sørlandsidyll; ”Alt var så svimlende godt” (Aamodt 2003: 37). Hun liker bestefarens litt spesielle væremåte, nærheten til naturen og tilgangen på bøker i bestefarens bibliotek. Hun fremstår som en selvstendig og harmonisk tolvåring, med et godt og trygt selvbylde. Broren har advart henne mot bestefaren, at han er sær og bare interessert i sommerfugler og bøker, men Nora nyter bestefarens særegenheter, og hun identifiserer seg med hans positive annerledeshet.

Utfordringene som Nora blir stilt overfor åpenbarer seg i form av hennes første forelskelse. Idet hun blir kjent med Kristoffer, en jevnaldrende gutt som holder til på campingplassen i nærheten, utfordres hennes i utgangspunktet stabile selvbylde. Følelsene hun får for Kristoffer gjør at hun blir redd for å bli avvist, å ikke bli likt, og hun reagerer med å bli sjenert og utilpass hver gang han er i nærheten. Hun blir ganske plutselig opptatt av utseendet sitt, for eksempel minner hun seg selv på at hun ikke kan smile når hun er sammen med Kristoffer, ettersom hun da synes at hun får bollekinn. Når Kristoffers barndomsvenninne Annette i tillegg kommer inn som en trussel, når Noras selvbyllet bunnen, og hun føler seg som ”ingen”. Grunnen til at Nora med dette ikke blir en svak karakter, er hvordan hun takler dette plutselige fallet i selvbyllet og mestring. En ettermiddag, etter et fatalt møte med Kristoffer og

Annette, hvor hun ikke har villet bli med og spille dart fordi hun ikke torde fortelle at hun ikke kunne reglene, forteller hun åpenhertig bestefaren om problemene. Dette er starten på vendepunktet for Nora. Bestefaren tar Noras problem på alvor, og forteller henne at hun *duger som hun er*. Dette setter i gang en tankeprosess hos henne: ”Hvordan var hun? Nora selv... Hvem var Nora? Hvordan var Nora når hun var seg selv? Hva var det som gjorde henne til Nora?” (Aamodt 2003: 89). Bestefarens kloke ord påvirker henne umiddelbart i positiv retning. Dagen etter møter hun igjen Annette, og idet sistnevnte slenger ut en spydig bemerkning om Noras bollekinn svarer Nora raskt tilbake med en trussel om at hvis hun fortsetter med den typen kommentarer skal hun ”slå ut tennene” på henne.

Samtidig som det kan se ut som om Nora går gjennom en modningsprosess, så kan denne vendingen i historien også ses på som at hun er tilbake i sitt ”gamle jeg”. Ved inngangen til historien møtte vi en moden, selvstendig og trygg Nora, og det er henne vi forlater ved bokens slutt. Om hun har blitt mer moden eller sterkere underveis er derfor vanskelig å si, ettersom hun til slutt bare er den ”samme” Nora som hun egentlig har vært hele tiden. I siste del av historien blir hun kjæreste med Kristoffer, og føler seg ikke lenger utilpass når hun er i nærheten av Annette. Hun synes fortsatt innimellom at det er vanskelig å være ”seg selv” når hun er sammen med Kristoffer, men hun konfronterer sitt eget ubehag og ”moter seg opp”. Hun trosser sin egen angst for avvisning og for å dumme seg ut, og bestemmer seg for å mestre situasjonen.

I motsetning til Emma er Nora i utgangspunktet en trygg, nysgjerrig og initiativrik karakter. Derfor er det ikke vanskelig for henne å gå tilbake til denne rollen etter at hun har blitt satt på prøve i møtet med Kristoffer og Annette. Emma er, allerede før moren blir syk, usikker, sjenert og mer passiv enn Nora. En annen viktig forskjell mellom disse to er at Nora frivillig oppsøker situasjonen hun opplever som vanskelig for henne. Hun tar selv initiativ til å være sammen med Kristoffer og Annette, selv om hun synes det vanskelig. Emma opplever derimot å få en ufrivillig utfordring når familien nesten går i oppløsning rundt henne.

En relevant problemstilling er om Emma blir svak fordi hun får for vanskelige og store problemer å forholde seg til, og om Nora forblir sterk fordi hun ikke opplever denne typen problemer? Svaret er både ja og nei. Den svake hovedpersonens problemer er spredt utover en bred skala, fra den første forelskelsen (som riktignok kan være vanskelig nok) til skilsmisser og dødsfall i nær familie eller vennekrets. Det er altså ingen automatisk slutning at den svake hovedpersonen blir svak på grunn av det hun erfarer. De sterke jentene, derimot, opplever færre riktig dramatiske og utfordrende dilemmaer (en av dem opplever riktignok et dødsfall i nær familie, men dette fremstilles ikke som overveldende eller dramatisk). De

bekrefter likevel tesen om at ”alt er relativt”, for problemene de går gjennom i forbindelse med vanskelige vennskap og forelskelser beskrives sjelden som en lettere tilværelse enn hos den svake karakteren.

5.8.3 Den forutbestemte fantasykarakteren

Tre av de fire sterkeste heltinnene i mitt utvalg fant jeg i fantasysjangeren. Jeg hadde i utgangspunktet forventet å finne flere enn tre interessante heltinner i denne sjangeren, ettersom jeg regnet med at det kunne være lettere å agere kvinnelig helt i et opp-ned-samfunn: altså at et slags bakvendtland som fantasyen ofte representerer kunne gi plass til nye og ”bakvendte” jentegestaltninger. Likevel vil jeg plassere de aller fleste fantasyjentene som ikke kvalifiserte til heltinner i kategorien ”den forutbestemte fantasyfiguren”. I motsetning til den skrekk-fantastiske fantasyen som de tre heltinnene opptrådte i, inngår denne karakteren i en dramaturgi som i stor grad samsvarer med den mytisk-eventyrlige fantasyfortellingen; hovedpersonen reiser til en ny verden, ”den andre siden”, og her støter hun på utfordringer av klassisk heltetekarakter; som å kjempe mot ondskaper eller kaoset, drepe dragen eller den onde dronningen/kongen og hjelpe den rettmessige dronningen/kongen til makten. De forutbestemte fantasykarakterene løser imidlertid selve utfordringen på forskjellig måte. Noen rømmer fra den, andre gjennomfører den med hjelp av en medsammensvoren, andre igjen løser den ved hjelp av en magisk egenskap de har fått utdelt i den nye verdenen, eller som de har hatt hele livet men ikke visst hvordan eller om de skulle få bruk for.

Den viktigste og mest karakteristiske egenskapen de deler, og som jeg har brukt som navn på denne kategorien, er at det er lagt en plan for livene deres som de i liten grad kan påvirke: deres fremtid er *forutbestemt* allerede før fortellingens nåtid begynner. Dette er ofte formulert gjennom en blandet analepse: den andre verdenen de kommer til har ventet på dem, og idet de ankommer dette universet må de gjennomføre oppdraget som er knyttet til deres ankomst gjennom for eksempel sagn eller spådommer. Den forutbestemte hovedpersonen i fantasysjangeren har altså store forventninger knyttet til seg, men fordi premissene for hennes opptreden i den nye verdenen allerede er lagt, fremstår de med lite, om noe, handlingsrom eller selvstendig innvirkning på historien.

På samme måte som de forutbestemte hovedpersonene løser utfordringen forskjellig, forholder de seg forskjellig til spådommen knyttet til dem. Gjennomgående er likevel den grunnleggende holdningen til hovedpersonen Lisa i Sissel Chipmans *Janaland* (2004) som avsløres på vaskeseddelen: ”Mot sin vilje er Lisa en viktig brikke i kampen om makten i landet”. Lisa deltar altså ikke frivillig i fortellingens dramatiske maktkamp, og fordi

handlingene hennes er determinert av sagnet som eksisterer om henne, blir hun et offer for handlingens forutbestemthet. Dette fortellergrepet medfører en passivisering av hovedpersonene fordi de fratras ansvaret for historiens utvikling.

La oss se nærmere på Lisa fra *Janaland* som et representativt eksempel på den forutbestemte fantasykarakteren. Lisa har et sosialt utgangspunkt hun deler med flere av de andre forutbestemte karakterene: hun er en utstøtt og asosial jente med få venner, faktisk har hun ingen andre venner enn den trofaste og lojale hunden sin Sammy. Når Sammy en ettermiddag påkjøres av en bil og dør, reagerer Lisa med å rømme hjemmefra; hun flykter inn i skogen og løper så langt hun klarer. Alene i skogen hører hun et mystisk sus fra trærne som forteller henne at Sammy ikke er død, han har bare dratt tilbake til Janaland. Vinden tilbyr seg å frakte henne til landet hvor hunden hennes lever, men kan ikke garantere at hun kommer tilbake noen gang. Lisa samtykker: ”Det gjør ikke noe, sa hun stille, og akkurat da mente hun det” (Chipman 2004: 14).

Vinden bringer Lisa til det middelalderske Janaland, hvor hun møter igjen Sammy, som nå kan snakke, og som forteller henne hvordan landet lider under den onde dronningen Sibyllas maktdemonstrasjoner. Den gode dronningen Sunniva har blitt jagd bort av Sibylla, men det finnes to utvalgte som kan gi henne makten tilbake: ”portåpneren” og Sunnivas sønn, som Sunniva har tryllet om til en annen skikkelse for å beskytte ham mot Sibylla. I møtet med Janalands folk får Lisa vite at det er *hun* som er portåpneren: sagnet forteller at ”Den som kommer ridende på vinden, skal kunne åpne alle porter” (Chipman 2004: 42). De forteller henne at de har ventet på henne, at hun kan ”forandre Janaland”, men Lisa tviler lenge på om hun er den rette utvalgte. Ikke kommer hun fra adelig slekt, som Janalands folk forventer seg av henne, og ikke har hun lagt merke til at hun kan åpne stengte dører. Men Sammy forteller at han har reist gjennom flere verdener for å finne henne, og at grunnen til at han dukket opp på trappen hennes for fem år siden ikke var for å søke husly, men for å vente sammen med portåpneren til tiden var klar i Janaland til å styrte Sibylla. Etter hvert innfinner Lisa seg i rollen som utvalgt: ”(...) hun forsto at hun ikke hadde noe valg” (Chipman 2004: 59), og samtidig trer hun inn i en passiv og ganske hjelpeløs rolle. Det blir bestemt (for henne) at hun skal reise til Sibyllas slott Albior sammen med han de tror er Sunnivas sønn, Stefan, og en skare krigere som skal passe på dem. Underveis på reisen til Albior oppstår det komplikasjoner, følget blir angrepet av Sibyllas menn, og flere ganger blir Lisa tvunget til å rømme fra de andre, ettersom det er henne angriperne er ute etter. Men hun rømmer aldri alene eller på eget initiativ, hun blir stadig passet på av en eller flere i følget, som ofte snakker

om henne i tredjeperson som om hun ikke var tilstede: ”Du må passe godt på henne (...)” (Chipman 2004: 128).

Historien om den blodige kampen mellom godheten og ondskapen i Janaland formidles gjennom en til tider overraskende distansert aural fortellerstemme, som for eksempel omtaler Lisa som ”jenta”: ”Nei, skrek jenta” (Chipman 2004: 256) eller ”Men ikke før jenta hadde sett Mattis falle” (Chipman 2004: 247). Den samme fortellerstemmen referer til tider også hennes følelsesmessige svingninger: ”Det gjorde så vondt inne i henne, hun ville gjemme seg bort slik at hun aldri, aldri ble funnet igjen” (Chipman 2004: 216). Synsvinkelen, og dermed fortellerstemmens utgangspunkt, gjør store hopp frem og tilbake mellom innsiden av Lisas følelsesliv og et distansert og refererende fugleperspektiv. Men det er det distanserte perspektivet som dominerer, og dette legger føringer for forståelseshorisonten i teksten. Vi observerer ikke historien gjennom Lisas øyne, men med fortellerens øyne på Lisa. Dette forsterker inntrykket av Lisa som en avmektig hovedperson med en skjebne hun ikke kan påvirke.

Selv om Lisa stort sett er den som blir beskyttet og som ikke utfører noen handlinger med mindre hun blir bedt om det, opptrer hun i et par tilfeller som selvstendig og modig. Hun beskytter Sammy moralsk mot de andres latterliggjøring, og hun beskytter ham fysisk når de står foran Sibylla på slottet hennes, når det har vist seg at det faktisk er Sammy som er den gode dronningens sønn i hundeham, og som skal drepe Sibylla. Dette varer imidlertid kun til Sammy kaster seg over Sibylla og dreper henne, da blir Lisa passiv igjen: ”(...) hun sto og bet seg i knokene og visste ikke hva hun skulle gjøre” (Chipman 2004: 257).

Idet Lisa ankommer Janaland, blir hun konfrontert med tilnavnet ”portåpneren”. Dette skjønner hun lite av selv, ettersom hun aldri har klart å åpne lukkede dører i sitt tolvårige liv. Da viser det seg at å åpne låste dører er en egenskap Lisa har blitt tildelt i Janaland. To ganger får hun bruk for denne egenskapen. Den siste gangen er av avgjørende betydning for historiens utgang: når hun og Sammy står utenfor Sibyllas slott og Sammy skal inn og ta livet av den onde dronningen. Lisa tviler på at hun vil kunne klare å åpne den tunge og låste porten, men Sammy befaler henne å ”gjøre det du kom til Janaland for”. Andre gang hun dytter på porten, glir den opp av seg selv. Å åpne porten til slottet som muliggjør at Sammy kan drepe den falske dronningen, er en handling med stor betydning for historiens utvikling, en symbolhendelse som kunne inneholdt et visst feministisk potensial. Dette potensialet svekkes av at Lisa verken velger denne egenskapen eller denne handlingen selv. Det er spådd at hun skal utføre den, og hun gjennomfører den på grunn av en egenskap hun ikke har kjempet seg til eller oppnådd selv, men som er gitt henne. I feministisk perspektiv

blir dette den store svakheten til den forutbestemte fantasyfiguren. Hennes status som romanfigur og hovedperson hadde endret seg hvis handlingene hennes ikke allerede var bestemt før fortellingens nåtid begynner. Fordi hennes skjebne er forseglet uten at hun får medbestemmelsesrett, blir hun en passivt offer for bokens dramaturgi med et dramatisk innskrenket handlingsrom.

5.9 De tre typenes feministiske potensial

Jeg har nå presentert tre karaktertyper som jeg anser som representative for de trettifire kvinnelige hovedpersonene i utvalget som ikke kvalifiserte seg til heltinner ut fra min definisjon. Men kanskje disse litterære jentene kan ha et feministisk potensial selv om de ikke er heltinner? Hvis vi ser på heltinnestatusen som en optimal feministisk status, kan vi se på de tre typene som bærere av en større eller mindre feministisk verdi.

Hvis feministisk potensial skal måles ut fra bestemmelsesrett og autonomi i fortellingen, vil den sterke hverdagskarakteren komme godt ut. Hun viser en viktig selvstendighet i hvordan hun bestemmer over seg selv og ser på seg selv som ansvarlig for historiens utvikling. Her vil den forutbestemte fantasykarakteren score lavest. Hun innehar en passiv og determinert rolle gjennom hele plottet, og oppnår ikke større autonomi og selvinnsett i løpet av intrigenes kulminering, slik den svake hverdagskarakteren til en viss grad gjør.

Hvis vi derimot måler feministisk potensial ut fra heltinnedåden, vil begge hverdagskarakterene komme dårlig ut. Ingen av dem utfører noen dåder, de har fullt opp med å forholde seg til hverdagens komplikasjoner. Kanskje er det vanskeligere å utføre en klassisk dåd i en alminnelig ”hverdagssetting” enn i en fantasyverden hvor det i større grad legges opp til dramatiske kamper mellom liv og død. Den forutbestemte fantasyfiguren utfører ofte flere dåder i løpet av historien. Riktignok flere katalysatordåder enn kjernedåder, men hennes handlinger er i stor grad avgjørende for den avsluttende kampen mellom det gode og det onde.

Sett ut fra mine seks heltinners dåder, vil jeg påstå at hovedpersonens grad av selvbestemmelse og myndighet i fortellingen er av større betydning for feministisk verdi enn utføringen av heltinnedåden. Den uavhengige posisjonen må ligge i bunn hvis heltinnedåden skal ha et heltinnepotensial. Hovedpersonen som utfører dåder hun allerede er forutsett til å utføre blir representant for en slags ”skinnheltinne”; hun *ligner* på en heltinne, men har ikke heltinnens avgjørende autonomi i ryggen.

6.0 Hvorfor har jeg funnet så få heltinner?

6.1 Innledning

Denne oppgaven bygger på forutsetningen om at en heltinne er og bør være en viktig karakter i barnelitteraturen, og at i en ideell verden vil en litterær heltinne være en like selvfølgelig gestalt som en litterær helt. Mitt forskningsmateriale har vist at av hundre bøker inneholder seks en heltinne. Om man anser dette som et lavt, et passende eller et høyt antall, avhenger av hvor viktig man anser de litterære heltinnene å være. Synes man at unge lesende jenter kan finne sterke identifikasjonsfigurer andre steder, at en slik kategori er unødvendig instrumentell, eller at litteraturen allerede tilbyr nok ideelle identifikasjonsfigurer, vil man ikke nødvendigvis bekymre seg over tallet jeg har kommet frem til. Synes man derimot at litteraturen burde være en arena for utvidende, styrkende og gjerne revisjonerende karakterer, er antallet for lavt. Som det antakeligvis har blitt tydeliggjort hittil i oppgaven tilhører jeg den siste kategorien. Men hvorfor har antallet heltinner i mitt litteraturutvalg ikke blitt høyere? Hvilke faktorer har spilt inn? Svaret på dette er komplekst, men jeg vil i det følgende skissere et svar som peker på tre forskjellige påvirkningsfaktorer. Avslutningsvis vil jeg også kommentere problemstillingen om hvorvidt jeg med en maken heltedefinisjon ville funnet like få eller flere helter enn heltinner i det samme utvalget.

6.2 Definisjonens påvirkning

Den mest åpenbare grunnen til at jeg har funnet såpass få heltinner, dreier seg om selve heltinndefinisjonen. Denne definisjonens hensiktsmessighet har vært gjenstand for kontinuerlig vurdering underveis i lesingen av heltinnelitteraturen. Jeg mener den utvidede heltinndefinisjonen jeg ender opp med etter å ha firt på kravet om heltinneaåden i kapittel 5.3 nærmer seg et smertepunkt med hensyn til hvor vidt man kan definere en heltinne med et feministisk potensial. Som jeg poengterte da jeg formulerte min heltinndefinisjon, så er det et feministisk poeng å ikke ha lavere forventninger til en heltinne enn til en helt. Et av målene i denne oppgaven har også vært å rydde opp i og strukturere heltinnebegrepet. Skulle jeg brukt samme heltinndefinisjon som for eksempel den litteraturvitenskapelige definisjonen, ville jeg endt opp med et mindre interessant materiale. Jeg anser derfor summen av mine fire heltinnepremiss som konstruktive begrensninger, selv om jeg også er bevisst på at de har trukket ned antallet.

Jeg *kunne* åpnet definisjonen mer enn å utvide kravet til heltinnedåden, for slik å ende opp med et større ”heltinnemateriale”. For eksempel kunne jeg inkludert litterære jenter som ikke var hovedpersoner, men som utførte en dåd og/eller var grenseoverskridende. Her kunne kanskje jenter fra den kvinnelige delen av de femten kombinerte hovedpersonparene inngått. Disse jentenes problem er imidlertid at de står såpass i skyggen av bokens mannlige hovedperson at de blir utydelige og mindre sentrale karakterer i historiene de inngår i, og mister dermed et avgjørende feministisk potensial. Et annet kriterium jeg kunne firt på er det grunnleggende dådpremisset, altså utvide definisjonen til å omfatte litterære jenter som var grenseoverskridende hovedpersoner, men ikke utførte en dåd i *noen* forstand. Konsekvensene av dette ville vært å havne i den samme forskjellsfeminismen som jeg tidligere i oppgaven har argumentert mot. Å ikke forvente mer av den litterære heltinnen enn at hun er hovedpersonen i boken hun opptrer i, er å insinuere at det er skjellig grunn til å forvente mindre av den litterære heltinnen enn av den litterære helten. På bakgrunn av denne oppgavens feministiske fundament vil det være en selvmotsigelse.

Jeg vil derfor konkludere med at min definisjon har vært begrensende først og fremst i positiv forstand. Den har tydeliggjort *hvilke* og *hvor få* heltinner som faktisk fantes i materialet, men er også en klar påvirkningsfaktor på antallet.

6.3 Heltinner som ”mødreløse”

En annen faktor som har påvirket det lave antallet heltinner dreier seg om hvilke litterære forbilder som finnes for karakterene jeg har lett etter. På samme måte som litteratur oppstår i en tradisjon og i en historie, så oppstår ikke litterære hovedpersoner i et vakuum. Virginia Woolf formulerte det slik: ”For books continue each other, in spite of our habit of judging them separately” (Woolf 1994: 87). Det er ingen tvil om at de litterære heltinnene har færre forbilder enn heltene, og dette påvirker også dagens heltinnestatus. Skal man skrive frem en heltinne, vil det definitivt hjelpe prosessen om man kan se for seg en heltinne, et historisk eksempel eller et samtidig forbilde, en gestaltning man kan forme sin figur etter ved å ligne eller gjøre annerledes. Sett slik kan vi betegne mine seks heltinner som til en viss grad ”mødreløse”. Dette er blant annet fordi de historiske forholdene ikke har ligget til rette for de litterære jentene slik at de kunne reise hjemmefra og oppdage verden på David Copperfield- eller Huckleberry Finn-vis. Jenters og kvinners tilværelse har rett og slett bydd på færre heltinnemuligheter enn de unge guttenes bevegelsesradius. Og dette blir lett begynnelsen på en ond sirkel, hvis man tar innover seg hvordan Unni Langås beskriver litteraturhistoriens potensielle innvirkning på samfunnet: ”Litteraturhistorien er kanonskaper og kanonforvalter,

både innenfor et intellektuelt og folkelig kretsløp, og den står derfor i et intimt forhold til sosialisering- og dannelsesmekanismene i samfunnet” (Langås 2001: 101). En ytterste konsekvens av dette påvirkningsforholdet er at hvis ikke litteraturen skriver inn heltinner, vil det i neste omgang dyrkes frem færre heltinner i den virkelige verden.

6.4 Heltinner som ”den andre”

En siste påvirkningsfaktor jeg vil drøfte før jeg gir slipp på antallet heltinner, er en hypotese om at det er ekstra vanskelig å skrive inn en kvinnelig helt fordi utgangspunktet til helten er en selvfølgelig og tydelig *nøytral* posisjon i teksten. Hans status som en idealisert identifikasjonsfigur innebærer at han uten problemer må tilby *alle* potensielle lesere identifikasjon. Denne identifikasjonen har historisk blitt ansett som umulig for en kvinne å tilby en mann, fordi kvinnen er belastet med sin posisjon som ”den andre”. Denne holdningen eksisterer også i dagens forleggeri. En barnebok med en mannlig hovedperson anses å tiltale både jenter og gutter, mens en kvinnelig hovedperson ofte markedsføres for et mer spisset publikum, med andre ord: kun jenter. En mannlig hovedperson har allerede transcendert sitt kjønn, han er ikke først og fremst en mann, han er et menneske, et nullpunkt. En kvinnelig hovedperson er allerede ladet med sitt kjønn, hun anses verken av forfatteren eller forlaget som nøytral.

Som Simone de Beauvoir påpekte i 1949 i *Det annet kjønn*, så hindres fortsatt kvinnen av sin alteritet for å fremstå som først og fremst menneske, ikke kvinne (Beauvoir 2000: 7). Å skrive frem en litterær heltinne er dermed en langt mer utfordrende handling enn å skrive om en helt, fordi en heltinne er en grenseoverskridelse i seg selv. Dette fordi at selv om det finnes levende samtidige heltinner og kvinnelige forbilder, er ikke kvinnens posisjon som *den andre* mer forandret enn at hun ikke anses som en potensiell identifikasjon for mannlige lesere. Og på samme måte som mangelen på litterære mødre kan føre heltinnemangelen inn i en ond sirkel, blir den kvinnelige hovedpersonens posisjon som ”den andre” forsterket av at det ikke finnes flere heltinner som krever å bli sett på som et nøytralt utgangspunkt. Heltinnen krever dette allerede ved sin blotte eksistens, ved å være en bestemmende, myndig og selvfølgelig hovedperson. En heltinne er ”den første” i teksten, og kan dermed umulig bli ”den andre”.

6.5 Hva med helten?

Et interessant spørsmål når jeg drøfter årsakene til det lave heltinneantallet, er om jeg med en tilsvarende helte-definisjon ville funnet like få eller langt flere guttehelte. Ettersom de

mannlige hovedpersonene i mitt utvalg ikke har vært gjenstand for samme analyse som de førti kvinnelige hovedpersonene, vil jeg kun antyde et svar på dette, med belegg fra det kvantitative materialet.

I tabell 1 i kapittel 4.4 så vi at av hundre bøker hadde femten et kombinert par som hovedpersoner, altså både en jente og en gutt som hovedpersoner i samme bok. Tendensen i disse bøkene var at den mannlige delen av paret både var den tydeligste, mest synlige og mest aktive karakteren av disse to. Dette er et langt bedre utgangspunkt for en heltestatus enn hva jentene har i disse bøkene. Ingen av mine seks heltinner fant jeg i et hovedpersonpar, fordi den kvinnelige delen av disse parene stort sett ble overskygget av sine mer dominerende kamerater og brødre. Derfor er det sannsynlig at jeg i dette materialet ville funnet flere helter enn jeg fant heltinner.

En annen grunn til at jeg antar at jeg ville funnet flere helter blant de mannlige hovedpersonene, dreier seg om hvordan de kvinnelige og mannlige hovedpersonene er fordelt i de litterære sjangrene. Den tydeligste heltinnen i mitt utvalg, Freddy fra *Djeveløyet*, opptrådte i den ene av to spenningsbøker med en kvinnelig hovedperson. Blant de mannlige hovedpersonene er spenningsromanen den nest vanligste sjangeren i tillegg til humorromanen, med ni tilfeller hver. Fordi spenningsromanen er en sjanger som ofte dyrker aktive og modige protagonister med en avgjørende innvirkning på en dramatisk intrige, er det rimelig å anta at det befinner seg flere helter blant de ni spenningsromanene med en mannlige hovedperson.

Hvilke sjangere som er ”tilgjengelige” for kvinnelige og mannlige hovedpersoner, er altså av en viss betydning for hvor mange helter vi finner. Derfor er det kanskje å begynne i feil ende å etterlyse heltinnen som karaktertype? Skal det i fremtiden kunne skrives frem flere barnelitterære heltinner, må vi kanskje heller etterlyse en større sjangerspredning hos de kvinnelige hovedrollene?

7.0 Avslutning

7.1 En forsøksvis oppsummering

I innledningen til denne oppgaven formulerte jeg et tosidig prosjekt. For det første ville jeg lage en ny, oppdatert og mer presis definisjon av den litterære heltinnen. For det andre ville jeg ta for meg norsk nyskrevet litteratur utgitt for aldersgruppen 10-14 år, og undersøke hvilke heltinnegestaltninger denne litteraturen kunne by på. Gjennom å ha reformulert heltinnebegrepet og presentert de hovedpersonene som kvalifiserte seg til heltinner ut fra min definisjon, kan jeg konkludere med å ha oppfylt oppgavens begge prosjekter. Ved veis ende vil jeg oppsummere oppgavens komposisjon og funn.

Aller først gjorde jeg rede for argumentet som rettferdiggjør oppgavens eksistens; hvorfor vi trenger barnelitterære heltinner. Her viste jeg til hvordan både feministiske litteraturvitere og barnelitteraturteoretikere på forskjellige måter forklarer hvordan den første litteraturen vi leser legger grunnlaget for våre senere litteraturopplevelser og preferanser. Deretter diskuterte jeg meg frem til hvilken feministisk plattform oppgaven skulle hvile på. Som feministisk litteraturforsker har jeg skrevet meg inn i en ”revisjonistisk” tradisjon, med utgangspunkt i Sandra Gilberts uttrykk ”the revisionary imperative”. Videre kommenterte jeg hvordan feministisk litteraturforskning forholder seg til det tradisjonelle vitenskapelige kravet om ”sann” forskning, og plasserte mitt eget vitenskapelige ståsted i det Donna Haraway beskriver som ”a view from somewhere”.

Etter å ha diskutert oppgavens feministiske utgangspunkt og dens mulighet til å oppnå en vitenskapelig status, tok jeg kapittel 3 for meg selve heltinndefinisjonen. Med fem forskjellige heltinndefinisjoner i bunnen, og med god hjelp fra mønsterheltinnene Pippi Langstrømpe og Nancy Drew, drøftet jeg meg frem til min egen definisjon. Denne inkluderte fire konkrete premisser: hun måtte være hovedperson, hun måtte utføre en dåd, hun måtte utføre grenseoverskridelser og hun måtte ikke være offer for en forutbestemt skjebne. På bakgrunn av det tradisjonelle kravet til helten om å skulle utføre en dåd, forankret jeg definisjonen i likhetsfeminismen. Med denne definisjonen i bakhodet gikk jeg systematisk gjennom bøkene som kvalifiserte til mitt utvalg: nye norske romaner utgitt fra og med 2001 til og med 2005 for en målgruppe på 10-14 år.

I kapittel 4 presenterte jeg tendenser i det brede materialet ut fra kvantitative funn basert på hovedpersonenes kjønn. Her observerte jeg blant annet at det ikke fantes en eneste humorbok med en jente i hovedrollen, at av atten spenningsbøker hadde overraskende kun to

en jente i hovedrollen, og at de kvinnelige hovedpersonene gjennomgående var spredd på færre sjangere enn de mannlige. For eksempel fant jeg ingen bøker i humorsjangeren med en jente i hovedrollen, mot ni ”guttebøker”. Den hverdagsrealistiske roman-sjangeren stod sterkt både i bøkene med en kvinnelig og mannlige hovedperson, men det var en viss forskjell på hvilke hovedtemaer som ble tatt opp i disse. Forelskelse var et lite brukt tema i bøkene med en mannlige hovedperson, og tilsvarende mye brukt i bøkene med en jente i hovedrollen.

Deretter tok jeg for meg selve heltinnelitteraturen, og presenterte de fire heltinnene Alexandria, Freddy, Bella og Amanda. Etter å ha analysert hvordan disse oppfylte min definisjons kriterier, tok jeg definisjonens hensiktsmessighet opp til vurdering. Jeg utvidet denne til å inkludere også dåder som utgikk på å ”redde seg selv”, og dermed kunne jeg presentere to ”grenseheltinner”, Sølvi og Therese, og også se på deres feministiske potensial.

Jeg forsøkte deretter å oppsummere heltinnenes fellestrekk og forskjeller, og fant ut at selv om de har til felles at de oppfyller mine heltinnekrterier, så oppfyller de kriteriene på svært forskjellige måter. De fremstår mer som individualister og tilfeldige romankarakterer enn som variasjoner over samme original. Videre presenterte jeg de resterende kvinnelige hovedpersonene i det brede materialet ved å vise til tre representative hovedtyper: en sterk og en svak hovedperson i det hverdagsrealistiske materialet, og en forutbestemt hovedperson fra fantasysjangeren, og forankret disse med eksempler. Jeg drøftet også hva slags feministisk potensial disse typene hadde, på tross av at de ikke var heltinner.

Årsakene til det lave antallet heltinner var gjenstand for diskusjon i kapittel 6. Jeg fremla tre forskjellige påvirkningsfaktorer: definisjonens begrensninger, litterære heltinner som ”mødreløse” og heltinne-rollen som ”den første” versus ”den andre”. Her diskuterte jeg også hvorvidt jeg ville funnet flere helter i utvalget enn jeg fant heltinner, og konkluderte med at sannsynligheten for dette er stor, blant annet fordi de mannlige hovedpersonene har tilgang på flere sjangere enn heltinnene, og fordi de i stor grad innehar den mest aktive posisjonen i de kombinerte hovedpersonparene.

7.2 Nyttverdi i forskjellige perspektiv

I oppgavens innledning siterte jeg Sandra Gilberts visjonære slagord om at ”through literary studies we can renew our lives”. La oss derfor kort vurdere denne oppgaven fra en utilitaristisk vinkling: hvordan posisjonerer den seg i et nytteperspektiv?

I et feministisk nytteperspektiv vil jeg påstå at jeg har bidratt med tre forskningsgevinster. Jeg har for det første oppdatert heltinnebegrepet ut fra et likhetsfeministisk perspektiv. For det andre har jeg ført en grundig argumentasjon for

viktigheten av heltinner i barnelitteraturen, og blant annet påpekt hvordan den første litteraturen vi leser er ”kanonskapende” for våre preferanser senere i livet. For det tredje har jeg revidert de fem siste årenes barnelitteratur for målgruppen 10-14 år ut fra både kjønnskategorier og kvantitative funn, og med utgangspunkt i heltinnegestaltninger. Jeg har synliggjort hvilke heltinner som finnes, og hvordan disse bærer preg av å være individualister uten samme historiske grunnlag som for eksempel heltemyten.

I innledningen kommenterte jeg også hvordan jeg forholder meg til det ikke helt uproblematisk dilemmaet å ha et så tydelig nytteperspektiv som utgangspunkt for litterær analyse, som å skulle finne en konkret karaktertype. Å lete seg frem til konkrete romankarakterer er i høyeste grad ”nyttig” i et feministisk perspektiv, men jeg vil konkludere med at heltinneperspektivet dessverre ikke er den mest fruktbare strategien til å dokumentere kvalitetslitteratur. Heltinnene fremstår som romanpersoner uten noen åpenbare forbilder eller modeller. Dette blir tydelig ikke bare gjennom hvordan de fremstår som individualister, men også hvordan bøkene de opptrer i til en viss grad er preget av famlende narrative strategier og en stor andel flate karakterer. Den mest gjennomførte og stringente boken i mitt utvalg er den eneste detektivhistorien i utvalget, og det er neppe tilfeldig at heltinnen med det tydeligste forbildet, Nancy Drew, kanskje kan sies å være den sterkeste heltinnen av dem alle.

Denne oppgaven har hatt som utgangspunkt at forekomsten av heltinner i barnelitteraturen er tiltrengt og positivt. Dermed er seks heltinner bedre enn ingen heltinner, og heltinner er av det gode selv om de måtte opptre i bøker som ikke er litterært uovertrufne. Det lave antallet heltinner vitner kanskje om at det fremdeles er vanskelig å skrive om verden sett fra en handlende og bestemmende jentes synsvinkel. Den blotte eksistensen av heltinner i barnelitteraturen baner uansett veien for nye heltinner i neste omgang. Dette kan i sin tur lede til et større repertoar av heltinner og romantyper, slik at den barnelitterære kanon på sikt vil inneholde flere slike karakterer.

7.3 Hvor går veien videre?

I mitt litteraturutvalg fant jeg seks heltinner. Forhåpentligvis vil denne romankarakteren bli lettere å skrive frem i fremtiden, og forhåpentligvis vil de både fortjene og oppnå en rettmessig plass i den norske barnelitterære kanonen. Men hvordan kommer vi oss dit? Hvem sitt ansvar er det å skaffe de lesende barna flere heltinner? Hvilken del av litteraturens økosystem bør føle seg forpliktet? Forfattere, forlag, lesestimulerende organisasjoner? Redaktøren Mary Graham Bonner foreslo i 1926 å forklare det magre utvalget av god litteratur for unge jenter med en feighet hos både forfattere og forleggere:

Perhaps the main reason why there are not better books for girls between 13 and 18 is because of a fear on the part of both publishers and authors. Boys can have books of adventure. They can be made interesting. But girls aren't even supposed to have these to the same degree, even in these pro-feminine days. (Bonner 1926: 109)

Dette hjertesukket falt for mer enn sytti år siden, og Bonner viser til både forlagenes og forfatterens frykt når hun skal årsaksforklare mangelen på identifikasjonsfigurer for unge lesende jenter. Dette sitatet er også et relevant poeng når jeg skal plassere ansvaret for heltinnerepresentasjonen i mitt utvalg. Problemet er endog forsterket i lys av de siste årenes fokus på at gutter leser stadig mindre⁹, og det er lett å tenke seg at jenters identifikasjonsfigurer har gått tapende ut av dette. Helt siden de første leserundersøkelsene som ble publisert tidlig på 1990-tallet konkluderte med at gutter leser stadig mindre, har forlag og lesefremmende organisasjoner i stor grad beskjeftiget seg med å tilpasse litteratur til denne målgruppen. Underveis i prosessen kan det se ut som om spesielt forlagsbransjen tar for gitt at det allerede utgis nok stimulerende og tilpasset litteratur for jenter. Eller enda verre og mer alvorlig; de regner med at jentene leser det som tilbys dem, og at disse ikke er like avhengige av direkte identifikasjonsfigurer som gutter. Jeg vil altså påstå at det eksisterer et annet og større fokus på direkte tilrettelagt litteratur for gutter enn for jenter, et fokus som selvfølgelig bidrar lite til utviklingen av heltinnelitteraturen.

Kanskje hviler det også et ansvar for å oppfordre til "heltinneproduksjon" hos feministiske litteraturforskere. Hvis vi tar innover oss følgene av at den første litteraturen vi leser er sentral for våre preferanser senere i livet, som blant annet leseforskeren Elaine Millard påstår, burde kanskje større deler av den feministiske litteraturforskningen beskjeftige seg med rollefordelingene i barne- og ungdomslitteraturen.

⁹ At gutter leser stadig mindre skjønnlitteratur dokumenteres blant annet i Hilde Rudlang's rapport i *Samfunnspeilet* 1998: nr. 4, s. 27-38

Appendiks 1:

Forfatter:	Tittel:	Utg.år:	Forlag:
Brenna, Gry	<i>Spenn!</i>	2001	Gyldendal
Dahle, Gro	<i>Fem vinder over Tamalon</i>	2001	Cappelen
Einarson, Eldar	<i>Djevelens gap</i>	2001	Gyldendal
Elven, Anne J.	<i>Vengier flyr om natten</i>	2001	Cappelen
Ewo, Jon	<i>Trash Bazooka. Den dødelige armada</i>	2001	Omnipax
Grøver, Tone	<i>Broren til Charlie C</i>	2001	Cappelen
Hagerup, Klaus	<i>Kaninene synger i mørket</i>	2001	Aschehoug
Hansen, Atle	<i>Heksa</i>	2001	Samlaget
Hølleland, Øistein	<i>Større enn seier</i>	2001	Omnipax
Ingvaldsen, Bjørn	<i>Jeg er in love. Espen Herberts opptegnelser II</i>	2001	Gyldendal
Jotun, Greta Aune	<i>Trusesangeren</i>	2001	Damm
Klyve, Odveig	<i>Drømmebyggerne</i>	2001	Damm
Kolby, Ross	<i>Will O' Phillie og Lord Falconbridges historie</i>	2001	Cappelen
Lund, Maria Konow	<i>Djeveløyet</i>	2001	Gyldendal
Mæland, Bente Bratlund	<i>Ikkje eit ord</i>	2001	Samlaget
Nordby, Terje	<i>Mysterium forsvunnet far</i>	2001	Andresen & Butenschøn
Næss, Jan Christopher	<i>Alexandria og de tre gåtene</i>	2001	Gyldendal
Sortland, Bjørn	<i>12 ting som må gjerast rett før verda går under</i>	2001	Aschehoug
Sunne, Linn T.	<i>Under morelltreet</i>	2001	Samlaget
Svingen, Arne	<i>Tause skrik</i>	2001	Gyldendal
Sæther, Wera	<i>Saras reise</i>	2001	Cappelen
Torkildsen, Tor	<i>Savnet i Alaska (Lisa og Nils i farlige farvann 6)</i>	2001	Cappelen
Viermyr, Marianne	<i>Blodig alvor</i>	2001	Damm

Aspås, Anne-Berit	<i>Striden om den hvite borgen</i>	2002	Gyldendal
Brekstad, Kolbjørn	<i>Gudane kjem</i>	2002	Samlaget
Chipman, Sissel	<i>Drager spiser ikke joggesko</i>	2002	Gyldendal Tiden
Dahl, Arild	<i>Ekspedisjon livredd</i>	2002	Gyldendal Tiden
Eliassen, Ruben	<i>Phenomena I. Profetiens utvalgte</i>	2002	Gyldendal Tiden
Hansen, Thore	<i>Sjørøverdronningen</i>	2002	Gyldendal Tiden
Henmo, Sverre	<i>Opp som en løve</i>	2002	Gyldendal Tiden
Hirsti, Marianne	<i>Magus Locus</i>	2002	Gyldendal Tiden
Høvik, Bjørn	<i>Fyrstikkysset</i>	2002	Eide forlag
Ingvaldsen, Bjørn	<i>Jeg er genial. Espen Herberts opptegnelser III</i>	2002	Gyldendal Tiden
Männikkö, Lise	<i>Esp</i>	2002	Cappelen
Newth, Philip	<i>Matilda, litt av en robot</i>	2002	Aschehoug
Næss, Jan Christopher	<i>Stein og fossilene</i>	2002	Gyldendal Tiden
Olsen, Pål Gerhard	<i>Tigrene på opptur</i>	2002	Gyldendal Tiden
Rafaelsen, Ellinor	<i>Marte flytter hjemmefra</i>	2002	Gyldendal Tiden
Rafaelsen, Ellinor	<i>Marte og det søte liv</i>	2002	Gyldendal Tiden
Scheen, Kjersti	<i>Britneys hemmelighet</i>	2002	Gyldendal Tiden
Wold, Kjersti	<i>Nettopp Jensen og de røde djevlene</i>	2002	Cappelen
Aspås, Anne-Berit	<i>Ved syrinen</i>	2003	Gyldendal
Bramness, Hanne	<i>Lynettes reise</i>	2003	Cappelen
Dahl, Tor Edvin og Lars Elling	<i>En fremmed i huset</i>	2003	Cappelen
Eliassen, Ruben	<i>Phenomena II. Parados' øye</i>	2003	Gyldendal
Ewo, Jon	<i>Livet er fullt av overraskelser</i>	2003	Damm
Frøyen, Yngve	<i>Landet bak døra</i>	2003	Gyldendal
Hagen, Guri Børrehaug	<i>Veitvetspanerne. Dødelig dose.</i>	2003	Damm
Hauger, Torill Thorstad	<i>Ulvebarna i Vikingdalen</i>	2003	Gyldendal

Hellstenius, Axel	<i>Full krig!</i>	2003	Damm
Hølleland, Øistein	<i>Bumerang</i>	2003	Damm
Idland, Torborg	<i>Kjære Miranda, Kjære Liv</i>	2003	Gyldendal
Ingvaldsen, Bjørn	<i>Ingenting-ekspressen</i>	2003	Gyldendal
Jonassen, Fartein Døvle og Øistein Norum Monsen	<i>Kampen om speilet</i>	2003	Omnipax
Leer-Salvesen, Paul	<i>Kunsten å være kjæreste</i>	2003	Damm
Mæland, Bente Bratlund	<i>Ei stjerne i hjarta</i>	2003	Samlaget
Olsen, Pål Gerhard	<i>Turbo</i>	2003	Gyldendal
Sunne, Linn T.	<i>Luna</i>	2003	Samlaget
Svingen, Arne	<i>De tøffeste gutta</i>	2003	Gyldendal
Aamodt, Ingunn	<i>Jakten på spansk dronning</i>	2003	Omnipax
Aspås, Anne-Berit	<i>Noe mystisk med Isak?</i>	2004	Gyldendal
Bjørkli, Anne	<i>Når begeret er fullt</i>	2004	Eide forlag
Chipman, Sissel	<i>Janaland</i>	2004	Gyldendal
Eliassen, Ruben	<i>Phenomena 3. Det tapte hjertet</i>	2004	Gyldendal
Elven, Anne J.	<i>Skatten i tårnet</i>	2004	Cappelen
Frøyen, Yngve	<i>All makt til mumien</i>	2004	Gyldendal
Hagen, Guri Børrehaug	<i>Veitvetspanerne. Uskyldig dømt</i>	2004	Damm
Hagen, Guri Børrehaug	<i>Veitvetspanerne. Forfulgt!</i>	2004	Damm
Hagerup, Klaus	<i>Markus og karaokekongen</i>	2004	Aschehoug
Hansen, Atle	<i>Ulvestova</i>	2004	Samlaget
Hirsti, Marianne	<i>Avsløringenes speil</i>	2004	Gyldendal
Hølleland, Øistein	<i>Drømmetid</i>	2004	Damm
Ingvaldsen, Bjørn	<i>Jeg er stjerne! Espen Herberts opptegnelser IV</i>	2004	Gyldendal
Ingvaldsen, Bjørn	<i>Nei vel, da</i>	2004	Gyldendal
Knudsen, Lise	<i>Spindellev</i>	2004	Gyldendal

Linboe, Karin Kinge	<i>Stella</i>	2004	Aschehoug
Næss, Jan Christopher	<i>Puddingmannen</i>	2004	Gyldendal
Sandberg, Kristin A.	<i>Verdens ondeste stemor</i>	2004	Damm
Soltvedt, Thor	<i>HyPer i Egypt</i>	2004	Eide forlag
Svingen, Arne	<i>Kvelersmykket</i>	2004	Gyldendal
Sæther, Wera	<i>Umas øyne</i>	2004	Cappelen
Vik, Vilde	<i>Mia og Gisken: i all hemmelighet</i>	2004	Cappelen
Aspeli, Widar	<i>Drømmetreff</i>	2005	Cappelen
Chipman, Sissel	<i>Trollfrost</i>	2005	Gyldendal
Dybvig, Ingeborg	<i>Grunnloven og den forsvunne prinsen</i>	2005	Damm
Frøyen, Yngve	<i>Gal manns kakao</i>	2005	Gyldendal
Garvang, Arne	<i>Muffe 2. Og bakom synger hverdagen.</i>	2005	Aschehoug
Hagen, Guri Børrehaug	<i>Veitvetspanerne. Liket i elva</i>	2005	Damm
Hansen, Thore	<i>Madagaskar</i>	2005	Gyldendal
Ingvaldsen, Bjørn	<i>Au da</i>	2005	Gyldendal
Johansen, Anders A.	<i>Edderkoppkrigen</i>	2005	Gyldendal
Kjeldset, Tania	<i>Kanskje kommer aldri</i>	2005	Cappelen
Knutsen, Per	<i>Luft og kjærlighet</i>	2005	Cappelen
Kristoffersen, Trond K. O. og Kristin A. Sandberg	<i>Ikke vondt ment</i>	2005	Damm
Lian, Torun	<i>Adam den tredje i fjerde</i>	2005	Aschehoug
Linde, Heidi	<i>Jug!</i>	2005	Gyldendal
Olsen, Pål Gerhard	<i>Operasjon Digg</i>	2005	Gyldendal
Næss, Jan Christopher	<i>Vampyr</i>	2005	Gyldendal
Tungodden, Tore	<i>Statsministeren</i>	2005	Aschehoug
Aamodt, Ingunn	<i>En søster i skapet</i>	2005	Damm

Appendiks 2:

Tittel:	Hovedpersonens kjønn:	Sjanger:
<i>12 ting som må gjerast før verda går under</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Adam den tredje i fjerde</i>	Gutt	Hverdagsrealisme
<i>Alexandria og de tre gåtene</i>	Jente	Fantasy
<i>All makt til mumien</i>	Gutt	Humor
<i>Au da</i>	Gutt	Humor
<i>Avsløringenes speil</i>	Gutt	Fantasy
<i>Blodig alvor</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Britneys hemmelighet</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Broren til Charlie C</i>	Gutt	Hverdagsrealisme
<i>Bumerang</i>	Gutt	Hverdagsrealisme
<i>De tøffeste gutta</i>	Gutt	Hverdagsrealisme
<i>Djevelens gap</i>	Gutt	Spenning
<i>Djeveløyet</i>	Jente	Spenning
<i>Drager spiser ikke joggesko</i>	Jente	Fantasy
<i>Drømmebyggerne</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Drømmetid</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Drømmetreff</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Edderkoppkrigen</i>	Gutt	Fantasy
<i>Ei stjerne i hjarta</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Ekspedisjon livredd</i>	Gutt	Spenning
<i>En fremmed i huset</i>	Jente	Fantasy
<i>En søster i skapet</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Esp</i>	Gutt	Fantasy
<i>Fem vinder over Tamalon</i>	Jente	Fantasy
<i>Full krig!</i>	Gutt	Spenning
<i>Fyrstikkysset</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Gal manns kakao</i>	Gutt	Humor
<i>Grunnloven og den forsvunne prinsen</i>	Gutt	Historisk roman
<i>Gudane kjem</i>	Gutt	Historisk roman

<i>Heksa</i>	Gutt	Spenning
<i>Kampen om speilet</i>	Gutt og jente	Fantasy
<i>HyPer i Egypt</i>	Gutt	Hverdagsrealisme
<i>Ikke vondt ment</i>	Gutt	Hverdagsrealisme
<i>Ikkje eit ord</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Ingenting-ekspressen</i>	Jente	Fantasy
<i>Jakten på spansk dronning</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Janaland</i>	Jente	Fantasy
<i>Jeg er genial. Espen Herberts opptegnelser III</i>	Gutt	Humor
<i>Jeg er in love. Espen Herberts opptegnelser II</i>	Gutt	Humor
<i>Jeg er stjerne! Espen Herberts opptegnelser IV</i>	Gutt	Humor
<i>Jug!</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Kaninene synger i mørket</i>	Jente	Fantasy
<i>Kanskje kommer aldri</i>	Gutt	Hverdagsrealisme
<i>Kjære Miranda, Kjære Liv</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Kunsten å være kjæreste</i>	Gutt	Hverdagsrealisme
<i>Kvelersmykket</i>	Jente	Fantasy
<i>Landet bak døra</i>	Gutt	Humor
<i>Livet er fullt av overraskelser</i>	Jente	Fantasy
<i>Luft og kjærighet</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Luna</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Lynettes reise</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Madagaskar</i>	Gutt	Spenning
<i>Magus Locus</i>	Jente	Fantasy
<i>Markus og karaokekongen</i>	Gutt	Hverdagsrealisme
<i>Marte flytter hjemmefra</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Marte og det søte liv</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Matilda, litt av en robot</i>	Gutt og jente	Fantasy
<i>Mia og Gisken</i>	Jente	Hverdagsrealisme

<i>Muffe 2. Og bakom synger hverdagen.</i>	Gutt	Hverdagsrealisme
<i>Mysterium forsvunnet far</i>	Gutt	Fantasy
<i>Nei vel, da</i>	Gutt	Humor
<i>Nettopp Jensen og de røde djevlene</i>	Gutt	Hverdagsrealisme
<i>Noe mystisk med Isak?</i>	Gutt	Hverdagsrealisme
<i>Når begeret er fullt</i>	Gutt	Hverdagsrealisme
<i>Operasjon Digg</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Opp som en løve</i>	Gutt	Hverdagsrealisme
<i>Phenomena I. Profetiens utvalgte</i>	Gutt og jente	Fantasy
<i>Phenomena II. Parados' øye</i>	Gutt og jente	Fantasy
<i>Phenomena III. Det tapte hjertet</i>	Gutt og jente	Fantasy
<i>Puddingmannen</i>	Gutt	Humor
<i>Saras reise</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Savnet i Alaska (Lisa og Nils i farlige farvann 6)</i>	Gutt og jente	Spenning
<i>Sjørøverdronningen</i>	Gutt	Spenning
<i>Skatten i tårnet</i>	Gutt og jente	Fantasy
<i>Spenn!</i>	Gutt og jente	Spenning
<i>Spindellev</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Statsministeren</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Stein og fossilene</i>	Gutt	Fantasy
<i>Stella</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Striden om den hvite borgen</i>	Jente	Spenning
<i>Større enn seier</i>	Gutt	Hverdagsrealisme
<i>Tause skrik</i>	Gutt	Spenning
<i>Tigrene på opptur</i>	Gutt	Hverdagsrealisme
<i>Trash Bazooka. Den dødelige armada</i>	Gutt	Fantasy
<i>Trollfrost</i>	Gutt	Fantasy
<i>Trusesangeren</i>	Jente	Hverdagsrealisme

<i>Turbo</i>	Gutt	Spenning
<i>Ulvebarna i Vikingdalen</i>	Gutt og jente	Historisk roman
<i>Ulvestova</i>	Gutt	Spenning
<i>Umas øyne</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Under morelltreet</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Vampyr</i>	Gutt og jente	Spenning
<i>Ved syringen</i>	Jente	Hverdagsrealisme
<i>Veitvetspanerne. Dødelig dose.</i>	Gutt og jente	Spenning
<i>Veitvetspanerne. Forfulgt!</i>	Gutt og jente	Spenning
<i>Veitvetspanerne. Liket i elva</i>	Gutt og jente	Spenning
<i>Veitvetspanerne. Uskyldig dømt.</i>	Gutt og jente	Spenning
<i>Vengier flyr om natten</i>	Gutt og jente	Fantasy
<i>Verdens ondeste stemor</i>	Gutt	Hverdagsrealisme
<i>Will O' Phillie og Lord Falconbridges historie</i>	Gutt	Fantasy

Bibliografi:

- Beauvoir, Simone de (2000). *Det annet kjønn* [1949]. Oversatt av Bente Christensen. Oslo: Bokklubben Dagens bøker
- Barthes, Roland (1978). "Introduction to the structural analysis of narratives" i Roland Barthes: *Image, music, text*. New York: Farrar, Strauss & Giroux
- Belsey, Catherine og Jane Moore (1997). "Introduction: The story so far" i Catherine Belsey og Jane Moore (red.): *The feminist reader*. New York: Palgrave Macmillan
- Bondevik, Hilde og Linda Rustad (2006). "Feministisk vitenskapskritikk og feministisk vitenskapsteori" i Jørgen Lorentzen og Wenche Mühleisen (red.): *Kjønnsforskning. En grunnbok*. Oslo: Universitetsforlaget
- Bonner, Mary Graham (1926). *A parent's guide to children's reading*. New York: Funk & Wagnalls Co.
- Campbell, Joseph (1988). *The power of myth*. (Red. Betty Sue Flowers) New York: Doubleday
- Gilbert, Sandra (1985). "What do feminist critics want? A postcard from the volcano" i Elaine Showalter (red.): *The new feminist criticism. Essays on women, literature theory*. New York: Pantheon Books
- Hagerfors, Anne Maria (2002). *Århundradets Astrid*. Stockholm : Rabén & Sjögren
- Haraway, Donna (1991). *Simians, cyborgs and women. The reinvention of nature*. London: Free Associations Books
- Harding, Sandra (1986). *The science question in feminism*. Milton Keynes: Open University press
- Heilbrun, Carolyn G. (1995). "Nancy Drew: A moment in feminist history" i Carolyn Stewart Dyer og Nancy Tillman Romalov (red.): *Rediscovering Nancy Drew*. Iowa City: University of Iowa Press
- "Heltemodige Bridget": <http://www.dagbladet.no/kultur/2005/10/03/445195.html>
Publisert 03.10.05, lastet ned 04.10.06
- Holm, Birgitta (2005). "Fem kniviga k:n: Kanon, kön, kvalitet, kritikk och kottier" i Åsa Arping og Anna Nordenstam (red.): *Feministiska litteraturanalyser 1972-2002*. Lund: Studentlitteratur
- Hourihan, Margery (1997). *Deconstructing the hero. Literary theory and children's literature*. London: Routledge
- Hörnström, Marianne (2005). "Att skriva som kvinnor" i Åsa Arping og Anna Nordenstam (red.): *Feministiska litteraturanalyser 1972-2002*. Lund: Studentlitteratur

- Keene, Carolyn (2007a). *Frøken Detektiv*. Oversatt av Eugenie Winther. Oslo: Damm
- Keene, Carolyn (2007b). *Frøken Detektiv på spøkelsesjakt*. Oversatt av Eugenie Winther. Oslo: Damm
- Kolodny, Annette (1997). "Dancing through the minefield" i Diane Price Herndl og Robyn R. Warhol (red.): *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*. Houndmills: Macmillan Press
- Krieger, Murray (1976). *Theory of criticism: A tradition and its system*. Baltimore: The Johns Hopkins University press
- Langås, Unni (2001). "Kjønnets dilemma. Feminisme og litteraturforskning" i *Edda* nr. 1, s. 95-106
- Lindgren, Astrid (1988). *Her kommer Pippi. Den store boken om Pippi Langstrømpe. Bind 2*. Oversatt av Jo Tenfjord. Oslo: Bokklubbens barn
- Lindgren, Astrid (2004). *Pippi går om bord* [1946]. Oversatt av Hans Braarvig. Oslo: Damm
- Lindgren, Astrid (2005). *Pippi Långstrump* [1945]. Stockholm : Rabén & Sjögren
- Lund, Maria Konow (1997). *Melding fra en morder*. Oslo: Gyldendal Tiden
- Lund, Maria Konow (2000). *Spøkelsesmorderen*. Oslo: Gyldendal Tiden
- Mason, Bobbi Ann (1975). *The girl sleuth. A feminist guide*. Old Westbury: Feminist Press
- Millard, Elaine (1997). *Differently Literate. Boys, girls and the schooling of literacy*. London: Falmer Press
- Mouritsen, Flemming (1999). "Børnelitteraturens sociale funktion" i Tone Birkeland og Gunvor Risa (red.): *Litteratur for barn. Artiklar om barns bøker og lesing*. Oslo: LNU/Cappelen
- Moxnes, Paul (2001). *Dyprøller: Helter, hekser, horer og andre dyprøller i organisasjonen*. Oslo: Forlaget Paul Moxnes
- Natov, Roni. (2001). "Harry Potter and the extraordinariness of the ordinary" i *The Lion and the Unicorn: Volume 25, nr. 2*, s. 310-327
- Nøjgaard, Morten (1975). *Litteraturens univers: Indføring i tekstanalyse*. Odense: Odense Universitetsforlag
- Paul, Lissa (1987). "Enigma Variations. What feminist criticism knows about children's literature" i *Signal* 54, s. 186-201
- Piaget, Jean og Bärbel Inhelder (1974). *Barnets psykologi* [1966]. Oversatt av Inger-Lise Nyheim. Oslo: Cappelen

- Propp, Vladimir (1999). "Morphology of the folktale" i Maria Tatar (red.): *The classic fairy tales*. London/New York: Norton
- Rosaldo, Michelle Zimbalist (1974). "Women, culture and society: A theoretical overview" i Louise Lamphere og Michelle Zimbalist Rosaldo (red.): *Women, culture and society*. Stanford: Stanford University Press
- Rudlang, Hilde (1998). "Bøker – mest for jenter" i *Samfunnsspeilet* nr. 4, s. 27-35
- Skre, Arnhild (2005a). *Heltinner jeg har møtt*. Oslo: Schibsted
- Skre, Arnhild (2005b). "Kasserte heltinner" i *Vinduet* nr. 4, s. 82-91
- Skre, Arnhild (2006). "Heltinnemangel og foreldreløyse", publisert 06.04.06. Lastet ned 04.01.07
<http://www.barnebokkritikk.no/modules.php?name=News&file=article&sid=24>
- Svensen, Åsfrid (2001). *Å bygge en verden av ord*. Bergen: Fagbokforlaget
- Theander, Birgitta (2006). *Älskad och förnekad. Flickboken i Sverige 1945-65*. Gøteborg: Makadamia
- Trites, Roberta Seelinger (1997). *Waking sleeping beauty: feminist voices in children's novels*. Iowa: University of Iowa Press
- Tveit, Åse Kristine (2006). "Terrorisme for barn?", publisert 08.08.06, lastet ned 05.01.07
<http://www.barnebokkritikk.no/modules.php?name=Reviews&rop=showcontent&id=334>
- Ørjaseter, Kristin (2004). "Feministisk heltinne i psykologisk thriller", publisert 07.10.04, lastet ned 05.01.07
<http://www.barnebokkritikk.no/modules.php?name=Reviews&rop=showcontent&id=179>
- Woolf, Virginia (1994). *A room of one's own* [1929]. London: Flamingo
- Årets bøker 2001. Den norske bokhandlerforening. Oslo
 Årets bøker 2002. ''
 Årets bøker 2003. ''
 Årets bøker 2004. ''
 Årets bøker 2005. ''
- Oppslagsverk:
 "Helt". Lastet ned fra *Bokmålsordboken* på nett 10.09.06
<http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?OPP=helt&bokmaal=S%F8k+i+Bokm%E5lsordboka&ordbok=bokmaal&alfabet=n&renset=j>
- "Hero/heroine" i Baldich, Chris (1990). *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford: Oxford University press
- "Hero/heroine" i Cuddon, J.A. og C.E. Preston (1999). *Dictionary of literary terms & literary theory*. 4. utg. London: Penguin

- ”Hero/heroine” i Holman, Hugh (1980). *A handbook to literature: based on the original by William Flint Thrall and Addison Hibbard*. 4. utg. Indianapolis: Bobbs-Merrill Education Pub.
- ”Hero/heroine” i Shipley, Joseph T. (1970). *Dictionary of world literary terms : forms, techniques, criticism*. London : George Allen & Unwin
- Abrams, M.H. (1999). *A glossary of literary terms*. 7. utg. Boston: Heinle & Heinle
- Brewer, Ebenezer Cobham og Adrian Room. (1995). *Brewers dictionary of phrase and fable*. 15. utg. London: Cassell
- Childers, Joseph og Gary Hentzi (1995). *The Columbia dictionary of modern literature and cultural criticism*. New York: Columbia University Press
- Hawthorn, Jeremy (2000). *A glossary of contemporary literary terms*. 4. utg. London: Arnold
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (1998). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget