

Prinsesser og rebeller

Kjønnsfremstilling i tre norske ungdomsromaner

av

Heidi Sævareid

Masteroppgave i nordisk litteratur

Høsten 2007

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Universitetet i Oslo

Innhold

Forord	iv
1. Innledning	
1.1. Presentasjon og begrunnelse	1
1.2. Målsetting og hypoteser	3
1.3. Teori og fremgangsmåte	4
1.4. Analysevinkling	6
2. Historikk	
2.1. Hva er ungdomslitteratur?	8
2.2. Dannelsesmotivet	9
2.3. Ungpikeboken	10
2.4. 60- og 70-tallets ungdomsbok	12
2.5. 80- og 90-tallet	15
3. Kjønn, kjønnsroller og sosialisering	
3.1. Hva er kjønn?	17
3.2. Psykologi	18
3.3. Kjønn som konstruksjon	19
3.4. Kjønnsrrolleteori	20
3.5. Sosialisering	23
3.6. Kjønnsutvikling	23
4. Someday My Prince Will Come	
4.1. Resymé, komposisjon og sjangertrekk	26
4.2. ”Instrumentell” og ”ekspressiv” forelskelse	27
4.3. Unntaket som bekrefter regelen	30
4.4. Passiv monomani	32
4.5. Sex og kropp	33
4.6. Kjønnstereotyper fra alle hold	35
4.7. Happy ending – tross alt	38
4.8. Jenteidealet	39
4.9. Virkelighetseffekter	39
4.10. Konservatisme og reaksjonisme	41
5. My Heart Belongs To Daddy	
5.1. Resymé, komposisjon og sjangertrekk	43
5.2. Flukt og unnvikelse	44
5.3. Synlighet	45
5.4. Å være seg selv – og stå for det	46
5.5. Mamma	48
5.6. Elektra	49
5.7. Pappa	51
5.8. Utsendelse og gryende løsrivelse	53
5.9. Venninne Julia og mamma Amanda	56
5.10. Økende frigjøring fra Pappa	57
5.11. Torben – en synlighetshjelper	58
5.12. Overgrep	59

5.13.	Tilbake på sporet	62
5.14.	Erotisk oppvåkning	63
5.15.	Oppgjør med tante og konsolidering av morsforholdet	64
5.16.	Det erotiske møtet – veien til altomfavnende konsolidering	66
5.17.	Feminine stereotyper	68
5.18.	Hva innebærer dannelsesforløpet i <i>Det du ser?</i>	69
6.	To ungpikeromaner	
6.1.	Sjanger og komposisjon	71
6.2.	Heltinner	73
6.3.	Kjærlighet og hindringer	75
6.4.	Synliggjøring	77
6.5.	Frigjøring	79
7.	Rebel, Rebel	
7.1.	Resymé, komposisjon og sjangertrekk	82
7.2.	Barnslige Ida	84
7.3.	Møtet med Linn	86
7.4.	Pappa, bror, venn og kjæreste	88
7.5.	Linns sjalusi og svik	92
7.6.	Linns betydning for Idas utvikling	94
7.7.	Utradisjonelle kjønnsrollemønstre	97
8.	Tre ganske ulike romaner	
8.1.	Dannelses- og utviklingsmotivet	103
8.2.	Komposisjon og synsvinkel	104
8.3.	(U)selvstendighet	105
8.4.	Prinsessemotivet	106
8.5.	Kjønnsperspektivet	107
9.	Konklusjon og avsluttende kommentarer	
9.1.	Kjønnsperspektivet i dagens litteratur	109
9.2.	Ungdomskultur og litteraturpåvirkning	111
	Litteraturliste	116

Forord

Takk til:

- Harald Bache-Wiig for kyndig veiledning
- Atle Sævareid for korrekturlesning, datahjelp, inspirasjon, tid, interesse og konstruktiv kritikk
- Nina Aalstad for tips om bøker jeg burde sjekke, hjelp til å lete opp kilder jeg hadde glemt, gode faglige råd, og generell inspirasjon
- Sarah Hoem Iversen for kloke innspill til både prosjektbeskrivelse og litteraturliste, og for støtte gjennom prosessen
- Ragnfrid Trohaug for hyggelig og imøtekommende samtale
- Nina Sævareid for korrekturlesning og hundepass
- ... og ellers alle andre som har bistått meg i arbeidsprosessen, både på faglig og ikke-faglig basis.

Heidi Sævareid

1. Innledning

1.1 Presentasjon og begrunnelse

Hovedformålet med denne masteroppgaven er å utforske hvordan kjønnet og kjønnsrolle-fremstilling kan fremtre i dagens ungdomslitteratur.

Hovedvekten skal ligge på tekststudium av utvalgte samtidsromaner, men med et historisk bakteppe for å belyse dagens situasjon. Siden jeg mener å finne likhetstrekk med eldre tradisjoner i deler av mine utvalgte bøker, vil jeg vie en del plass til gjennomgang av de historiske sjangrene.

Mange er opptatt av hvordan man skal få barn og unge til å lese, men jeg er mer opptatt av hvilke verdier bøkene for de unge formidler, og hvordan dette skjer. Ikke minst gjelder dette de kjønnsmessige dimensjonene i denne litteraturen.

Med dette for øyet har jeg lest en lang rekke nyere ungdomsromaner, både gutte- og jentebøker, og deretter valgt ut for nærlæsning tre bøker som jeg mener er representative. Jeg har gjort følgende utvalg for min analyse: *Ønskestjerne* av Kjersti Scheen, *Det du ser* av Charlotte Glaser Munch, og *Okkupert kjærleik* av Ragnfrid Trohaug. Slik jeg ser det, representerer disse bøkene på hver sin måte rådende tendenser i det ungdomslitterære feltet i dagens Norge. Scheens bok er et eksempel på en roman som trekker veksler på trivallitterære, sjangertilpassede tendenser, mens Glaser Munchs roman har sterkere tilknytning til en mer kvalitetsbevisst litteraturretning. Samtidig er den relativt tradisjonell i tematikk og oppbygning, og derfor har jeg også valgt ut *Okkupert kjærleik*. Denne romanen står for mer nyskapende strømninger, både tematisk og kompositorisk. Til sammen gir romanene et representativt uttrykk for kjønnsfremstilling i dagens ungdomslitteratur.

Ideelt sett ville jeg gjerne undersøkt et større utvalg både av bøker, både bøker skrevet for gutter og bøker for jenter, men dette ville sprengte rammene for en masteroppgave. Bøker med kjønnsnøytral adresse finnes det få av i dag, så slike kan i alle fall ikke være representative.

Jeg har valgt å se på litteraturen som mest henvender seg til jenter, for paradoksalt nok er det denne litteraturen som har fått minst oppmerksomhet i de senere år. Saken er at jenters lesing ikke regnes som noe problem. De leser jo! Og mange jenter leser mye. Dette leder ofte til antakelsen om at alt er vel. Gutters lesning ses derimot som problematisk fordi de aller fleste ikke leser skjønnlitteratur. Dermed har mange, for eksempel Foreningen !les, vært opptatt av å finne egnet litteratur til denne gruppen. Jeg mener det er grunn til å ikke nøye seg med glede over at jenter leser, for hvis det er slik at de leser uansett, blir det desto viktigere å

”kvalitetssikre” litteraturen de velger. Derfor vil jeg rette kritisk oppmerksomhet mot innholdet i litteraturen de unge får servert, og altså utføre analyser som problematiserer kjønnsfremstillingen.

Dagens ungdomslitteratur utgjør et felt som kaller på mer forskning. Så langt jeg kjenner til, er det ikke fremlagt mye ny norsk forskning omkring dette temaet det siste tiåret, med unntak av Elin Marie Voies masteroppgave *Ungpikeboka – død, eller en genre i utvikling?* (2002). Hun viser også til manglende forskning som en av drivkreftene for sin oppgave. Voie og jeg har imidlertid valgt ulike utgangspunkt. Hun undersøker ungpikéboks*s*jangeren, som tittelen tilsier, og konsentrerer seg om sjangerutviklingen, samt spørsmålene om hvorvidt ungpikelitteraturen eksisterer i dag, og om det er behov for slik litteratur (Voie 3-4). I innledningen presenterer hun klare antakelser om at ungpikelitteraturen er høyst levende, og at hun har valgt ut sin primærlitteratur deretter. Hun presenterer også sin egen sjangerdefinisjon (Voie 23), og lar oppgaven munne ut i en konklusjon om at ungpikébøker finnes også i dag, om enn i ny innpakning (Voie 104). Hvorvidt det er behov for bøkene lar hun til dels forbli et åpent spørsmål, og ytrer håp om at det forskes mer på dette feltet (Voie 105). Jeg ser det ikke som mitt mål å komme med bastante svar på spørsmålet, selv om min forskning har klare berøringspunkter med Voies. Jeg er mer opptatt av å undersøke selve kjønnsfremstillingen i litteratur for jenter enn å lese i lys av én sjanger. Dette har Voie gjort grundig, og jeg vil derfor ta konsekvensen av at jentelitteraturen lenge har favnet bredere enn ungpikesjangeren. Jeg tror det stadig er behov for ny kunnskap, og håper altså med dette å bidra til en ny forskningsinnsats.

Ettersom litteratur nødvendigvis kan påvirke leserne, bevisst eller utilsiktet, vil en beskrivelse av hvordan kjønnene fremstilles i litteraturen, også bli en beskrivelse av kjønnsmessig påvirkning eller verdiformidling.

Litteraturen kan være en viktig sosialiseringssagent. Barne- og ungdomslitteraturen skal både dekke utfoldelses- og opplevelsesbehov, og gi informasjon om samfunnet. Pedagogen Kjellaug Pettersens ord om ”skolens indirekte læreplan” eller ”skjulte pensum”, altså det som ubevisst formidles i skolesammenheng (Pettersen 34), kan sammenlignes med litteraturens skjulte budskap. De færreste lærere gjør bevisst forskjell på jenter og gutter, og det samme må gjelde forfattere. Slik jeg ser det, står voksne og deres institusjoner, altså ikke minst forfatterne og forlagene, i en kommunikasjonsmessig maktposisjon overfor unge, og har derfor et moralsk ansvar for sin påvirkning. Voksne kan være blinde for hvordan de påvirker barn, men enkelte kan også ha en bevisst agenda. Jeg håper kunne legge noe av grunnlaget for en diskusjon om slike spørsmål ved å avdekke kjønnetheten i noen få av dagens bøker for unge.

1.2 Målsetting og hypoteser

I en undersøkelse av hvordan kjønnene fremstilles i ungdomslitteraturen i dag, blir det naturlig å spørre om hvilke endringer som har skjedd. Har kjønnsrollene i bøkene endret seg? Det er viktig å se feltet i historisk lys, for med kunnskap om eldre litteratur kan en trene seg i å tre ut av tiden og den sosiale sammenhengen for å se med distanse på dagens litteratur og øve opp det kritiske blikket for elementer som vil springe i øynene på fremtidens lesere. For å best oppfatte det en ser, trenger en noe å sammenligne det med.

Tidligere var det vanlig å markere kjønns skiller i ungdomsbøker, og raskt skissert kan linjen dras mellom følelestemaer for jenter, og action-temaer for gutter. I korrespondanse med dette ble guttene ofte fremstilt som aktive og initiativrike, og jentene som passive og emosjonelle, opptatt av mellommenneskelige forhold. Rett nok har jenter lenge fått lov til å både sparke fotball, drikke seg fulle og utagere på annet vis i bøkene, og det har heller ikke manglet på behandling av nærproblemer også i bøker som er ment til å appellere til gutter. Det hører nok til sjeldenhetene at en reserverer enkelte typer tematikk for henholdsvis jenter eller gutter, men det spørres om ikke bøker der gutter skildres i mer ekspressive vendinger, appellerer mer til jenter enn gutter, selv om både forfatter og hovedpersoner er mannlige.

Nå trenger det ikke å være et overordnet mål at gutter og jenter skal lese akkurat de samme bøkene. Langt viktigere er selve kjønnsfremstillingen innad i bøkene, gjennom måtene henholdsvis gutter og jenter forholder seg til de tradisjonelle temaområdene, og det er dette jeg vil konsentrere meg om i oppgaven.

Jeg tror mange antar at vår tids litterære kjønnsrollefremstilling er mer nyansert enn før, ettersom feminisme lenge har stått på dagsorden i samfunnsdebatten. Ofte har jenter både større muligheter og sterkere tilbøyelighet til å overskride genusnormer enn gutter har (Kåreland og Lindh-Munther 113). I så fall burde vel den såkalte jentelitteraturen ligge i forkant?

Det har lenge vært alminnelig enighet om å være for likestilling. Derfor ville det være naturlig å vente seg at nye og frigjørende kjønnsystemer gjenspeiles også i ungdomslitteraturen, men mye kan tyde på at terrenget ikke stemmer med kartet. Kanskje ligner dagens kjønnsstereotypiske grunnkjema på 50-tallsskjemaet, om enn i ny innpakning, og mer subtilt uttrykt.

Variasjonen i dagens litteratur er ganske stor. Selv om vi i dag igjen har en mer uttalt profilering av hva som er guttelitteratur og hva som er jentelitteratur, kan kjønnsrollene innad i enkelte bøker likevel være mer nyanserte. I disse tilfellene står situasjonen i en viss forstand

i motsetning til 70-tallets, da relativt stereotype kjønnsframstillinger ble servert i kjønnsnøytral innbinding. En tendens i deler av dagens bøker kan være at kjønn betraktes som noe mer plastisk: Man er ikke født sånn eller slik, men velger sin kjønnsidentitet. Den unges problemstilling blir dermed å finne frem til sin egen profil, ikke å tilpasse seg et på forhånd fastlagt mønster. Dette blir en ny form for dannelsesroman.

Min klare antakelse er at eksperimentering og fluktuerende kjønnskildringer er vanligst i bøker for eldre tenåringer, og i bøker som vektlegger kunstneriske, litterære kvaliteter – med andre ord: mindre tilgjengelige bøker, dermed best egnet for ungdom som allerede har et reflektert forhold til litteratur. Sjangertilpassede bøker og bøker for yngre tenåringer tenderer mot mer fastlåste og stereotype kjønnsroller, kanskje ut fra en antakelse om at tradisjonelle kjønnsroller er mer gjenkjennelige og identifikasjonsdannende. Dette gjelder i så fall bøker for de minst vante leserne, som samtidig er inne i en viktig fase i generell sosialisering, kjønnsrolletenkning og normdannelse.

1.3 Teori og fremgangsmåte

Utgangspunktet for analysene av de tre utvalgte bøkene, *Ønskestjerne*, *Det du ser* og *Okkupert kjærleik*, er undersøkelsen av kjønnspektiver. Jeg vil derfor legge hovedvekt på romanenes kjønnsframstilling, men også gi en bredere tolkning. Forståelsen av kjønnetheten må springe ut av en helhetlig forståelse av verket, og ikke kun bygge på enkeltavsnitt som eksplisitt handler om kjønn.

Jeg vil primært se på selve teksten i bøkene, både innhold og skrivemåte, og i tillegg innta en noe bredere tematisk, narratologisk og sjangermessig tilnærming. For å få et overgripende historisk perspektiv som klargjør bøkens plass i den ungdomslitterære sjangeren, vil jeg særlig støtte meg til Marianne Koch Knudsen, Vivi Edström, Kari Skjønberg og Vera Grønberg Aubert, samt *Norsk Barnelitteraturhistorie* av Tone Birkedal, Gunvor Risa og Karin Beate Vold. Ungpikesjangeren og 70-tallets ungdomsbok vil vies ekstra oppmerksomhet.

Hovedvekten skal likevel ligge på nærlesing av noen få verk ut fra problemstillingen og hypotesene, og på grunnlag av teoristoff. Jeg vil anlegge en symptomal lesemåte som peker på tekstenes skjulte verdiformidling. Da er det nærliggende å trekke inn Atle Kittangs ord om litteraturens sosiale funksjon. Ifølge ham består den især i å bekrefte og fremme mønstre som samfunn eller samfunnsgrupper ønsker at mennesker skal kjenne seg igjen i (Kittang 114). Disse mønstrene bygger på *ideologi*. Ideologibegrepet er et nøkkelbegrep i marxistisk teori, men kan like gjerne brukes i generelle diskusjoner om en teksts verdisystem.

Litteraturvitenskapelig leksikon definerer ordet som ”det sett av normer, prioriteringer og verdiforankringer som enhver litterær tekst presenterer, reflekterer og eventuelt problematiserer” (107). Kittang forstår ideologi som et sluttet system av forestillinger, en samfunnsmessig nødvendige selvforståelse. Samtidig understreker han at ideologien som system virker ”djupt umedvite”, som ”ein anonym tale, som samfunnsmedlemene ikkje merkar, men likevel blir styrte av” (Kittang 103-104). Når det gjelder litteratur, kan altså bøker for eksempel formidle kjønnsrollemønstre som ikke umiddelbart springer leseren i øynene, men som likevel bidrar til å påvirke. Jeg håper å avdekke slike mønstre i bøkene jeg analyserer. Imidlertid står ikke all litteratur nødvendigvis i et positivt, bekreftende forhold til rådende ideologier. Det kan like gjerne være et kritisk forhold mellom fiksjon og ideologi (Kittang 117-124). Dette vil jeg undersøke.

En kan skille mellom to plan i tekstens verdi og idealdannelse. Plan 1 dreier seg om tekstens bevisst forkynte verdibudskap. Plan 2 handler om tekstens idé, altså dens verdimessige implikasjoner, som er det den avslører gjennom sin faktiske atferd. En ideologikritisk lesemåte består i å gå *fra* det eksplisitte budskapet *til* den implisitte idéen, *fra* en analyse på tekstens premisser *til* en analyse på andre premisser (Johan Fjord Jensen referer av Knudsen 1979, 124). Det er særlig denne siste lesemåten jeg vil konsentrere meg om i mine analyser.

I og med oppgavens tema er det også naturlig å trekke inn teorier fra kjønnsforskningen, både fra litteraturvitenskapelig og samfunnsvitenskapelig hold. Jeg vil altså basere meg på en tverrfaglig tilnæringsmåte. Kapittel 3 skal vies til å redegjøre for generell kjønnsforskning som er nyttig å ha som grunnlag når de tre romanene skal analyseres. I dette kapittelet vil jeg først belyse hva som ligger i begrepet *kjønn*, med kjønnsforskerne Wenche Mühleisen og Jørgen Lorentzens oversiktsverk om kjønnsforskning som utgangspunkt. Idéhistoriker Hilde Bondevik og filosof og queer-forsker Linda Rustad bidrar i denne boken, og dem vil jeg også trekke veksler på. Jeg vil videre trekke opp noen linjer om kjønnskonstruksjon og kjønnsrolleteori, og vil her særlig henviser til den feministiske litteraturteoretikeren Judith Butler, kjønnsforskeren Yvonne Hirdman, den danske psykologen Hans Hessellund, og sosiologen Talcott Parsons. Avslutningsvis vil jeg ha med noen ord om hvordan gutter og jenters ulike kjønnsutviklingsforløp kan virke styrende for deres tilegnelse, forståelse og anvendelse av kjønnsroller. Her vil jeg særlig støtte meg til pedagogene/kjønnsforskerne Monica Rudberg og Harriet Bjerrum-Nielsen, samt psykologen Caroline Beal og Kjellaug Pettersen.

1.4 Analysevinkling

Jeg vil legge opp de tre analysene på noenlunde lignende måte, og langt på vei følge den narrative kronologien. Imidlertid vil romanenes ulike karakter og struktur selvfølgelig legge føringer for en viss variasjon i både tilnæringsmåte og analyseomfang.

For å ringe inn den overordnede kjønnsfremstillingen i en bok, kan en rekke spørsmål stilles. Hvordan fremstilles de to kjønnene generelt sett? Her kan det være like relevant å rette blikket mot foreldre og andre voksenpersoner, som mot hovedpersonene selv. Fremstillingen av hovedpersonenes jevnaldrende venner og kjente bidrar selvsagt også til å avsløre kjønns-perspektiver. Imidlertid må kjønnsanalysens hovedvekt hvile på jentene selv, siden de står i sentrum for de tre romanene jeg her analyserer. I hvilken grad følger de faste kjønnsroller? Gjør de forsøk på å bryte dem, og i så fall når og hvorfor? Dette sier mye om personenes generelle utviklingsmønster. Viktige ledd i all modning er å vokse i selvstendighet, ansvarsbevissthet og selvinnsett, og trange kjønnsroller vil automatisk legge føringer for slik utvikling. Kjønnsstereotyper kan påvirke farten og graden i utviklingsforløpet, og noen ganger virke direkte hemmende. Utviklingspsykologien påviser at jenters og gutters utviklingsforløp skiller seg fra hverandre på en rekke felter, og at kultur er mer bestemmende enn biologi. Derfor må det antas at kjønnsrollesystemer spiller en overordnet rolle i ethvert modningsforløp.

Seksualiteten utgjør et av områdene hvor både kjønnsroller og -identitet kommer sterkest til uttrykk, og vil derfor vies en del plass i alle analysene. Området er fullt av uskrevne regler for hvordan de ulike kjønnene bør agere, når, hvordan og med hvem, og det kan fort vekke oppsikt og misnøye når noen handler eller uttaler seg på tvers av de mer eller mindre implisitte normene. Unge jenter kan lett føle at andre ting ventes av dem enn av gutter – og omvendt. I hvilken grad er romanhovedpersonene i kontakt med sin egen seksualitet, og kan en peke på vekst og utvikling? Hva med evnen til å kjenne og hegne om egne grenser? Like viktig er det å se på jentenes initiativener – og ikke bare i ”snever” seksuell forstand. Møtet med kjærligheten står sentralt i alle de tre fortellingene, og derfor vil jeg både belyse og sammenligne hvordan kjærlighetsforholdene kommer i stand og utvikler seg, og se på hva de får å si for personenes øvrige utvikling og livsholdning.

Ingen av romanene profilerer eksplisitt kjønnsstatistikk, men som alle realistiske fortellinger, søker de en viss virkelighetsspeiling. Kjønnsstereotyper er en del av virkeligheten. Spørsmålet er hvordan stereotypene fremstår i bøkene, hvorvidt de vies oppmerksomhet, og om de problematiseres.

I hvilken grad bøkene er kjønnsrollefarget, vil nok variere fra bok til bok. Det kan tenkes kjønnsrolleaspekter ikke er umiddelbart iøynefallende hvis oppmerksomheten ikke rettes dit hen under lesningen. Da kan det være både nyttig og avslørende å gjennomføre en ”kontrafaktisk” lesning av enkelte elementer: Hvordan ville historien tatt seg ut dersom hovedpersonene var gutter? Og hva om en bytter kjønn på bipersonene? Denne avsløringsstrategien vil jeg komme inn på i avsluttende tolkninger og sammenligninger.

En nødvendig faktor i all litterær analyse involverer det rent formmessige, som kan si en del om verkets tematikk. Jeg vil fatte meg i korthet, men vil likevel belyse hovedtrekkene ved språk og komposisjon. Dessuten vil jeg vie en del plass til romanenes sjangertilknytning. Dette er særlig aktuelt for *Ønskestjerne* og *Det du ser*, for begge har røtter til eldre sjangrer som jenteboken, ungpikéboken og ungdomsboken. *Okkupert kjærleik* står også i tilknytning til et tradisjonelt ungdomslitterært sjangertrekk: dannelsesaspektet. Dannelsesmotivet er tydeligere i de to siste bøkene enn i Scheens roman, så her vil jeg både se etter paralleller mellom de to romanene, og belyse forbindelsen til eldre tradisjoner. Glaser Munchs og Trohaugs skildringer av familieproblematikk skal også undersøkes, særlig bruken av ødipus-motiver. Jeg vil her trekke inn psykoanalytisk teori, og særlig støtte meg til Bruno Bettelheim.

Ønskestjerne og *Det du ser* står tydeligst i gjeld til eldre sjangrer, så jeg vil starte med å gjennomgå dem begge i tett rekkefølge, før jeg trekker noen oppsummerende konklusjoner om dem. Deretter gjennomgås *Okkupert kjærleik*, som av grunner jeg vil redegjøre for, skiller seg fra de to første på en rekke punkter. Etter analysen av Trohaugs roman er tiden inne for å samle trådene, og sammenligne alle romanene under ett.

2. Historikk

2.1 Hva er ungdomslitteratur?

Når litteratur for barn og unge behandles, brukes gjerne det vide samlebegrepet ”barne- og ungdomslitteratur”. Mange kortdefinisjoner av sjangeren nøyer seg med å definere den ut fra dens målgruppe, for eksempel som ”skjønnlitteratur skrevet og utgitt med sikte på lesere som ikke er voksne.” (Skjønberg 1977: 26) Siden mange voksne leser barnelitteratur med utbytte, og mange barn leser endel voksenlitteratur med utbytte, er Skjønbergs definisjon for snever til å dekke all moderne barnelitteratur, og enda mindre dekkende når det gjelder ungdomslitteratur.

Det finnes få adekvate definisjoner på hva ungdomslitteratur egentlig er, delvis fordi sjangeren er vanskelig å avgrense. Betydelige ungdomsbokforfattere er dessuten blitt ”glemt” av litteraturkritikken og litteraturhistorien. Vivi Edström definerer ungdomsboken slik:

”Med ungdomsbok avser vi den för ungdomar utgivna och marknadsförda prosaberättelsen [...] Men adaptationen är inte alltid begränsande [...] Begreppet ungdomsbok reserveras numera gärna för de problem- inriktade böcker för unga människor som expanderat i olika länder sedan 1960-talets mitt.” (Edström 7)

Edström drar et klargjørende skille mellom 70-tallets bøker for unge, som ofte kalles nettopp ”ungdomsbøker”, og resten av litteraturen for unge, gammel og ny. For å unngå begrepsforvirring vil jeg i min oppgave kun bruke ungdomsbokbegrepet om 70-tallssjangeren, og bruke ord som ungdomslitteratur og ungdomsroman om øvrig litteratur.

Marianne Koch Knudsen definerer ungdomslitteratur som ”skjønnlitteratur skrevet og utgitt for ungdom”, men legger til at hun ikke dermed mener å ha ”sagt noe om hva ungdom faktisk leser.” (Knudsen 1979: 5) Siden velger hun å definere ”ungdomsboken”, som egen, tidsbestemt sjanger. Den er nok lettere å definere enn det store tekstkorpuset ungdomsromanene i dag utgjør. Edström påpeker: ”Begreppet ungdomsläsning är mer vittopfattande än begreppet ungdomslitteratur.” (Edström 8) Ti år etter hovedoppgaven tar Knudsen mer forbehold. *Bøker skrevet for ungdom* holder ikke som definisjon. Det krever en bevissthet om hvilken aldersgruppe man henvender seg til og en bevisst bruk av virkemidler, og dette gjelder ikke alle ungdomsromaner. *Bøker som handler om ungdom* krever tilleggsdefinisjoner, for oppvekstskildringer utgjør en sterk sjangertradisjon i voksenlitteratur. *Bøker som passer for/leses av ungdom* gir rom for like mange meninger som det finnes ungdommer og voksne som mener og tror på ungdommens vegne (Knudsen 1988: 77).

I min oppgave vil uansett andre spørsmål enn sjangerbestemmelsene dominere, men det er likevel verdt å gå inn på noen av de hyppigste sjangerkennetegnene. Et av dem er *dannelsesaspektet*. Dannelseslitteraturens trefasede forløp utgjør en parallell til aldersmessige modningsprosesser, som nødvendigvis må få en stor plass i de fleste ungdomsromaner.

2.2 Dannelsesmotivet

Utgangspunktet for unges dannelseslitteratur er den voksne dannelsesromanen, som oppsto under romantikken, og iscenesetter en personlighetsutvikling som skjer via heltens konfrontasjoner med omverdenen. I dannelsesfortellinger følges unge hovedpersoners utvikling mot tilegnelse av mer voksne holdninger eller karakteregenskaper, gjerne i samsvar med forfatterens verdinormer. Helten internaliserer en universell orden.

Et grovt skissert dannelsesforløp i en barne- eller ungdomsroman består vanligvis av tre faser.

1. Barn/hjem/harmoni. Den unge er i rolige omgivelser, i harmoni med barndommen, og har gjerne et ureflektert forhold til seg selv og omverdenen. men uro oppstår, noe er galt, gjerne mellom foreldrene. Hovedpersonen er ofte i konflikt med seg selv, stilles på valg, og må modnes for å finne seg selv om sin egen identitet.
2. Ungdom/hjemløshet/disharmoni. Den unge står i konflikt til barndommiljøet, reiser ut, og opplever i møte med fremmede verdier en tid preget av uro, opprør, grenseutfordring og grensekryssing.
3. ”Voksen”/hjem igjen/ny harmoni. Den unge finner seg selv og de endelige livsmålene, og harmoniseres på voksent grunnlag med barndommens verdier. Som regel har hovedpersonen forkastet de fremmede miljøene og vender tilbake til barndommiljøets verdier.

Utviklingen blir både en fremadskridende bevegelse og en sirkelbevegelse.

Reiser har alltid vært viktige i barne- og ungdomslitteratur, men foregår av naturlige årsaker gjerne i snevrere sfærer enn det som var vanlig i voksenlitteraturen. Dessuten spiller familie/hjem/foreldre en mye større rolle i unges litteratur. Hjemme/borte-motsetningen kan lett knyttes til tematiske motsetningspar som ofte er å finne i barnelitteratur. Da forbindes hjemme-siden med det stabile, ordnede og fornuftsstyrte, mens borte-siden representerer fri utfoldelse og utfordring av hjemmets trygghet. Verdier på begge sider kan ha både negativ og positiv valør, med mulighet for ambivalens (Nodelman 27-34).

Dannelsesromanen er av natur konservativ, i og med at hovedpersonene ventes å internalisere de ytre normene. I eldre litteratur la gutter vanligvis ut på lengre reiser enn

jenter. Den mannlige figuren foretok da en reell reise ut i det ukjente, mens den kvinnelige foretok en mer symbolsk, kortere reise. I bøkene med mannlig hovedperson dominerte utefasen, kretsende rundt temaene ekspansjon og beherskelse (Sørensen 45). For kvinnehovedpersonen var hjemkomstfasen og reetableringen viktigst (Risa 111). Men hjemme – ute – hjem-motivet var også viktig i litteraturen for jenter, selv om sosialiseringen, modningen og forberedelsen til voksenlivet antar litt andre former. Det fundamentale er uansett hva overgangsfasene innebærer.

Standardforløpet jeg har skissert, er mest aktuelt for den yngste aldersgruppen. Ungdomsromaner har sjelden en like klart tredelt komposisjon, og de ulike fasene er knyttet til mental utvikling. I den klassiske dannelsesromanen var det *ytre* handlingsforløpet like sentralt. Typisk for ungdomsboken er at handlingsforløpet er relativt kort, det går av og til bare over noen uker eller måneder, for eksempel en sommerferie, og resulterer i en større grad av modenhet hos den unge (Knudsen 1979: 128).

Tradisjonelle ungdomsromaner følger dannelsesromanens mønster i den forstand at de viser hovedpersonens oppbrudd fra hjem og familiesammenheng, gjerne kombinert med opprør mot sosiale normer, men likevel ender i tilbakevending og full integrasjon. Mange moderne ungdomsbøker bryter med tilbakevendingsprinsippet, men benytter likevel det ganske plastiske dannelsesmotivet.

2.3 Ungpikéboken

Få andre sjangrer er så gjennomsyret av dannelsesmotivet som ungpikelitteraturen. Integrert i enhver ungpikes dannelsesprosess, er det uskyldsromantiske møtet med kjærligheten. I ungpikeromanen er forelskelsen den skjellsettende begivenheten som avgjør heltinnens liv.

Ungpikéboken skiller seg fra vanlige jentebøker ved at den handler om jenter på vei til å bli voksne og gifte. Leserne var yngre enn heltinnene, slik det ofte pleier å være. En dags-aktuell parallell er tendensen til at jentemagasiner som pretenderer å ha 18-22-åringer i målgruppen i virkeligheten leses av 14-åringer. Her er forbilde-faktorer viktige.

Ungpikesjangeren er utskjelt, og må ses som en storleverandør av stereotype kjønnsroller. Dette henger sammen med at den inngår i en trivillitterær, i betydningen normbekreftende, litteraturtradisjon (Knudsen 1979: 17), og er i de fleste tilfeller ganske konservativ og ”tannløs”. Ungpikébøkene har fått liten oppmerksomhet fra den litterære elite, og har langt på vei måttet tåle en delvis utestengning fra litterære institusjoner. ”Få litteraturtyper har blitt så förtalade och förlöjligade som flickboken,” sier Westin, som kaller den for ”en ekstremt könsbestämd [...] kvinnlig genre”, som ”definierar sig genom sitt kön.” Hun legger til at

”flickboken är inte minst en väsentlig och betydelsesfull faktor i kvinnans kulturhistoria. Litteraturhistorisk sett är den revolutionerande. Ty flickboken gav den unga flickan och den unga kvinnan en plats i litteraturen.” (Westin 10-16)

Ungpikebøkene er først og fremst en ”skapelse från 1800-talets mitt.” (Edström 18) Den er en popularisert utgave av den voksne dannelsesromanen med kvinnelig hovedperson, og en romantisk narratologi (Sørensen 47). Litterære kilder er blant andre Jane Austen, Brontë-søstrene, Margaret Mitchell og L. M. Alcott. Den norske ungpikéboken, som oppsto tidlig på 1900-tallet, og ble videreutviklet av forfattere som Evi Bøgenæs og Annik Saxegaard, var opprinnelig beregnet på døtrene i øvre samfunnslag, og kan sees som uttrykk for både klasse- og kjønnsespesifikke forhold ved unges selvstendigjørelse og sosialiseringsbehov (Knudsen 1979: 8). Unge menn fikk ingen lignende spesiallitteratur, for den eksisterte allerede i form av den borgerlige dannelsesromanen.

Kjærlighetstematikken strekker ikke til for å definere ungpikeromanen. Den handler like mye om *familien*. Ved første blick er nok romantikk- og forelskelsesintriger synligst, men sosialiseringen, etableringen i voksenverdenen, er like viktig. Tematikken kretser rundt intimsfæren.

Dannelsesfortellingen i den klassiske ungpikéboken følger et standardmønster. Heltinnen presenteres, flyttes fra barndomshjemmet for å gjennomgå en modningsperiode, som likevel preges av en slags passiv venting. Den hun venter på er Den Rette Utvalgte, og pikens tilbakevending og reetablering innebærer nesten alltid forlovelse eller giftermål. ”Romanenes tilbakevendende forlovelser kan [...] ses som en belønning for utståtte prøvelser.” (Vold 142) De formelle, mønsterpregede sidene ved ungpikébøkene bidrar til ideologiformidlingen (Knudsen 1979: 17). Piken møter kjærligheten i en litt eldre, klokere mann med trygge fremtidsutsikter. Alt forløper på forviklingspreget, men sømmelig vis, uten erotikk. Det viktigste er at en opprinnelig uharmonisk familie utvikler seg til stabilitet og lykke.

Mer spesifikt går handlingen som følger: En ensom og beskjeden pike i 18-årsalderen møter den store kjærligheten, men lykken er ikke fullkommen, for det er ofte problemer i pikens familie. Den har mislyktes i å skape et harmonisk hjem, og pikens mor har skylden, fordi hun ikke fyller sin fastsatte familierolle på rett måte. ”Modersgestalten – såväl den goda som den onda – återkommer gång på gång i böckerna.” (Westin 79) Heltinnemødrene er gjerne nytelsessyke, pessimistiske, overskuddsfattige, kjølige, egoistiske, med interesser utenfor hjemmet. Heldigvis kan en annen kvinnelig veilederfigur, en slags erstatningsmor, ordne opp og formidle rett levemåte for en familie. Den egentlig forsiktige og passive piken, som nå har forstått hva som er galt i hennes egen familie, evner å ta initiativ til å legge

grunnlaget for familieharmoniseringen hjemme. Når dette er brakt i orden, kan heltinnen leve lykkelig med drømmeprinsen, og praktisere hva hun har lært i møte med andre mennesker og familier. Familievanskene skaper altså aldri varige problemer, og tjener hovedsakelig til å danne en sentimental bakgrunn (Knudsen 1979: 18, 83). Familien utgjør likevel den implisitte normen i verket, og er langt mer enn målet for forelskelsen. Den ”gjøres til selve universet for kvinnelig utfoldelse, rammen for en livsoppgave.” (Vold 139) Det var livsviktig for piken å møte en mann som kunne forsørge henne og gi henne et trygt hjem. Romantikken er likevel viktig, og ungpikeromanen fremholdt synet på kjærligheten som skjebne, troen på ”Den Eneste Rette” (Knudsen 1979: 20). Ofte entrer han scenen etter at piken har opplevd en mislykket flørt med en forførerisk, kjekk, men upålitelig Don Juan-type (Edström 25). Den Rette, derimot, står for beskyttelse og økonomisk trygghet, og går ikke sjelden inn i rollen som en far – handlekraftig, omsorgsfull og belærende. Jentas lykke består dermed i ansvarsfritak. ”Mannen tänker och handlar – kvinnan känner och är” (Domellöf 1979 sitert av Edström, 28)

Problemet i bøkene dreier seg alltid om hvordan piken skal finne sin rette plass i tilværelsen. Svært ofte blir hun et passivisert, viljeløst objekt for omgivelsenes ønsker. I den klassiske ungpikeboken fremstår likevel utviklingen fra barn til kvinne som en forbilledlig lære- og utviklingsprosess (Edström 24). Siden heltinnen selv var den pedagogiske idébæreren i ungpikebøkene, måtte hun jo helst fremstå så positiv som mulig. Både ved å la henne være uten opprørstendenser, og ved å la henne gå direkte fra barndomsfamilien til sin egen familie, presenterer ungpikeromanene en uproblematisk og rettlinjet dannelsesprosess.

2.4 60- og 70-tallets ungdomsbok

Først på slutten av 1960- og i 1970-årene sprang begrepet ungdomslitteratur ut for alvor, for med påvirkning fra USA hadde en egen ungdomskultur oppstått. En kan peke på en rekke sjangermessige nyorienteringer ved ungdomsboken på 70-tallet. Det mest påfallende er nok at den i prinsippet henvendte seg til begge kjønn. Markedsføringsdifferensieringen etter kjønn (omslag, titler, omtale) var stort sett borte. Dermed ble ungdomsboken en ”viktig arena for angrep på tradisjonelle kjønnsrollemønstre og manglende likestilling.” (Birkeland 377) Begrepet *kjønnsrolle* ble gradvis tatt i bruk allerede på 60-tallet, men først på 70-tallet ble det del av markedsføringen. Både forfattere og forleggere pretenderte å forholde seg kritisk til den kjønns spesifikke, halvtrivielle litteraturen for ungdom. 70-tallets ungdomsbok bærer preg av det brukslitterære, men ikke i triviallitteraturens bruk-og-kast-tradisjon. Ungdomsboken

var en arena for verdiformidling, dannelse og opplysning, og derfor ble problembehandling sentralt.

Kjønnsnøytraliteten var en nyvinning, og temavalgene var banebrytende. Tidligere tabubelagte emner braktes frem. Den sosialrealistiske, ofte samfunnskritiske samtidsskildringen, ble et viktig sjangertrekk ved ungdomsboken. Dette kontrasterer 50-tallslitteraturen, som i stor grad hegnet om idyll, trygghet og glede, og ofte fulgte en holdning som gikk ut på at de unge burde skånes for problemer. 70-tallet brakte en ny trend: ”Man ansåg att barn länge nog undanhållits information” (Edström 34).

Forfatterne tok likevel hensyn til lesernes unge alder, så temaene kretset i all hovedsak rundt begrensede områder. Som regel ble problembehandlingen knyttet til den unges livssituasjon. Generasjonsmotsetnings- og løsrivelseskonflikter var vanlige temaer. Tonen ble mer solidarisk, nå skulle forfatterne stille seg på ungdommens side. Språket ble påvirket, ved at en for eksempel la synsvinkelen hos den unge, brukte ungdommens ”eget” språk; tidstypisk slang- og sjargongbruk. Det blir ofte sagt at mens forfatterne tidligere skrev *om og for* de unge, begynte de på 70-tallet å skrive *med* dem (Hedén referert av Edström 98) Vekten ble gradvis ble skiftet over fra den gamle ”kravmoralen” til en mer moderne ”behovsmoral” (Edström 30). Mens ungpikébokens forfatter var allvitende, synsvinkelskiftende og åpent kommenterende, skjuler ungdomsbokforfatteren seg i større grad bak bokens personer, som er mer realistisk psykologisk tegnet. Normer og budskap integreres i handlingsgang og personlighetsutvikling. Dermed fulgte ungdomsboken det gamle, pedagogiske mønsteret om å ”undervisa de unga i livskunskap.” (Edström 34) Det vesentlige var fortsatt å formidle moral, stille opp den ”riktige” livsholdningen. Skildringen av de unge var et slags middel på vei mot det *egentlige* målet: å danne en rettesnor for leserne (Knudsen 1979: 122-123).

Til tross for pretensjonen om kjønnsnøytralitet, fantes det et skille mellom bøker som handler om gutter og bøker som handler om jenter. Samfunnstilpasningen innebar ulike ting for gutter og jenter, og kjønnsrollene innad i bøkene var fremdeles temmelig stereotype. 60- og 70-årenes ungdomsbok innebar litteraturhistorisk en videreutvikling av barneboken på den ene siden og ungpikéboken på den andre (Knudsen 1979: 144, 5). Derfor er det mest nærliggende å vise til bøker med kvinnelig hovedperson når jeg skisserer et generalisert forløp i en typisk ungdomsbok fra 70-tallet.

Hjem og familie spiller en like viktig rolle i ungdomsboken som i ungpikéboken. Til tross for at ungentas hjem er langt mer harmonisk enn ungpikens, er hun likevel følelsesmessig ustabil, misfornøyd med tilværelsen, og i konflikt med familien, ofte representert av moren. Et større problem dukker opp, og vanskene fører jenta ut i en ”hjemløsfase”. Nye omgivelser

bidrar til å modne henne og gi henne et nytt syn på tilværelsen, og som i ungpikéboken, er det ofte en annen voksenperson som setter heltinnen på sporet til riktig innstilling. Bokens moralske kjerne handler om at jentas selvstendighetstrang og pubertetsopprør fører til konflikt, og at modningen åpner øynene hennes for hjemmets gode verdier. Familien er en nødvendig oppvekstramme, og et positivt arbeidsfelleskap der hver enkelts innstilling er avgjørende (Knudsen 1988: 83 – 88).

Familiekonflikter bunner oftere i alders- og generasjonsmotsetninger enn i manglende kjønnsrolletilpasning, og personene vurderes ikke eksplisitt av forfatteren etter hvordan de oppfyller sine manns- og kvinneroller. Forskjeller i egenskaper og oppførsel fremstilles som individuelle forskjeller, basert på egne valg, ikke på kjønnsbestemte normer (Knudsen 1979: 106, 107, 11). Likevel kommer kjønnsrollemønsteret til syne når en sammenligner bøker med henholdsvis mannlig og kvinnelig hovedperson. ”Guttebøkene” betoner for eksempel ikke familieverdiene like sterkt, så i det litterære helhetsbildet tildeles kjønnene ulike familieroller. Til tross for mange nye emner, finner en igjen mye av ungpikébokens hovedtematikk. Dannelsesaspektet er fremdeles viktig, og samliv og familieliv står i sentrum. De fleste bøker gir inntrykk av at familiesfæren ideelt sett er et godt sted å være for unge mennesker.

I tråd med sosialrealistiske idealer ble det imidlertid mer rom for å kritisere familien, atter representert av mor, enten det dreide seg om den hjemmeværende ”hønemoren”, eller den ”hekseaktige” yrkesmoren. Edström peker på begge disse fremstillingene, og later til å betone familiens negative og undertrykkende sider i mye sterkere ordelag enn Knudsen gjør. (Edström 40-43) Dette kan bunne i ulike oppfatninger av samme type litteratur, men det er verdt å understreke at svenske bøker rommet ofte en skarpere samfunnskritikk enn de norske.

Det viktigste ved de sosialrealistiske bøkene er at de representerte et skritt bort fra en litteratur hvor voksne rollemodeller alltid satte de normative standardene. Innlevelsen, identifikasjonen og gjenkjennelsen ble viktigere enn den didaktiske forkynnelsen, som var ganske sterk i den tidligste ungdomsboken. Det oppdragende og sosialiserende aspektet forble likevel viktig, om enn i ny form. Ved å redusere sosiale problemer til individuelle og moralske spørsmål, tilpasser denne typen litteratur de unge til det bestående samfunn (Knudsen 1979: 14).

Mens ungpikéboken endte i totalharmoni for jenter som visste å innordne seg under kvinnelighetsnormene, formidlet ungdomsboken heller et budskap om at det er mulig å oppnå *indre harmoni* selv om helhetstilværelsen ikke er problemfri (Knudsen 1988: 84 - 85). Dessuten fremstilles hovedpersonens utvikling mot stabilitet og trygghet som et resultat av *hennes egen søking, hennes egne verdivalg, og hennes egen livsholdning*. Ungjenta har et mer

aktivt og bevisst forhold til seg selv enn ungpiken hadde, hun har fått større sosial boltreplass, har både venner og venninner, og forelskelsene preges ikke lenger av det skjebnesvangre eller evigvarende. De fremstilles snarere som intense aldersspesifikke opplevelser, der forlovelse og familiestiftelse selvsagt ikke er aktuelt (Knudsen 1979: 105-104).

I 1977 observerer Skjøsberg at ”de tradisjonelle ungpikene med hovedtema forelskelse og forlovelse [...] for en stor del [er] forsvunnet og erstattet med bøker som henvender seg til begge kjønn” (Skjøsberg 1977: 35). Hun understreker likevel at selv om ungdomsboken i det ytre førte til bevegelse mot større likestilling, var det slett ikke sikkert at innholdet hadde endret seg i takt med markedsføringens radikale nyorientering. ”En god del av ungdomsbøkene kan [...] betraktes som ungpikene i ny forkledning. Pikene kan fremdeles lese om piker som bare er opptatt av gutter og forelskelse, og om gutter som er handlekraftige og bestemmer over sitt eget liv” (Skjøsberg 1977: 67).

Skjøsberg later til å se litt mer pessimistisk på den nye sjangeren enn Knudsen gjør. De er rett nok enige om at den har ført til en viss endring, men Skjøsberg spør om ikke det i virkeligheten er tale om en tilsløring av forholdene enn om en opphevelse av den skarpe grensen mellom kjønnes roller. Kanskje ”er det fremdeles bare unntakene som bevisst prøver å bryte ned denne grensen” (Skjøsberg 1977: 34, 35). Selv om flere forfattere tar opp kjønnsrollene til diskusjon, blir det sjelden et hovedmotiv. Skjøsberg hevder at noen kanskje tar opp problemene fordi det er blitt ”moderne”, ikke fordi de er dypere engasjert. I disse tilfellene dekker den ”moderne” overflaten over tradisjonelle holdninger både til kjønnsroller og andre samfunnsmessige forhold.” (Skjøsberg 1977: 66)

Skjøsbergs pessimisme kan ha å gjøre med at hun fortrinnsvis omtaler bøker for yngre ungdommer. Bøker for eldre ungdommer er ofte mer nyanserte og komplekse, både når gjelder kjønnsstilling, og øvrig tematikk. Den første boken jeg vil omtale, *Ønskestjerne* av Kjersti Scheen, har i all hovedsak nyslåtte tenåringer i målgruppen, og rammes av nesten samtlige av Skjøsbergs kritiske ankepunkter mot både ungpikene og ungdomsboken.

2.5 80- og 90-tallet

80-tallets ungdomslitteratur brakte ikke med seg radikale nyvinninger i kjønnsperspektivet. I den grad flere nyanser kom til syne, var det hovedsakelig som en følge av andre generelle utviklingstrekk. For det første gjorde en økt eksperimentvilje seg gjeldende på språk- og komposisjonsfeltet. Dessuten skjedde det en dreining i tematikken.

Familieproblemer fikk fremdeles en stor plass, men på nye måter:

”Perspektivet blei radikalt flytt, frå *kritikk* av vaksen autoritet til ei *problematisering* av mangelen på autoritet hos dei voksne. Generasjonsmotsetninger ble erstattet av glidende generasjonsskiller. Familiikonfliktar låg ikkje lenger i kjernefamiliens samlivsordning, problema måtte snarare forklarast i *samanbrotet* for kjernefamilien” (Birkeland 377-378).

Tapet av voksenautoritet kunne føre til en dyster tone, og ordet ”sammenbruddsroman” er betegnende for mye av 80-talls litteraturen. Opplosningstendensene påvirket også kjønnspektivet. Enkelte begynte i større grad å avvise en polarisert og dualistisk kjønnsstenkning. (Birkeland 427) Dette gjaldt likevel ikke alle, og Edström omtaler situasjonen på midten av 80-tallet slik: ”Vissa uppenbara och en del dolda konventioner finns ändå kvar när det gäller könsrollerna i ungdomsboken.” (Edström 37) Det er merkbart at 80-tallet var tiåret *etter* kvinnekampens tiår. Det hadde blitt mer formell likestilling i samfunnet, men dermed også mer stillhet rundt kvinnesaken. Kanskje nettopp derfor?

90-talls litteraturen fortsatte hovedsakelig i samme spor som på 80-tallet, men med større sjangerspredning og bredere tematikk. På kjønnsfeltet skjer det imidlertid heller ikke nå noe skjellsettende. Bøker som danner hederlige unntak, er ikke mange nok til å skape en helhetlig tendens.

Vera Grønberg Aubert har laget en tredelt grovkategorisering av 90-talls litteraturen: den tradisjonelle ungdomsromanen, spenningsromanen og den tekstbevisste/litterært bevisste ungdomsromanen. Det er den siste gruppen som står for enkelte nye kjønnspektiver, i form av at bøkene ikke alltid støtter opp om noen bestemt kjønnsidentitet (Aubert 78). Androgynitetsmotivet er blitt en gjenganger i slike bøker.

Å skille mellom ungdoms- og voksenlitteratur har blitt vanskeligere i den siste tiden. ”Ung+” eller ”voksen ungdom” har blitt et begrep. Litteraturen for denne målgruppen har større litterære ambisjoner, eksperimenterer med formtrekk og ligger tematisk tett ved voksnes samtidslitteratur. Grensene blir mer utydelige, og dette påvirker kjønnspektivet. Imidlertid gjelder tendensene nok en gang kun et fåtall av bøkene som gis ut, akkurat som de sosialrealistiske 70-tallsbøkene egentlig ikke sto for en kvantitativ dominans på det ungdomslitterære markedet. Ungdomslitteraturen har alltid rommet en viss andel konservatisme, da først og fremst i den mer ”trivillitterære” sjangeren, som nok alltid vil dekke en stor andel av lesningen.

3. Kjønn, kjønnsroller og sosialisering

3.1 Hva er kjønn?

”Kjønn er et medfødt kjennetegn som i de fleste samfunn danner grunnlaget for en fordeling av oppgaver som i og for seg ikke behøver å ha noen egentlig sammenheng med den fysiologiske forskjellen mellom kjønnene” (Skjønberg 1972: 30).

Ordet kjønn viser seg ofte vanskelig å definere. Kjønnsbegrepet brukes for å beskrive og forklare en lang rekke fenomener, og påvirker både menneske- og samfunnsforståelsen. Vi har å gjøre med et område preget av både kunnskapsmangel, myter og fordommer.

Oppfatningen om at det er gjennomgående forskjeller mellom kvinner og menn fører til at de to kjønnene alt fra fødselen av behandles ulikt, og kjønnsidentiteten formes gradvis i samspill med omgivelsene. Kjønn er den første merkelapp som settes på oss, trolig fordi kategoriseringen er enkel og sikker. Spedbarn har nokså få andre stabile trekk som de kan identifiseres ved hjelp av, så kjønn er en vesentlig dimensjon for alle kulturers kategoriseringsvirksomhet (Nielsen og Rudberg 25). Kjønnforskjeller har til alle tider vært en konstituerende faktor for samfunnet – ”om enn med varierende betydninger og sosiale og kulturelle konsekvenser” (Lorentzen og Mühleisen 17). Biologisk kjønn blir etter hvert til sosialt kjønn, og det leder som oftest til ulikeverdige rangeringer. Antropologen Margaret Mead uttalte:

”We know of no culture that has said, articulately, that there is no difference between men and women except in the way they contribute to the creation of the next generation; that otherwise in all respects they are simply human beings with varying gifts, no one of which can be exclusively assigned to either sex” (Mead 8).

54 år senere gjør Sandra Harding samme observasjon om kjønnets betydning:

”Like racism and classism, it is an organic social variable [...] Of course, the sex/gender system is expressed in differing intensities and forms in different cultures and classes [...] However, beneath this considerable variation in the intensities and forms the sex/gender system appears to limit and create opportunities within which are constructed the social practices of daily life, the characteristics of social institutions, and all of our patterns of thought” (Harding 312).

Vil en beskrive forskjeller mellom kjønnene, kan en ta utgangspunkt i antropologi, biologi eller psykologi. Antropologisk kjønnsforståelse har imidlertid liten relevans for min oppgave, så jeg begrenser meg til å påpeke at antropologien ser kjønnsforskjeller som sosialpsykologiske størrelser med store fellestrekk i samfunn imellom, men med ulike ”innpakning”, avhengig av tid, sted og en rekke andre faktorer.

Biologisk kjønn refererer til genetiske forhold, og bestemmes gjennom kromosombesetningen: XY / XX. Det er vanskelig å se bort fra at biologiske forskjeller er fundamentale

for kjønnsforståelse og menneskelig interaksjon. I tillegg til genetale forskjeller *kan* det tenkes at det finnes områder hvor kjønnene er genetisk ulike, for eksempel når det gjelder periferisyn, luktesans, romfølelse, disposisjon for dysleksi og stamming, språk- og grammatikkforståelse, og annet. Men da er det snakk om *statistiske* forskjeller innenfor svært begrensede områder, ikke absolutte forskjeller, og slik kunnskap bør ikke brukes for å legitimere forskjellsbehandling (Lorentzen og Mühleisen 25). Biolog Ruth Hubbard mener at med unntak av kjønnsorganene finnes det ingen vesentlige forskjeller mellom kjønnene. Øvrige påvisbare ulikheter kan ikke defineres som medfødte egenskaper, men som resultater av sosial forming. Biologi bør ikke anvendes til å forklare kjønnsroller og sosial samfunnsorganisering generelt sett. “Women’s biology is a social construct and a political concept, not a scientific one”, understreker Hubbard. Det gjelder selvsagt også menn, men det er gjerne kvinner som blir ofre for definisjonsmaktene. Konstruksjonene er sjelden kvinners egne, men frembrakt av vitenskapsmenn (Hubbard 40-41). I behandlingen av *Det du ser vil jeg vise* at det er vesentlig for hovedpersonen Malin å bli definert av en mann.

3.2 Psykologi

Oppfatninger om maskulinitet/femininitet endrer seg i takt med historien, både når det gjelder samfunnsnormene, og forståelsen av den kjønnspregede psykologien hos enkeltindividene. Familiestruktur og kjønnsforhold har i de siste tiårene vært under stor endring (noe som i påfallende liten grad gjenspeiles i *Ønskestjerne*), og dette får sannsynligvis konsekvenser for psykologien (Rudberg og Nielsen 21).

En kan skille mellom *sosialt* og *personlig* kjønn. Sosialt kjønn betegner den strukturelle rammen som personers handlinger forstås og fortolkes innenfor, mens personlig kjønn viser til den personlige integrasjon av det kulturelle betydningssystemet slik den enkelte møter det i interaksjon med omgivelsene (Haavind referert av Andenæs, Johannesen, Folgerø og Ødegård 65-66).

Psykologien studerer kjønnssystemet med utgangspunkt i individets opplevelser. To begreper inngår i den psykologiske kjønnsopplevelsen: Kjønnsideidentitet og kjønnsrolleatferd.

Psykologisk kjønnsideidentitet er et resultat av biologiske, sosiale og psykologiske faktorer i innbyrdes samspill. Den blir hovedsakelig til gjennom innlæring, og kan dermed defineres som en *ervert respons*. Det meste skjer på et tidlig utviklingsstadium, og så snart en har kategorisert seg selv som enten gutt eller jente, vil en stort sett handle i tråd med den psykologiske kjønnsideidentiteten, som organiserer kjønnsrolleatferden. Den psykologiske kjønnsideidentiteten kan anses som den mest stabile av alle sosiale identiteter, selv om den

differensieres gjennom innlæring og erfaringer (Hessellund 17, 27-29, 79). Seksuell legning/praksis, derimot, kan i enkelte tilfeller være mindre stabil, slik det er tilfellet i *Okkupert kjærleik*.

3.3 Kjønn som konstruksjon

Simone de Beauvoir står bak de berømte ordene: ”Man er ikke født kvinne, man blir det”. Hun anser kjønn som et relasjonelt fenomen, der mannen fremstår og bekreftes som subjekt gjennom en bekreftelse av kvinnen som objekt. Dette produserer en forskjell mellom menn og kvinner. Beauvoir står i tillegg for en fenomenologisk kjønnstilnærming, der det sentrale er relasjonen mellom det erfarende mennesket og den erfarte verden. Kjønn forstås gjennom det vi *opplever* som kjønnete erfaringer (Rustad og Bondevik 50-51, 60).

Candace West og Don H. Zimmerman definerer kjønn som den sosiale tvangen til å handle på en måte som omgivelsene kan tolke som entydig feminin eller maskulin. Kjønn er et sett kulturelle påbud som individet kontinuerlig må følge for å oppnå anerkjennelse og sosial aksept, og som en ikke uten videre kan velge å ignorere. (West og Zimmerman 1987 referert av Solbrække og Aarseth). I *Ønskestjerne* blir Tildes behov for anerkjennelse og aksept svært sentralt.

West og Zimmerman beveger seg i samme tankebaker som Pierre Bourdieu. Han ser kjønn som en relativt statisk og stedbundet konstruksjon, et resultat av ”en sosialisering av det biologiske og en biologisering av det sosiale”. Forskjeller reproduseres fordi en opplæres til å se dem som naturlignende tilstander, snarere enn som de sosiale konstruksjonene de i realiteten er. Slik anerkjennes inndelingenes legitimitet (Bourdieu 11, 17).

Dette er i tråd med flere av Yvonne Hirdmans synspunkter. Hun snakker om et historisk skapt, tilsynelatende naturlig kjønnssystem. Ifølge hennes teori om *genussystemet* er kvinne og mann foranderlige tankefigurer som gir opphav til forestillinger og sosial praksis. Atskillelse og hierarki står sentralt: Det kvinnelige og det mannlige skal ikke blandes, det kvinnelige er underordnet det mannlige, som i tillegg er normen. Dette fungerer determinerende ettersom kjønnsforskjellene kan sies å bli ”naturalisert” inn i en stivnet *genuskontrakt*. Genuskontrakten betegner en kulturelt nedarvet, styrt overenskomst av kjønnenes atskilte forpliktelser og rettigheter, samt den strukturelle tvangen som begge kjønn tynges under (Hirdman 84). Genussystemet er en symbolsk konstruksjon som konstituerer både sosiale og kulturelle forhold, men det er samtidig gjenstand for forhandlinger og endringer (Rustad og Bondevik 49).

Judith Butler går et skritt lenger enn Bourdieu og Hirdman idet hun argumenter for at

kjønn ikke har selvstendig væren, men kun er en plastisk og språklig basert konstruksjon. Måten en kroppslig, atferdsmessig og språklig iscenesetter seg selv, avgjør hvilket kjønn en gjenkjennes som. *Performativitet* er et stikkord i Butlers teori, og kjønnsidentitet ses som en diskursiv *effekt*. Å være kvinne eller mann innebærer bestemte måter å *repetere* spesifikke *iscenesettelser* på. Henholdsvis menn og kvinner eksisterer kun som performative effekter av gitte diskurser. Repetisjonen følger normativt regulerte mønstre, og gjennom iscenesettelsene *siteres* konvensjonelle måter å opptre som kjønnnet på. En ”gjør” kjønn. De performative modellene representere både begrensninger og muligheter. En kan *med vilje* ”feilsitere” de performative modellene, i en slags *subversiv strategi*. Subversivitet innebærer undergraving av et system innenfra, og genussystemet kan undergraves gjennom brudd på konvensjonelle forventninger, slik at gamle fenomener forskyves mot nye betydninger (Rustad og Bondevik 57-58). Performativitetsteoriene er likevel regulert av konvensjoner, normer og forventninger, og hindrer derfor fullt atferdsfrislipp (Kroløkke og Sørensen ix).

Teorien om kjønn som performativitet er del av den poststrukturalistiske strømmingen, hvor en gjerne avviser at en felles forståelse av språkssystemet er en konstant, nøytral størrelse. Kjønn skal heller ikke ses som entydig identitet, men som en plastisk forskjell. Identitet er mer dynamisk enn statisk, og en *prosess* åpen for endring, snarere enn en essensiell kategori. For poststrukturalister opprettholder kategoriene “feminin”/”maskulin” forenkende, innskrenkende og heteronormative kjønnsdikotomier. Kjønn skal verken forstås som *essens* eller *fastlagt*, bakenforliggende rollemønstre.

3.4 Kjønnsrrolleteori

Kjønnsrrollebegrepet betegner krav og forventninger et samfunn og/eller en gruppe av mennesker stiller til andres atferd, og kan betraktes som et system av atferdsmønstre som forekommer med større eller mindre hyppighet hos de ulike individene (Hessellund 21, 39). Begrepet gjør det mulig å referere til kjønn som noe mer enn biologi. Biologisk kjønn har betydning som grunnlaget for at individet *sosialiseres* inn i en kjønnsrrolle.

Beal definerer kjønnsrrolle på følgende måte:

“By gender role we mean the behaviors that are expected of males and females within a particular society, including dress and appearance, work and leisure activities, obligations within the family, skills, and social behavior. Part of the process of development for young children is to learn to be male or female, to master the behaviors that are expected for their sex, just as they learn to speak a particular language.” (Beal 4)

Kjønnsrrollebegrepet innebærer at det stilles ulike krav til de to kjønnene, basert på et sosialt mønster som er så internalisert at det nærmest er en ”naturlov”. Premisset for naturaliseringen er at de to kjønnene helt fra fødselen av oppdras til å være forskjellige, noe som skjer både

gjennom primær familiesosialisering og sekundær samfunnssosialisering (Solbrække og Aarseth 65). Kjønnssystemet fungerer som en av de sterkeste styrende instansene i identitetsutforming, men det varierende hyppighetsaspektet må likevel understrekes, samt at rolleteori ikke kan forklare alle sider ved kjønnenes atferd.

Kjønnrollebegrepet kan inndeles i fire samvirkende faktorer:

- 1) *Kjønnrolleforventninger*: Samfunnets eller ulike gruppers formulerte og uformulerte krav og forventninger til den enkeltes atferd,
- 2) *Kjønnrolleopplevelse*: Enkeltindividets opplevelse av hva en skal gjøre som mann eller kvinne. Dette kan i større eller mindre grad stå i motsetning til generelle kjønnrolleforventninger, og etableres som et kompromiss mellom omverdenens forventninger, og ens egen kravutforming.
- 3) *Kjønnrolleaksept*: Tilfredshet eller utilfredshet med tildelt rolle.
- 4) *Kjønnrolleatferd*: Atferden hos de ulike kjønnene. Denne er resultatet av samvirket mellom de tre øvrige faktorene, og et slags kompromiss mellom disse.

(Hessellund 18, 21-22)

Det er store meningsforskjeller om hva som er relevant maskulin/feminin atferd, og innholdet av begrepene varierer innenfor et samfunns ulike subkulturer. Ulike mennesker definerer ikke alltid kjønnrollene på samme måte, og de handlingsmønstrene en selv former, og de som forsterkes når man iakttar andre, stemmer ikke nødvendigvis overens med hverandre. Vurderingskriteriene en stiller opp for seg selv, kan avvike fra dem en påtvinger andre (Hessellund 38, 39, 63). Et allment kjent fenomen i samfunnet er nedvurdering av andre mennesker på grunnlag av kjønn, og ikke sjelden nedvurderes eget kjønn. I noen tilfeller skjer det ut fra forestillingen om det andre kjønn gjennomgående har mer verdifulle egenskaper. Men individer kan også nedvurderes på et helt annet grunnlag: på grunn av måten de etterlever – eller bryter med – rådende kjønnroller. I praksis er det vel ikke alltid enkelt å avgjøre hva som er hva. I *Okkupert kjærleik* finnes det flere eksempler på at hovedpersonen Ida viser forakt overfor andre kvinner. Men som jeg vil vise: Det er ikke sikkert at denne nedvurderingen har noe med det tradisjonelle rollebegrepet å gjøre.

I våre dager vil mange få flest dårlige assosiasjoner ved å høre begrepet "kjønnrolle", og det er vanligst å se ulempene, som det utvilsomt er mange av. Når det hersker allmenn enighet om hva som karakteriserer kvinner og menn, kan det lett lede til normative forventninger. Delt forståelseshorisont kan skape stereotype oppfatninger som styrer måten en oppfatter andre på, og individuelle særpreg kan bli oversett (Beal 5).

En skal heller ikke se bort fra kjønnrollekonstruksjonenes politiske karakter. Samfunnets

tolkning av hva som er normalt og unormalt påvirker vårt ”samfunns-selv” og vår atferd. Det finnes imidlertid enkelte positive trekk ved kjønnsroller. De kan fungere som veiledende oppførselsguider, og veier til ulike former for interaksjon som bare er mulig hvis deltagerne deler normoppfatninger og forståelseshorisont. Dessuten bidrar roller og stereotyper til å forme barns utvikling, slik at de mestrer evnene som kreves av dem som voksne. Beal skriver:

”If development is in part the process of socializing children so that they will fit smoothly into their culture as a well-functioning adult man or woman, then gender role learning is an important and necessary part of this process.” (Beal 5)

Problemer oppstår når kjønnsrollene overdrives, slik at vi ser på kvinnelig og mannlig oppførsel som binære opposisjoner, mens det i virkeligheten eksisterer betydelig fleksibilitet og overlapping mellom kjønnenes respektive atferd. Rigide kjønnsrolleinndelinger, eksplisitte eller implisitte, kan fungere som tvangstrøyer for menneskers utfoldelse (Beal 5-6).

Talcott Parsons utformet en kjønnsrolleteori som må sies å være litt utdatert i dag, men som likevel har satt spor. Parsons’ utgangspunkt var familieposisjoner og rollefordelinger knyttet til kjønnenes ulike funksjoner i reproduksjonen. Mannens ansvar ble knyttet til instrumentelle funksjoner, hovedsakelig forsørging, mens kvinnene skulle ivareta ekspressive funksjoner, knyttet til omsorg og kjærlighet. Denne kjønnsrolleinndelingen er svært beskrivende for universet *Ønskestjerne* tegner opp.

Senere forskere har prøvd å løse opp Parsons’ rigide inndelinger, blant andre *standpunktteoretikerne*. De søker å begrepfeste variasjon både mellom, og innad i kjønnsgruppene, og gjør forskjellen mellom kjønn og genus til et vesentlig poeng. Kjønn ses som et til en viss grad gitt ontologisk premiss som forener samkjønnede individer, mens genus er et kontekstuellet og plastisk fenomen som legger grunnlag for variasjon innad i kjønnskategorien (Kroløkke og Sørensen 33). Dette kan, i motsetning til tradisjonell kjønnsrolleteori, bidra til å redegjøre for hvorfor noen individer bryter med normer eller unnlater å handle i tråd med dem, slik det er tilfellet for hovedpersonen i *Okkupert kjærleik*.

Myk sosialkonstruktivisme/doing gender-perspektiver tar utgangspunkt i at normene og forventningene individet handler ut fra skapes ved hjelp av bekreftelse, utfordring og reforhandling mennesker imellom. Normene formes av når individene samhandler, samtidig som interaksjonen formes av normene. Dermed går ikke sosialiseringen kun én vei, slik tradisjonell kjønnsrolleteori ser den (Solbrække og Aarseth 67).

3.5 Sosialisering

Sosialiseringbegrepet er mer omfattende enn termen ”oppdragelse”, som gjerne viser til den mer bevisste påvirkningen av barn eller ungdom i hjem, skole og andre samfunnsinstitusjoner. Sosialisering omfatter også overtakelsen av atferd, forestillinger og vurderinger som ikke nødvendigvis er formulert i klare normer. Sosialisering og identitetsdannelse kan ses som en læringsprosess hvor individet både gjennom iakttagelse og egenaktivitet skaper mening og struktur i verden, og gradvis internaliserer normer og holdninger som miljøet signaliserer at er nødvendige. At barnet tilegner seg en bestemt kjønnsrolleatferd er uunngåelig, for når det erfarer at konsekvensene for én og samme handling er forskjellige for gutter og jenter, vil det utføre de ulike handlingene med forskjelling hyppighet. Dette kalles forsterking av innlært atferd (Hessellund 62). Gutter og jenter presenteres for omtrent samme lærdom om kjønnsrelevante handlinger for begge kjønn, men utfører og vurderer handlingene ulikt, og gjør forskjellig bruk av dem i utformingen av kjønnsidentiteten og -atferden (Fox Keller 198, Hessellund 62). Når jenter blir ”jentete” og gutter ”guttete”, er det ikke bare fordi atferden belønnes eller sanksjoneres av andre. Barnet prøver *selv* å skape mening i hva det betyr å tilhøre forskjellige kjønn (Nielsen og Rudberg 12). Det er også viktig å huske at utvikling er et relasjonelt fenomen. Det andre kjønnets nærvær påvirker den kjønnsmessige meningsskapingen. Holdninger og kunnskaper revideres fortløpende.

Familie og foreldre står sentralt i den *primære* sosialiseringprosessen, der både en ideologisk bevissthet, og en feminin/maskulin kjønnsidentitet skapes. I den *sekundære* prosessen, der *kjønnsrollebevisstheten* formes, spiller hjemmet mindre rolle. Her er skole, bøker, film, venner og lignende viktigere sosialiseringssagenter, og disse understøtter og forsterker grunnlaget som legges i den primære prosessen. Forestillingene unge lever etter stammer imidlertid ikke alltid fra familien. I puberteten orienterer de seg bort foreldreinnflytelsen, og da er de desto mer påvirkelige for sekundære agenter. Det er ikke bare voksne som ”gjør kjønn”! *Okkupert kjærleik* gir oss eksempler på hvordan en slik nyorientering kan arte seg, idet hovedpersonen, Ida, løsriver seg fra dyrkingen av broren, som fungerer som farssubstitutt, og suger til seg impulser fra en ny omverden, samtidig som oppveksten i brorens kjølvann likevel har satt spor i hennes personlighetsstruktur.

3.6 Kjønnsutvikling

Til tross for sin vesentlige klassifiseringsbetydning, er kjønn nesten fraværende i deler av den tradisjonelle utviklingspsykologien. Enkelte av teoriene later til å forutsette at utviklingen i all hovedsak følger samme spor for gutter og jenter, men i de siste årene har imidlertid en rekke

empiriske undersøkelser vist at det er store forskjeller på hvordan jenter og gutter utvikler seg gjennom barne- og ungdomsalderen (Nielsen og Rudberg 5).

En kan skjelve mellom tre hovedretninger innen utviklingspsykologi: *psykoanalytisk teori*, *kognitiv utviklingsteori*, og *sosial læringsteori*.

Psykoanalysen fremhever foreldrenes funksjon som mannlige/kvinnelige rollemodeller, og viser hvordan barns kjønnsutvikling er et resultat av dets streben etter å ligne forelderen av samme kjønn. Jenter og gutter gjennomgår samme utviklingsfaser, men selve forløpet er ulikt for de to kjønnene. Tidlig freudiansk teori rommer en undertekst om at kvinner er mindreverdige både anatomisk, personlighetsmessig og sosialt. Psykologisk maskulinitet og femininitet ble betegnelser på to ulike sett karaktertrekk; maskulin og aktiv, feminin og passiv (Andenæs m fl 54-55).

Sosial læringsteori ser målbar atferd og dens målbare konsekvenser som viktigere enn personlighetens indre dynamikk. Kvinnelighetens/mannlighetens "essens" ligger *utenfor* de konkrete individene, og de "egentlige" kjønnsforskjellene finnes i *samfunnets normsystem*. Atferden dirigeres av konsekvensene den utløser, og atferden utløser forskjellige konsekvenser avhengig av personenes kjønn. Resultatet blir kjønnsesifikke atferdsrepertoarer som kontinuerlig revideres (Andenæs m fl 55-56).

Kognitiv utviklingsteori retter oppmerksomheten mot barns egne forestillinger om femininitet og maskulinitet, og viser hvordan deres behov for aksept, identitet og selvforståelse motiverer rollelæringen. Utvikling forstås som primært *selvmotivert*, og individet oppfattes som en aktør med motiver og intensjoner. Barn og unge har *egne behov* for kjønnsstilhørighet, og prøver derfor å leve opp til forventningene som må til for at de skal passe inn i og tekkes omgivelsene (Beal 9). Individets kjønnsrolleholdninger påvirkes av den universelle måten mennesker utvikler kognitive strukturer på, og kjønnsesifikk utvikling preges av samfunnsmessig og kulturell tilpasning. Andre menneskers meninger om ens atferd spiller alltid inn (Andenæs m fl 58-59).

Kort oppsummert har de tre teoretiske retningene følgende hovedanliggender: Psykoanalysen baseres på biologi og tidlig barndom, kognitive teoretikere betoner individets forståelse av omverdenen, mens læringsteoretikere vektlegger betingelser og atferdskonsekvenser (Andenæs m fl 61).

Disse tre forståelsesformene danner gode grunnlag for å forstå handlingene til hovedpersonene i mine tre utvalgte romaner.

Psykoanalytisk kjønnsutviklingsteori vil spille en sentral rolle for å kaste lys over hvordan Malins (*Det du ser*) og Idas (*Okkupert kjærleik*) familievilkår virker styrende for

deres interaksjon med venner og kjæreste. Jeg vil særlig trekke veksler på ødipusproblematikk. Psykoanalytisk teori om maskulin aktivitet versus feminin passivitet har berøringspunkter med Parsons' kjønnsrolleinndeling, som vil tas i betraktning både i behandlingen av *Okkupert kjærleik*, og i enda større grad i *Ønskestjerne*.

Psykoanalytisk teori gir liten mening i drøftingen av *Ønskestjerne*, men sosial læringsteori og kognitiv utviklingsteori gir innfallsvinkler for å forstå Tilde. Hun lar seg i stor grad styre av samfunnets normsystem, og har gjennom denne sosialiseringen tilegnet seg svært kjønns spesifikke atferdsrepertoarer. Det samme må sies å gjelde guttehovedpersonen, Theo. De vurderer begge både seg selv og omgivelsene i lys av konvensjoner og normer, til tider temmelig eksplisitt, slik jeg vil vise. Samtidig legger normene føringer hvor Tildes *egne* forestillinger om hva det vil si å være jente, slik kognitiv teori redegjør for. Imidlertid vil jeg belyse at Malin, og i enda større grad Ida, har klarere bevissthet om behovet for å finne og forstå seg selv.

Dette bygger opp under min oppfattelse av *Det du ser* og *Okkupert kjærleik* som mer dyptloddende, ambisiøse og nyanserte enn *Ønskestjerne*.

4. Someday My Prince Will Come

I sin omtale av Kjersti Scheen skriver Birkeland at forfatteren står ”i fremste rekkje blant ungdomsbokforfattere med utprega kvinneleg blikk.” (Birkeland 419) Like treffende ville det være å si ”pikelig blikk”. Flere av Scheens romaner gir tydelig signaler om en lesergruppe bestående av svært unge jenter. *Ønskestjerne* er blant disse, noe som rent overflatisk kan fastslås ved første øyekast på bokens omslag: rosa, dekorert med hjerter, kyssebilde og et tenksomt pikeansikt med nedslått blikk. Bokens innhold appellerer eksklusivt til unge jentelesere, til tross for Scheens kryssklipping mellom to likevektige synsvinkler – jenta Tilde og gutten Theo – i et tredjepersonsperspektiv. Jente- og gutte-kapitlene har en viss parallellitet, både i tittel og handling, men at Tildes kapitler nesten alltid kommer først, gir en viss ”jentefavorisering”. Det er dessuten Tilde som ”får” det første kapitlet, ”Intro”.

4.1 Resymé, komposisjon og sjangertrekk

Ønskestjerne er et romantisk forviklingsdrama – eller kanskje like gjerne en forviklingskomedie – med 14-15-åringene Tilde og Theo i hovedrollene. De bor i samme nabolag, går på samme skole, deltar i samme skolerevy, og blir brått forelsket i hverandre, selv om de er svært ulike. Tilde er forsiktig, forsagt og sjenert, mens Theo er rebelsk, bråkete og utadventt. Motsetninger tiltrekker hverandre! Imidlertid våger ingen av de to T’ene å tone forelskelsesflagg. Enda verre blir det når tøffe og stilige Snefrid returnerer fra et opphold i USA, som en uslåelig rivalinne i Tildes øyne. Det er lite annet å gjøre for Tilde enn å bli sammen med den blærete pappagutten Simen, og dermed mister *Theo* håpet. Samtidig rulles den store skolerevyen i gang, som både Tilde og Theo deltar i. Begge bærer et lønnlig håp om romantisk kontakt, men revyukene byr mest av alt på innviklet sjaluisispill. For hvem andre enn Snefrid spiller i bandet sammen med Theo? I tillegg til å være blendende vakker, har hun familietrøbbel. Theo trekkes mer inn enn han egentlig ønsker, så han får hendene fulle, og få anledninger til å nærme seg Tilde. Dette er sørgelig, for Tilde er kun med i revyen på grunn av drømmeprinsen! Ganske tilfeldig inntar hun likevel posisjonen som tekstforfatter, og dette hjelper henne å holde liv i den passive dagdrømmen om at stjerneskuddønsket fra august skal gå i oppfyllelse. Kan dette ende godt? Det ser lenge mørkt ut, men når Tilde gradvis forvandles til en glitrende prinsesse på scenen, skjønner vi at også kjærlighetsdramaets happy ending venter de to tenåringene på bokens siste sider.

Den vekslende synsvinkelen er slik lagt opp at vi ikke får innsyn i Theos indre liv når synsvinkelen ligger hos Tilde, og omvendt. Fortellerinstansene er delvis allvitende, i den

forstand at vi får full kjennskap til kapittelhovedpersonenes tanker og meninger. I tillegg finnes en overordnet, kommenterende fortellerstemme, som kommer til syne i selve kapitteloverskriftene. Titlene gir som regel et sammendrag av det påfølgende innholdet, nesten som illustrasjonene i en ukebladnovelle. Eksempel: ”Tilde i skogen” eller ”Theo våkner etter å ha vært på kino”. Dette skaper en slags allvitende leserposisjon, tilrettlagt av en implisitt forteller. Ofte har Tilde- og Theo-kapitlene nær identiske titler, med de angjeldende hovedpersonnavnene som eneste forskjell. Dette fremhever at helt og heltinne går igjennom parallelle, tidvis symmetriske kvaler, og gir dessuten et komisk effekt siden leseren hele tiden vet mer enn hovedpersonene selv. At leseren stadig gis mer oversikt enn de involverte, skaper en ironisk distanse mellom leseren og de to partene. Kun i kapitlet ”Forviklinger” får vi i noen korte, skjebnesvangre sekunder innsyn i både Theo og Tilde på likt.

Historien fortelles i kronologisk preteritum, med unntak av kapittel 2 og 3, som er parallelle i tid. Her ses samme hendelser fra to kanter, fordi det fortelles om to avgjørende hovedbegivenheter. Den ene hendelsen etablerer forelskelsen – Theo og Tilde *ser* hverandre. Den andre hendelsen dreier seg om et uhell som setter i gang en kjede av misforståelser. Misforståelser og forviklinger er selve essensen i handlingsforløpet. Leseren vet at det ikke finnes *reelle* grunner til at Tilde og Theo ikke kan få hverandre, annet enn forelskelsens flyktige karakter – Amors lunefulle spill med sine utvalgte.

Språket i 70-tallets ungdomsbok preges av større kunstneriske ambisjoner enn hva som var tilfellet i ungpikeneboken. I så måte ligger språket i *Ønskestjerne* langt nærmere sistnevnte, med sitt enkle, billedløse, upoetiske lettlest-språk. Det preges også av slang og en viss språklig inkonsekvens. Replikkene viser tydelig forskjell på gutte- og jentespråk, guttene snakker bredere og banner oftere. Det litterære uttrykket ligger nær trivialsjangrene, som gjerne preges av floskelaktig, sentimentalt ”signal-språk”, flate ord og uttrykk, og dermed svært stiliserte persontegninger (Knudsen 1979: 21). Følgelig blir tematikken temmelig overflatisk, men for å ”gjøre opp” for dette, krydres slike fortellinger med intrigeformler i rikt monn. I *Ønskestjerne* springer intrigene ut av bokens eneste tema: Heltinnen skal få seg en tøff type.

4.2 ”Instrumentell” og ”ekspressiv” forelskelse

Et stjerneskudd utløser handlingsforløpet. Det er en kjent sak at den som ser et stjerneskudd, får et ønske oppfylt – hvis hun ikke ønsker høyt! Merete, Tildes bestevenninne, bryter regelen: ”- Det gjør ikke meg noe om jeg sier det. Jeg ønsket at jeg snart kunne bli forelska igjen.” (8) Tilde tier med sitt ønske, som *ikke* handler om å bli forelsket igjen. Det *er* hun allerede! (8) Vi aner at Tilde bønnfaller stjernene om å gi henne drømmeprinsen. Meretes

lengselssukk setter imidlertid standarden for bokens romantiske budskap: Forelskelsen er det viktigste i en ung jentes liv (Skjønberg 1977: 63). ”- Jeg kjenner meg helt – jeg veit ikke, helt hul når jeg ikke er forelska [...] jeg er mangelsyk. Jeg mangler en forelskelse.” (8)

Tildes forelskelse slår ned med full kraft idet Theo nesten kjører på henne med sykkel (8). Ved en senere anledning knipser han ved et uhell kameratens brennende sigarett på henne. Den treffer jakken, men Tilde tenker ”panisk på håret sitt.” (18) Panikken dreier seg altså om utseendet, for at Theo er litt røff og uvøren, er bare pirrende. Samme dag har Tilde kommet i skade for å kline sminke utover det ene øyet, og fastslått: ”Det var jo kult! Blått øye, som om noen hadde dratt til henne.” (14) Dette kan jo spille på en reklamesminketrend som var synlig rundt år 2003 (*Ønskestjernes* utgivelsesår), der kvinner så mishandlede ut i ansiktet, men det kan virke som om Tilde generelt er litt tiltrukket av bøllete gutter.

Theo skildres i tråd med tradisjonelle guttekjønnsroller: Han er rebelsk, tøff og fysisk aktiv, han klatrer i trær, sykler, og er midtpunkt i kameratflokket. Dessuten spiller han gitar, et instrument som ofte kalles ”penisforlenger”. En voksen leser ser nok at Theo slett ikke er noen idealprins, verken i handlinger eller holdninger. Han er en selvhevdende og litt aggressiv småbølle, men ”forferdelig pen”, ifølge Tilde (31). Dette er rett nok ikke opplest og vedtatt av alle. Merete trekker det for eksempel i tvil, og peker dessuten på Theos pøbeltrekk, for eksempel det faktum at han gjerne spenner bein for folk. Og hva med sigaretten han kastet på Tilde? ”– Man bare kaster ikke brennende sigaretter på folk, da!” (31) Dette kan vel Tilde være enig i, men hun unnskylder ham resignert med at han sikkert ikke så henne. Hun kan imidlertid ikke være *sikker* på at det forholder seg slik, så litt sårethet kjenner hun på.

De bøllete trekkene hos Theo skaper ingen problemer for ham, slik det ganske sikkert ville vært for en jente. ”Gutter vet tidlig at det er akseptert å vise aggresjon i gutterollen”, kommenterer Kjellaug Pettersen, og viser til en undersøkelse der gutter og jenter i niårsalderen ble spurt om hva det motsatte av å være glad er. Da svarte jentene at det er *å være lei seg*, mens guttene svarte at det er *å være sint* (Pettersen, 14). ”There is really no feminine equivalent of the expression ”bad boy”, påpeker Parsons (siteret av Skjønberg 1972: 111). Jenter, som trenes til sin ekspressive funksjon gjennom barndomsleker som krever konfliktløsningskompetanse (rolleleker og dukkeleker), forberedes tidlig til en rolle der de må *forstå* medmenneskelige reaksjoner. Det er da også *forståelse* Tilde viser overfor Theo. I tillegg til at bølletekkene er tiltrekkende – han har for eksempel et attraktivt, røft arr ved øyebrynet (31), frembringer de forståelsesfulle, morslignende omsorgsinstinkter hos Tilde: ”Kunne ikke Merete se at Theo var sånn fordi han måtte?” (32) Her sendes en rekke implisitte signaler. For det første antydes det at jenter både bør akseptere, forstå, og dessuten legge seg

etter slike gutter, og i forlengelsen av dette impliseres det at gutter faktisk bør være litt røffe og tøffe for å få draget på jentene. For det andre blir et ganske nedlatende syn på det maskuline kjønn formidlet: Gutter er primitive vesener i instinktenes vold.

Primitiv eller ikke – Theo virker uansett uoppnåelig for Tilde, som nesten har gitt opp før hun er i gang. ”Jeg har ingen sjanse”, regner hun med. ”Jeg kan like godt glemme det.” (9) Frykten for å virke klengete hemmer, tenk om han tror hun flyr etter ham! (79) Tilde kan likevel ikke la være å dagdrømme, og fabler om å være prinsesse til hest, ledsaget av prins Theo. Dessuten lister hun seg rundt og kartlegger detaljer om ham via omveier, og skriver det hele ned i en notatbok. Ingenting bringer henne videre til aktivt å oppsøke Theo, hun velger bevisst å forholde seg passivt ventende, som en lengtende Tornerose med Disney-sangen ”One Day My Prince Will Come” i hjertet. Tildes strategi inngår i et atferdsmønster mange jenter ligger under for. Både hjem, skole og øvrige sosiale miljøer kan lett komme i skade for å ”oppdra” jenter til å *vente*, mens guttene får signaler om at en selvhevdende atferd er mest ønskelig. Undersøkelser viser for eksempel at i klassesammenheng bruker gutter to tredeler av taletiden, enten ved å ta ordet, svare uoppfordret, eller avbryte andre (Pettersen 38-42). De får dessuten gjerne positiv tilbakemelding på aktivitet og selveksponering. Gutter opplever dermed at det de selv sier og gjør er betydningsfullt, mens jenter finner det riktigst å lytte til det andre sier, betrakte det andre gjør, vente og ta imot. Parsons søkte å sette ord på tradisjonell kjønnsrollefordeling ved å tillegge gutter *instrumentelle* funksjoner, mens jenter ble antatt å stå for de *ekspressive*. Dette er betegnende for rollefordelingen i *Ønskestjerne*.

Jenter oppdras gjerne til å bli *følende* individer. I så måte er Tilde et prakteksemplar av en jente. Hun er i sine følelsers vold, og forneker dem ikke når de strømmer på. Dette kontrasterer Theos innstilling. Han både forneker og går på akkord med egne følelser, særlig når han blir sjalu. Tilde holder svermeriet strengt hemmelig, med det resultat at Theo oppfatter henne som overlegen og tror hun er forelsket i en annen. ”Jenter ble så innmari overlegne når de følte seg trygge, og var forelsket i andre”, synes han (89). Trygghet hos jenter er med andre ord truende. Theos forsvarsmekanisme er å fornekte forelskelsesfølelsen, samt å gi inntrykk av at han faktisk driter i henne, ved å for eksempel ”sende henne et hånlige og samtidig uinteressert blick [...] klart han ikke brydde seg om henne” (89). Det er om å gjøre å fremstille seg selv som usårlig og uavhengig. Theo har imidlertid ikke full kontroll over oppførselen sin. Når han ser Tilde, vet han slett ikke hvor han skal gjøre av seg, og må avreagere med å bølge med gutta, svinge seg i trær, slåss med kamerater, spenne bein for folk, og generelt oppføre seg som en tulling, akkurat som en liten gutt. Fra tid til annen vurderer Theo likevel å gå direkte til Tilde og fortelle på sivilisert vis at han er forelsket. Det er først

og fremst tilfeldigheter og misforståelser som hindrer Theo i å opprettholde en aktiv og konfronterende innstilling, og godt er det – for historien. Hva hadde vel romantiske romaner vært uten dramatiske forviklinger og intriger?

4.3 Unntaket som bekrefter regelen

Snefrid representerer det største hinderet for Theo og Tildes potensielle kjæresteforhold. Hun kommer rett fra et opphold i USA, er tøff, selvstendig, pen, smart og kvikk, og er ”jævla god på gitar” – bedre enn gutta. Gutteaktig grovkjefet kan hun også være – de andre jentene banner bare hvis det virkelig er sterke følelser i sving. Alt dette gjør Snefrid til et uaktuelt kjæresteemne for Theo. Implisitt uttrykkes her den ganske tradisjonelle holdningen som sier at selvhevdende, sterke kvinner er u-kvinnelige, og altså uaktuelle i forelskessammenheng. For menn vil ha yndige, passive og underdanige kvinner som beundrer dem.

Men Snefrid har en viktig pådriverfunksjon for Theos band, som hun med største selvfølgelighet og uten invitasjon slutter seg til, for så å dra bandet med på skolerevyen. Både Theo og kameratene får bakoversveis, og frykter for å komme til kort. ”Hun var så sjølsikker. Hun trodde at bare fordi hun var god, så var alle andre det også. Eller at hun kunne lære dem å bli gode.” (53) Ledervilje og initiativ regnes tradisjonelt som maskuline egenskaper, men hos Snefrid er disse kombinert med typisk feminine innstillinger: I stedet for å kjøre solo-løp og hevde seg component units”(sitert av Skjønberg, 1972: 154) som en viktig del av feminin ekspressivitet, trekker hun de andre med seg ved å sørge for at alle bandmedlemmene skal utvikle seg og komme frem med sitt. Parsons betoner “the maintenance of integrative relations between members and regulation of the patterns and tension levels of its, og i så måte oppfyller Snefrid sin jenterolle. Hun har også enkelte andre ”jentetrek”, hun anklager Theo for å mangle følelser, og krever at han skal forstå henne uten at hun sier hva som er galt. Noe han selvsagt ikke gjør (132).

Skjønberg hevder at tradisjonelle jenteidealer i litteraturen som regel innebar snillhet, hjelpsomhet, omtanke, forståelse, fornuft, tålmodighet, og omsorgsevne, samt like ofte trekk av tilbakeholdenhet, skyhet, uselvstendighet, usikkerhet, lydighet, redsel og stillferdighet. Likevel hadde sjelden én og samme jente alle disse pregene samtidig. Jenteidealet kunne også romme handlingsdyktige, uredde og selvstendige jenter, men da var de slik *på tross av* sitt kjønn, og det ble, for eksempel gjennom å betone klesinteresse, understreket at de tross alt var jenter, og ikke følte seg annerledes enn andre. Dessuten opptrådte slike jenter som unntaksvis kontraster til de sine kjønnsrollelydige medsøstre (Skjønberg 1972: 184-185). Snefrid er en slik unntaksjente. Om hun interesserer seg for klær eller engster seg for

utseendet, berøres det ikke, selv om det ofte tydeliggjøres at hun er en attraktiv jente. Det er først og fremst følelsesutbruddene jeg har beskrevet ovenfor som har den klareste femininitets-understrekende funksjonen

Som følge av en rekke forviklinger blir Theo ufrivillig sammen med Snefrid. Det må da vel nesten gå den veien hvis en jente og en gutt tilbringer såpass mye tid sammen som disse to gjør? Det er nærmest forventet at de blir kjærester. Theo har ingenting imot Snefrid, men hvordan skal han få sagt til henne at det ikke er noe mer? At han ”bare *likte* henne, at de bare var kamerater, buddies, at hun var kul å være sammen med, spille med, men at han ikke ... elsket henne?” (134) Forholdet kompliseres ytterligere av at Snefrids rike far forærer Theo Stratocaster-gitaren han så lenge har siklet på (134). Dessuten har Snefrid det vanskelig hjemme, og ser til Theo for støtte. Han misliker situasjonen intenst, og føler den som en byrde, men velger å inntil videre holde tann for tunge – hovedsakelig på grunn av gitaren.

Tilde er en langt mer omsorgsfull person. Riktignok har ingen i Tildes nærhet *altfor* gjennomgripende problemer, så hun får ikke noe stort omsorgsansvar i boken, men hver gang noen har det vanskelig, viser omsorgsinstinktene seg hos Tilde, til og med overfor rivalinnen. Ved et tilfelle må Tilde trøste Snefrid på jentedoen. Selv om hun egentlig ikke liker Snefrid, og nettopp har vært utsatt for et seksuelt overtramp fra Simen, gjør Tilde alt hun kan for å trøste (172-73). At jenter gjøres til omsorgspersoner overfor både familiemedlemmer, venner og eventuell kjæreste, er typisk for tradisjonelle heltinner. Noen omsorgsområder er imidlertid lettere å forholde seg til enn andre, og det kjennes nok mindre plikttyngende for Tilde å vise omtanke for katter, hunder og andre søte dyr. At dyrekjærhet hovedsakelig er en jenteegenskap, understrekes av at den ufordragelige Simen ikke liker Tildes Pus (122).

Ifølge Rita Liljestrøm må jenter forholde seg til tre sett levereregler som er vanskelige å balansere mot hverandre: 1. Vise omsorg og ta seg av mennesker. 2. Være søte, pene og tiltrekkende. 3. Være dyktige, effektive og konkurransebevisste (referert av Pettersen 59-60).

Tilde henger foreløpig kun fast i regel 1 og 2, og kjenner følgelig ikke det tyngende krysspreset. Hovedbekymringene kretser rundt å oppfylle de to første reglene, og det kan virke som om hun har slått seg til ro med at hun er middelmådig i det meste. Hun er *litt* musikalsk, *litt* kreativ, *litt* flink til å synge, men ikke til overmål. For øvrig kjenner hun seg en tanke tryggere på at hun kanskje er ”litt flink til [...] å skrive historier”, men det er da også ”det eneste” (59). Utseende- og atferdsbekymringer er sterkere. ”*Teite Tilde!*” kan hun finne på å refse seg selv (59). Det nok lettere å være mann, tror Tilde i et hjertesukk over sine ”utstående ører.” For ”det var jo enklere for en mann [...] enn ei jente, som så gjerne skulle ha vært ekstra pen” (50). Imidlertid kan Tilde kompensere ved å velge akkurat riktige klær, stå

opp tidlig for å rekke hårvask med balsam, og generelt opprettholde en attraktiv væremåte. Får hun for eksempel vite at det er et besøk i anmarsj, hiver hun seg rundt og dusjer, rydder og vasker ettertrykkelig. Tilde har skjønnet at kvinners oppgave er å gjøre det behagelig rundt seg.

4.4 Passiv monomani

Det Tilde er mest opptatt av, er likevel Theo! Hun lever og ånder for forelskelsen, og det første hun tenker på når hun våkner, er nettopp Theo. Han, derimot, har andre prosjekter ved siden av henne. *Hans* første morgentanke handler om gitaren. Revyen er også sterkt fremme i Theos oppmerksomhet, mens Tilde trolig ikke hadde meldt seg uten Simens press. Hun virker heller ikke videre entusiastisk, men det er en bonus å få være i nærheten av Theo! Da gjør det heller ikke noe at store deler av revyarbeidet innebærer rydding. Slik er det i alle fall for jentedeltagerne, som også syr og sminker. Guttene bare spiller. ”– Hvorfor skal alltid jentene rydde”, klager en av jentene, og påpeker at hun aldri har ”sett at noen av gutta har måttet rydde.” (62) Hos Tilde får hun intet gehør, for Tilde bare trekker på skuldrene og synes ”ryddingen i seg sjøl” er ”grei [...] For henne kunne hun gjerne stable stoler hele dagen så lenge hun visste at Theo var der.” (62, 63) Så Tilde fortsetter ufortrødent, uten å kreve mer enn at Theo ganske enkelt *er der*, om så i et annet klasserom.

Tildes passivitet vekker en viss oppsikt. På en fest overhører hun et par jenter som baksnakker henne for at hun verken gjør, skriver eller finner på noe, at hun bare er med for å henge seg på skolens kjekkeste gutt, Simen. Tilde har tilstrekkelig selvinnsikt til å innse at de faktisk er inne på noe, selv om de ”pekte ut feil gutt” (106). Hun tar tilflukt i en dagdrøm der hun selv står badet i rampelyset og synger. Melodien er ”When You Wish Upon a Star”, og på denne måten får Tilde inspirasjon til å snekre sammen en egen sang. Den ender som selve revyens ”nøkkelsang”, men dét er det ikke Tilde som har ivret for. Simen finner sangen slengende på Tildes stuegulv, tar det for gitt at hun har skrevet sang til revyen, og når det er bestemt i skrivegruppen at sangen skal brukes, regner folk med at det er Tilde som skal synges den. Revysjefen, Johan, ser sitt snitt til å bruke Tildes skriveevner for det de er verdt, og før hun vet ordet av det, skriver og skriver hun: ”Det ble bestemt at slik skulle det være” (120). Det er altså ganske tilfeldig at hun til slutt gjør ”noe sjøl” (184), men det har utspring i at hun faktisk har blitt i stand til å gjøre noe aktivt ut av en luftig dagdrøm. At dette er et slags ”vendepunkt” for den ellers så passive Tilde, understrekes av at de angjeldende avsnittene skrives i presens. Dessuten er dette en av de få tingene hun foretar seg uten å ha Theo direkte i tankene.

Theo er ikke like opphengt i Tilde. Under premieren glemmer han henne, så gøy er det å spille. Gitaren står stadig i sentrum, selv som han riktignok griper seg selv i å ønske seg *Tilde* når han ser et stjernesudd – før han rekker å huske på gitaren (25). Helhetsinntrykket er at Tilde virker mer monoman enn Theo. Skjønnsbergs ord om 70-talls-jentas altoppslukende forelskelse versus guttens handlekraft, er igjen relevante (Skjønnsberg 1977: 63, 67).

4.5 Sex og kropp

Tildes opptatthet av gutter og forelskelse skaper en del forviklinger. Det er ikke likegyldig for henne hvem hun blir sammen med, men hun finner det likevel vanskelig å avslå når den kjekke, selvsikre Simen kaster sine øyne på henne. Hvem kan vel avvise skolens mest populære gutt, med de dyreste merkeklærne, rikeste foreldrene, og attpå til en rekke modelloppdrag bak seg? Dessuten er han svært pågående, og tafatte Tilde blir sammen med ham, uten å riktig skjønne hvordan det hele har skjedd. Det skjer litt tilfeldig på en fest: ”[...] underveis ble hun fanget av Simen [...] han [...] klemte henne hardt mot seg [...] hadde ikke Simen holdt i henne, ville hun falt.” (122) Han overrumpler henne med et kyss, og Tilde kan ikke la være å kjenne seg smigret. ”Hun hadde ikke villet det, men klarte ikke å gjøre noe med det. Litt deilig var det også, trøstende.” (122) Tenk at noen bryr seg om lille Tilde! Imidlertid kjenner hun et visst ubehag. ”Nå eide han henne liksom.” (123) Slik føler nok i alle fall Simen det, og i hans verden følger det visse forpliktelser med et kjæresteforhold: Sex. Først nevner han det ikke eksplisitt, men Tilde merker tydelig at han ”venter” på at noe skal skje.

Skjønt – å bruke ordet *vente* er kanskje å formilde omstendighetene, for hver gang de er sammen blir han opphisset, og vil ”mer hver eneste gang”. Tilde kjenner at ”det ville ikke hun”, her er de ikke på bølgelengde, men det er vanskelig å stadig stoppe ham, ”vri seg unna når hendene hans ville for mange ting” (158, 124). Én løsning er å tenke ”på andre ting” når han kysser henne (123). Simen merker likevel at hun holder igjen, og spør om hun er redd ham (157). Det har han imidlertid ikke noe imot, for når han ved en annen anledning kommenterer at hun er ”tilbakeholden”, legger han til at det kanskje er derfor han synes hun er så søt. ”Det er jo rart med det man ikke får.” (169) Simen er klart influert av den holdning at jenter helst bør være uskyldsrene, uerfarne og blyge. Deretter kan den erfarne forfører med desto større bravur erobre og ta henne med storm. Ifølge antropologen Anthony Layng er denne stereotype, konkurranseorienterte holdningen hos menn er en naturlig følge av evolusjonen (Layng 18-23). Det har nok mer for seg å se denne gutteatferden som et resultat av samfunnets sosialisering. Det *forventes* nærmest at gutter skal sikle etter sex i enhver sammenheng. Undersøkelser viser at jenter sjelden gjør sin seksuelle debut ut fra egne behov,

men gir etter. Da er det verd å spørre om hva seksualitet innebærer for gutter. Handler seksualiteten om et reelt behov for sex, eller først og fremst et behov for å kunne skryte til kameratene? Det kan også være ren nysgjerrighet: Hva er det de andre skryter av? ”Eller er seksualitet for gutter å kunne kombinere mandighet med ellers godt skjulte behov for nærhet?” (Pettersen 63) Det er imidlertid viktig å huske at gutter er innbyrdes ulike, akkurat som jenter er det. I det siste har vi sett at det i økende grad er ”lov” – og nesten obligatorisk? – for jenter å være kåte. Layngs påstand om at menn *av natur* er mer promiskuøse, virker relativt utdatert (Layng 18-23). Det kan likevel hevdes at yngre tenåringene ofte har langt mer kjønnsstereotype holdninger enn hva litt eldre ungdommer gjør. En av Tildes klassevenninner kommenterer at gutter ”kysser alle som vil” (97). Dette er dessuten ment som et stikk til Tilde. Tilde har altså ikke fått napp hos den kjekkeste gutten fordi hun er attraktiv, men fordi gutter har lyst på alt som rører seg!

Tilde har uansett *ikke* lyst, og avvisningen sårer Simens ego. Hans reaksjon er i tråd med pediatriprofessor James Dobsons påstand om at menns ego er helt avhengige av respekt og bekræftelse (Dobson 39), for det er nok en kjensgjerning at mange umodne gutter (og menn) ser fravær av seksuell respons som en personlig fornærmelse. For Simen er blygsel og tilbakeholdenhet kun sjarmerende en viss tid, han presser mer og mer brutalt på, og ser til slutt ingen annen løsning enn å forsøke å tvang. Da klarer endelig Tilde å ta affære, men – typisk for hennes vante atferdsmønster – skjer også dette er ubevisst og tilfeldig: ”Uten at hun ville det, stemte hun hendene mot brystet hans og skjøv alt hun orket.” (170) Når Simen så spør om hva ”i helvete” det feiler henne, smiler hun usikkert, unnskylder seg med at ”det er så mye annet å tenke på”, og går på do for å snekre sammen et pokeransikt (170). Innvendig har hun riktignok lyst til å ”smelle med døra” og ”skrike”, men gjør noe helt annet: ”Smilte en gang til, og lukket døra stille og rolig.” (170) Tilde begynner for alvor å engste seg for at Simen har rett i at hun er unormal. Kanskje er hun ikke ”en sånn som følte så mye for sex [...] Kanskje jeg er det som heter frigid.” (157) Tilde har ikke hatt mange sjanser til å lære å handskes med lignende situasjoner, hun er nærmest et ubeskrevet blad. Etter et av Simens første kyss, tenker hun over at hun egentlig ikke har ”kysset noen på ordentlig før [...] Hun var nok litt full [...] det hadde hun heller ikke vært før.” (95)

Jentene i *Ønskestjerne* er mer måteholdne enn guttene på de fleste områder, for eksempel i forholdet til alkohol. Verken Tilde eller Merete liker øl, de holder seg til cola, og nipper kanskje så vidt til rusbrus. Både Theo, Simen og de andre guttene, derimot, heller i seg øl, og dette problematiseres ikke, slik det gjøres i jentenes tilfelle. Det er tydelig at jenter kun bør drikke *for syns skyld*, og ikke bli fulle, for i så fall risikerer de både ubehag ved rusen i seg

selv, og økt utsatthet for andres ubehagelige oppførsel. Den største risikoen innebærer umodne gutters seksuelle tilnærmelser. Det er jo mens Tilde er full at Simen for første gang kysser henne uten lov, og dermed setter eierstempel på henne. Skjønberg har kommentert ungdomslitteraturens hyppige skildringer av jenter som presses til sex enda de ikke har seksuelle behov, og at frykten for å forlates av kjæresten er større enn frykten for å for eksempel bli gravid (Skjønberg 1977: 63). Nå lar imidlertid ikke Tilde seg presse til å ”gå hele veien” (eller er det ikke hovedsakelig tilfeldighetene som griper inn?), men så er det heller ikke Simen hun er forelsket i. Hadde det vært Theo som presset på, hadde hun kanskje latt ham få lov? Tildes ”erotiske” tanker handler alltid om Theo. Hun lar for eksempel fingeren skrive Theos navn over hele den nakne kroppen sin, til og med mellom lårene! (35) Så må hun fyke inn på rommet, kle på seg og gjemme seg under dynen (36).

Tildes følelse av at sex og kropp har noe ekkelt ved seg, blir forståelig når omgivelsenes signaler tas i betraktning. Avslappede og naturlige holdninger til slikt møtes med sanksjoner, som når det ved en anledning detter ut av henne at hun er sliten fordi hun kanskje skal ha mensesen. De andre jentene gjør narr av henne, og Merete utbryter: ”Æsj! Det er ekkelt!” (17) Guttene overhører dem, begynner å flåse om ”abort”, og igjen hylter Merete æsj. Det hefter altså noe lyssky og guffent ved en jentes kropp og seksualitet. Også hjemme hos Tilde antydes det at sex er tabu. Mamma vokter over datteren sin, og sier om Simen at ”han virker veldig sjølsikker. Og voksen. Jeg håper du passer deg, Tilde!” (126) Underforstått: Pass deg for seksuelle tilnærmelser! I tillegg rommer advarselen en undertekst om at det er *Tildes* ansvar at ting går sømmelig for seg. Her hadde det vært mer på sin plass med en mor-datter-samtale om at Tilde har rett til å sette egne grenser for infantil guttekåtskap. Men denne typen samtale er ikke Tilde og mamma vant til å føre, og det er ikke rart at Tilde kjenner ubehag ved morens formaning. ”Så ekkelt! Det hadde jo ikke *mamma* noe med!” (126)

4.6 Kjønnstereotyper fra alle hold

Hjemmefronten er et område der kjønnstereotyper tradisjonelt kommer sterkt til syne i ungdomslitteraturen. Ofte fremkommer det at jentene beveger seg i trangere sfærer, utsettes for større foreldreovervåking, og lever under flere regler enn guttene gjør. I *Ønskestjerne* hører vi aldri om at noen av guttene har restriksjoner på hvor lenge de har lov til å være ute. Når Theo skal ut, sitter ”foreldrene klistret til skjermen som vanlig”, og spør ikke hvor han skal (133). Merete lever i et kontrasterende familieregime, med svært strenge innetider (13). Tilde får lov til litt mer enn venninnen, men må likevel gå hjemmefra med formaningen: ”– Ja vel, ikke bli sein, da!” (14) Her må vel Tilde nærmest føle at hun får gå ut på nåde? Selv når

Tilde går i skogen, blir moren opprødd, og ”akker og veer” seg over at Tilde dro alene ut (143), og kanskje kan bli syk. Nå har rett nok Tilde vrikket ankelen, så en viss bekymring er vel forståelig. Farens strenge bud angående datterens utseende, virker mindre rimelig. Tilde må sminke seg i smug, for pappa, er så ”gammeldags” at han ikke synes jenter bør sminke seg (13).

Kjønnsroller i ungdomslitteraturen kommer vel så godt til syne gjennom foreldreskikkelsene som hovedpersonene selv, og det er stor forskjell på mulighetene gutter og jenter har til å identifisere seg med voksne roller. *Ønskestjerne*-foreldrenes forhold seg imellom preges av en mildt sagt tradisjonell kjønnsfordeling. Tildes mor tar seg av kjøkkenarbeidet, mens faren følger Midtøsten-krisene på tv (15). Riktignok har moren jobb, men en butikkjobb er jo neppe like ”viktig” som ektemannens kontorjobb. Slik ser i alle fall han det, idet han mener seg fritatt fra husarbeid. Han blir til og med ”oppbrakt om han en sjelden gang måtte handle mat på veien.” (65) Lignende mønstre utfolder seg i de andre familiene. Theos mor har halvdagsjobb, mens faren jobber overtid og sliter ”livet av seg med å holde hodet over vannet i det nyetablerte firmaet sitt.” (56, 57). Hans jobb-problemer gjennomsyrrer hele familien med misstemning, men han har en ”forståelsesfull” kone, som for eksempel hindrer Theo i å be om penger til gitar. Pappa er jo så stresset for tiden, her må en liste seg på tå, gi ham matro, og vente med spørsmål og krav til pappa er uthvilt. ”Kvinnelist”, tenker Theo da, og mener morens strategi er sleip (23). Han reagerer altså hovedsakelig på morens defensive glatte-over-strategi, og ser ikke at det faktisk er farens oppfarenehet som ligger til grunn. Samt at moren trolig gjennom et langt liv har lært at kvinner forventes å gjøre det behagelig rundt seg. Jenter møter tidlig dette forventningspresset, og det er nok derfor Tilde gjør tapre forsøk på å hjelpe foreldrene sine, for eksempel gjennom å lokke ut av mamma hva som er galt. I tilsvarende situasjoner stenger Theo enkelt og greit av vanskene. ”- Jeg er trøtt, sa han bare, og gikk inn på rommet sitt [...] Lukket øynene.” (58) Med andre ord – familietrøbbel kan han drite i, det er ikke hans ansvar. Igjen er Skjønssbergs ord om 70-tallsbøkene aktuelle: Oppstår det problemer i hjemmet, begynner jentene å gruble over årsaker og løsninger, mens gutter velger å enten stikke av, eller gjøre opprør (Skjønssberg 1972: 188).

I den grad Theo vikler seg inn i familietrøbbel, gjelder det *venninnens* familie. Snefrids far har alkoholproblemer, og moren har kanskje funnet seg ny type i London. Faren har imidlertid en rekke gode sider, slik Theo oppfatter ham, han er snill og kul, driver ”big business”, tjener masse penger – og deler ut en lekker gitar til datterens formodentlige kjæreste. Dermed fanges Theo: For å holde på gitaren tør han ikke bryte med Snefrid. Om Snefrids mor hører vi intet annet positivt enn at hun er pen, så det er nok henne Snefrids utseende stammer fra. Hva hun

jobber med, fremgår ikke. Det samme gjelder Simens mor. Hans foreldre er muligens enda rikere enn Snefrids – i alle fall fremstår de langt mer glamorøse. Faren eier en eksklusiv herreekvipasjekjede, men ekspederer aldri selv. I stedet er han opptatt på kontoret. Moren er mest opptatt dyre klær og egen fasade. Er hun for eksempel fortsatt slank og vakker? Dette later til å være viktigere enn for eksempel yrkeslivet – hvis hun i det hele tatt *har* et yrke. Det nevnes i alle fall ikke.

At de unge tar til seg og integrerer disse kjønnsrollemønstrene, tydeliggjøres etter hvert som revy-manuset tar form. Det bærende temaet er *drøm*, og revyen består av en rekke tablåer der ulike rollefigurer drømmer om å leve et helt annet liv. En husmor ønsker å bli berømt diva, en skoleflink gutt fabler om å være verdensberømt hip-hop'er med frekke tekster, en politiker vil helst drive dank med et gresstrå i munnaviken, en talkshow-vert higer etter et anonymt, fredelig liv, og en stygg jente i foldeskjørt lengter etter kjæreste. Et klart mønster utkrystalliseres: Mennene ønsker enten å utrette noe, som hip-hop-wannabe'en, eller "belønning" for noe de *har* utrettet, som politikeren og talkshowverten. De lever jo begge aktive, "viktige" liv. Kvinnene ønsker uvirksomme liv, hvor det viktigste er å synes. Hva husmordivaen ønsker stjernestatus og berømmelse *i kraft av*, berøres jo ikke. Hun vil kun *bli sett* – med eksklusiv champagne i hånden. Foldeskjørtipiken ønsker seg en *kjæreste* å holde i hånden – og for å få det, må hun endre alt hun opprinnelig er. Hun spilles av tekstforfatter Tilde, som i eget hverdagsliv stadig lurer på hvilke klær hun er penest i (49). Sangen formidler "at det hun ønsket mest av alt, var å være vakker, og at den hun hemmelig elsket – også skulle elske henne." (208) Det er først og fremst i kraft av sitt utseende at jenter kan få drømmene oppfylt. Et tekstutklipp lyder slik:

*"Jeg har alltid drømt om
en som kunne elske meg,
en som ville gi av hele seg
gi sin kjærlighet, gå livets vei
... med lille meg!"* (207)

Nerde-jenta kaster de teite klærne, og vips! kommer en praktfull kjole til syne, hun er henrivende vakker, og dermed klar for kjæreste. Kjæreste kan en naturligvis ikke få dersom en ikke er villig til å endre og polere utseendet. Samme moral formidles i Hollywood-filmer som *Grease*, *She's All That*, *Miss Congeniality* og *Prinsesse på prøve* – for å nevne et lite utvalg. Slike filmer ender i lykke og glede, og *Ønskestjerne* gjør intet kontraktbrudd. Premieren blir en suksess, og etter en del vidervedigheter får alle hverandre.

4.7 Happy ending – tross alt

Før Tilde og Theo kan kysse under stjernene, må de gjennomleve både sjalusidramaer og nesten-lykketreff. Theo er blodig sjalu på Simen, og planen om å sjekke opp Tilde i løpet av festen faller i fisk når han uforvarende bivåner Simen og Tildes kyss. Som altså er både uønsket og uventet for Tilde! Dette kan imidlertid ikke Theo gjette, så han raser ned i fortvilelsens svarte avgrunn, og gråter til og med! Dette er uvanlig atferd for tøffe Theo, så gråten lyder ”hult og raspende”, ”det måtte være ølet”, unnskylder han seg overfor seg selv, ”han gråt aldri ellers.” (90) Det er først under sjalusiens drivkraft at han virkelig skjønner hvor forelsket han er i Tilde, for ”det hadde vært forferdelig å se henne i armene på Simen!” (101) Theo vender stadig tilbake til pinefulle fantasier der Simen og Tilde danser, kliner eller kanskje til og med stikker seg bort på soverommet (190). Den gutte-infantile erobringstrangen gjør at Theo ikke unnses seg for å forsøke å kapre Tilde fra Simen, og i vinterskogen, der Theo ”redder” en forfrossen Tilde med vrikket ankel, er han på nippet til å røpe følelsene sine. Hvor nære på det faktisk er, understrekes av at de to synsvinklene denne ene gangen i løpet av romanen, nesten smelter sammen. Tilde venter i åndeløs spenning på at han skal snakke – men så dukker Simen opp og overtar Tilde. Som i ethvert tradisjonelt forviklingsdrama, skjer dette akkurat idet Theo og Tilde er på nippet til å forenes. Uten at noen av dem kan gjøre noe, tar Simen i armen og leier henne med seg ut av skogen (142).

Tilde forholder seg helt passiv overfor Theo og Snefrids forhold, selv etter å ha blitt dumpet av Simen. Under en klassisk jentedo-samtale med Merete får Tilde vite at Simen faktisk har rotet med andre ganske lenge, og at alle vet det bortsett fra henne. Dette tar hun for øvrig ikke så tungt, hun har jo ikke vært glad i ham. Men en dritt – det fastslår hun at Simen er (202). Tilde bruker likevel ikke bruddet som en anledning til å oppsøke Theo, og gjør ikke annet enn å lengte og sukke for seg selv. Til sist stepper Merete inn og løser floken. Uten Tildes vitende forteller hun Simen-historien til Theo, og lar det nok skinne igjennom at Theo vil få snøret i bann hvis han prøver seg. Merete, som stort sett har spilt rollen som venninnefjols, går her inn i rollen som den smarte tjenestepiken i tradisjonelle forviklingsfarser. ”Vett til å gå” (215), altså å skygge banen og gi Theo rom til kurtisen, har hun også.

Tilde er opp i under over sin lykke – og grundig forfjamset. Er ikke Theo og Snefrid et par? Theo kan fortelle at det er de ikke, for det har nemlig vist seg at Theos bestekamerat, Torgeir, har vært dødelig forelsket i Snefrid hele tiden, noe som også er gjensidig. Heldigvis har trekantdramaet enkelt latt seg løse gjennom en real slåsskamp Torgeir og Theo imellom (177-79). Theo ordner opp i sine trekantforviklinger på egen hånd, og har større kontroll over situasjonen enn Tilde har. Hun trenger tilrettelegging fra en handlekraftig venninne, for selv

tar hun ingen konfrontasjoner, og er helt uten oversikt inntil hun intetanende snubler inn i den lykkelige foreningen med Theo. Heretter er det han som skal ta vare på henne. Dette illustreres på godt gammeldags vis ved at Theo, som en ekte kavaler, følger sin pike trygt til døren – kanskje en tanke senere enn hun egentlig har fått lov til hjemmefra. Kjæresteforholdet er et faktum idet Theo kysser Tilde for første gang, og et par tungekysser senere, skjønner hun at ”hun hadde nok tatt feil når hun trodde hun manglet følelser.” (215) Erkjennelsen glir friksjonsfritt inn i Tildes prinsessedrøm, og står som en endelig bekreftelse på det (gammel)rosa mønsteret romanen hele veien har tegnet. Moralen synes å være at en jentes følelser ideelt sett ligger i kysk ”dvale” frem til drømmepriksen kommer feiende. *Da* først kysset piken til live, som en uskyldig Tornerose.

4.8 Jenteidealet

Jenteidealet Tilde representerer virker arkaisk, delvis som klippet ut av ungpikellitteraturen. Ungpiken befant seg gjerne i en godlynt venteposisjon, farget av idealer om snillhet, hjelpsomhet, omtenkksomhet, tålmodighet, fornuft og selvoppofrelse. Tilde eksellerer riktignok ikke med sin fornuft, men ellers innehar hun de fleste av de nevnte verdiene, i alle fall virker det sånn utad. Theo synes at hun er ”myk”, og det er vel få som oppfatter henne som annet enn snill og hensynsfull. Tålmodig er hun også, der hun venter på at Theo skal se hennes vei. Men hvor dypt stikker Tildes ”myke” karakteregenskaper? *Er* hun videre opptatt av andre mennesker? Tildes horisont er nok i virkeligheten en svært begrenset. Alt handler om kjærestelengselen, og hun ofrer sjelden en tanke på hvordan venner og familie har det. Trøstingen av Snefrid kan neppe tjene som eksempel på omsorgsfølelse, her lever hun snarere automatisk opp til en jenterolle hun ikke reflekterer videre over. Tilde har nok egentlig lyst til å skjelle ut Snefrid – men våger ikke ta den dulgte motviljen til følge. Ungpiken var opptatt av å hjelpe andre, det var både middel og mål i selvrealiseringen. Å sørge for andres ve og vel innebar nødvendigvis en viss form for initiativ og handlekraft, noe Tilde synes å mangle. Hun foretar seg nesten ingenting, selv ikke for å kapre Theo, og mens hun venter, skjer det heller lite på tankeplanet. Tilde målbærer ingen prosjekter om å bli voksen, utvikle karakteregenskaper eller oppnå selvstendighet. Hun vil ganske enkelt *bli sett* – av *Ham*.

4.9 Virkelighetseffekter

Birkeland kommenterer at mange romantiske ungdomsromaner har en grunnkonflikt av ”psykologisk karakter” (Birkeland 402). Dette kan neppe sies om *Ønskestjerne*. De eneste ”virkelige” problemene i boken omhandler Snefrids familie. Åse Kristin Tveit står bak en

anmeldelse som omtaler disse problemene (barnebokkritikk.no, 12.04.2003). Tveit hevder at *Ønskestjerne* langt fra er en lettvent historie, og at det myldrer av ”samfunns- og familieproblemer”. Ifølge Tveit er Scheen en ”mester” i å ”tøtsje” problemene i en tone som ”får det til å dirre i leseren, dirre av medfølelse, gjenkjennelse og sympati.” Hvilke problemer er det så Tveit omtaler? Jo – her finnes ”store tema” som ”alkoholisme, samlivsproblemer, generasjonsproblemer, klasseskiller og kvinnesak”, alt sammen egnet til å tegne et ”urovekkende bakteppe”. Fortellingen skal dessuten etter hennes mening vise mesterlig frem ”hvor vanskelig det er å være ung og usikker på seg selv.” Deler av dette stemmer. Scheen ”tøtsjer” – men det er det hele. De store temaene forblir bakteppe. Vi ser at Tilde er usikker – og slik er det bare. Det verken begrunnes eller problematiseres. Det er riktig at alkoholisme og samlivsvansker svever uklart i bakgrunnen, men det er vel heller tvilsomt om man kan kjenne seg igjen i sjablongmenneskene Scheen presenterer oss for. Problemene er der, men det handler ikke om dem. Det kan virke som om problemene i fortellingens synsrand fungerer som kulisser som gir den tradisjonelle, glitrende prinsessehistorien et moderne og hverdagslig ferniss. Kulissene kan også fungere som det Roland Barthes kaller *virkelighetseffekter*.

Med begrepet virkelighetseffekt viser Barthes til virkningen de tilsynelatende overflødige detaljene i en tekst inngir. Han henter sine eksempler fra Flauberts roman *Madame Bovary*, og omtaler hovedsakelig små detaljer som interiørbeskrivelser (for eksempel et barometer på veggen) eller eksteriørskildringer (Rouens bystruktur). Disse har ingen umiddelbar betydning for historien som helhet, og er både vanskeliggjørende og uøkonomiske, selv når det er få av dem. Til sammen danner detaljene et bakgrunnsteppe som ikke er strengt nødvendig for å forstå handlingen, men Barthes’ anliggende er at de likevel *har* stor betydning, nettopp i kraft av sin ”betydningsløshet.” De har en ”mening” fordi de er tilpasset kulturelle regler, og trenger ikke referere til noe som helst. Deres tilstedeværelse rettferdiggjøres som intern funksjon i selve språket, detaljene *betyr* virkelighet, uten å bidra til tekstens mening. Dette foregår innenfor tekstens rammer, men detaljene bidrar dermed til å gi inntrykk av at fortellingen befinner seg i virkeligheten. Dette realismeskapende grepet lar seg sammenligne med måten en gjerne fyller en løgnhistorie med overflødige detaljer og skildringer. En refererer mer enn det strengt nødvendige, nettopp for å troverdiggjøre den, og gi den et skinn av sannsynlighet. Dette kunne ha skjedd! Derav uttrykket *virkelighetseffekt*. Barthes understreker at de overflødige detaljene fortøner seg som separate størrelser, uten betydning for den narrative strukturen, og uten bestemte kommunikasjonseffekter. Mens narrasjonen forholder seg til en bestemt og ofte etablert diskurs, følger beskrivelsene først og fremst det de refererer til: seg selv. Siden vi vet at virkeligheten sjelden følger den narrative diskursens

regler, vil en tekst hvor absolutt alle elementer har tydelige narrative funksjoner, føles konstruert og urealistisk. Derfor bidrar overflødige og ”unyttige” detaljer til å fjerne konstruksjonspreget, og gi historien et realistisk preg (Barthes 28–32).

Når jeg kaller problemfortellingene i *Ønskestjerne* for virkelighetsskapende, er det i form av analogi til Barthes’ virkelighetseffekt. Her er det jo ikke tale om detaljer, men reelle historier. Likevel virker disse såpass utenpåklistrede og unødvendige for kjærlighetsfortellingen om Theo og Tilde at de fremstår som nettopp overflødheter, kun egnet til å gi historien et (sosial)realistisk skinn. Men det betyr ikke at de er uviktige. Bi-historiene ligger der i bakgrunnen, akkurat som Flauberts veggbarometer ved sitt blotte nærvær gir den øvrige fortellingen et sannsynlighetsskinn. I følge Barthes har alle realistiske fortellinger noe usannsynlig ved seg, noe som i høy grad gjelder for den svevende og overromantiske *Ønskestjerne*. Dette tjener imidlertid bi-historiene til å veie opp for, og selv om de virker hakket mer uøkonomiske og forvanskende enn Flauberts lille barometer gjør, skaper de likevel en slags virkelighetseffekt.

4.10 Konservatisme og reaksjonisme

Kvinnesak er ifølge Tveit et av problemene Kjersti Scheen behandler. Dette stiller jeg meg uforstående til, med mindre Tveit prøver å si at *Ønskestjerne* formidler kjønnsstereotypene i all deres velde, og derfor egner seg til kvinnesaksdebatt. I så fall er jeg enig, men jeg tviler på at det er dette som ligger i formuleringen. Boken viser riktignok frem stivnede kjønnsrollemønstre, men uten tematiserende kommentarer. Vi får inntrykk av at dette er normalt og på sin plass, en selvsagt bakgrunn for fortellingens hovedintrige. Imidlertid er ikke Tveit alene om å rose *Ønskestjerne*. Birkeland skriver at både ”konstellasjoner... kommunikasjon i ungdomsgruppa, og... jentenes dilemma og usikre steg mot sjølvstende [er] lys levande teikna. Dette er ein svir av ei jentebok, heile den lange vegen mot den lykkelege slutten som sjangeren lovar – og innfrir.” (Birkeland 422) *Ønskestjerne* må ganske riktig kalles en ”jentebok”. Men dersom en leser den i et feministisk perspektiv, er det vanskelig å kalle den ”ein svir”.

Ønskestjerne-universet virker dobbelt reaksjonært. Med sin myke, uskyldige passivitet er Tilde en helt tradisjonell ungpiketur fra 50- 60-tallet, men klippet inn i en moderne kontekst. Hadde fortellingen foregått for 50 år siden, ville kjønnsstereotypene fremstått som så iøynefallende at de umulig ville kunnet passere som noe annet enn nettopp utdaterte mønstre. Da hadde de også blitt lettere å avvise: Slik var det den gang, og slik ønsker vi ikke å ha det i dag! Men *Ønskestjerne*-historien er plassert i vår tid, og når gamle rollemønstre kamufleres i

en moderne og tilsynelatende samfunnsrealistisk innpakning, blir de trolig lettere svelget. I virkeligheten er romanen både konservativ og reaksjonær. Den er blottet for provokasjon, og bekrefter stereotypier snarere enn å stille spørsmål ved dem. Det er fare for at skildringen av jenta som oppslukes av forelskelse, for deretter passivt å la seg finne av drømmeprinsen, vil ha en konfirmativ virkning på pubertetsjenter som er vant til å leve under kjønnsrollestyring, slik realiteten er i mange ungdomsmiljøer. Ungdommer med mer nyanserte kjønnsrolleholdninger kan kanskje, til tross for dette, likevel komme til å svelge Scheens fortelling. For i *Ønskestjerne* rettes søkelyset mot selve det spennende og romantiske får-de-hverandre-spørsmålet. I tillegg krydres fremstillingen med moderne familie- og samfunnsproblemer – ikke for å gi innsikt, men for å skape troverdige kulisser for den moderne, men likevel gamle forelskelsesintrigen. Alt dette bidrar til å kamuflere det virkelige problemet med Tilde: Hun er passiv, mangler horisont, og glir inn i støtte-og-beundre-drømmeprinsen-rollen. At en jente har slike trekk fremstilles som helt naturlig, nærmest ønskelig, for bare se – det ender jo i lykke!

Den rettlinjede lykkefortellingen, tannløsheten og konservatismen, samt det sjablongaktige språket, er blant trekkene som bidrar til å plassere boken i en triviallitterær tradisjon, i selskap med ungpике- kiosk- og ukebladslitteraturen. Innenfor de gitte sjangrene er det ikke tale om særlig stor variasjon. Sosiologen Robert Escarpit kommenterer formelpreget slik:

”Den nødvendige tilpasning av boken til leserens behov oppnås gjennom en mekanisk standardisering. Når en bestemt type verk har sikker suksess hos publikum, reproducerer man uavlatelig prototypen ved simpelthen å variere plot og historie.” (Escarpit referert av Skjønberg 1977: 28)

Renraset triviallitteratur skrives nok hovedsakelig for å tjene lettvinde penger. Forfatterne prøver å nå flest mulig lesere og å støte så få som mulig. Manglende kritikeranerkjennelse later ikke til å påvirke forfatterne eller distributørene, og stort sett får triviallitteraturen være i fred, for så lenge den er ”upolitisk”, altså støtter det ”bestående”, oppfattes den som ufarlig (Skjønberg 1977: 299). Slike oppfatninger bunner i manglende forståelse for at ingen bok er holdningsfri. Det ville være urimelig å anklage Kjersti Scheen for å bevisst målbære reaksjonære motiver, og det er heller ikke min mening å plassere henne i kommerskategorien, men *Ønskestjerne* oppfyller mange av de triviallitterære sjangertrekkene. Den gjør Skjønbergs advarsel om antatt ”ufarlighet” relevant, og i enda større grad, nettopp fordi den blir anmeldt – uten at det rigide kjønnsrollemønsteret påtales. Å se bort fra dette, mener jeg er å ikke ta alvorlig en forfatter som innehar en etablert posisjon som seriøs ungdomsbokforfatter.

5. My Heart Belongs To Daddy

Charlotte Glaser Munch har markert seg som en kvalitetsbevisst, ung ungdomsforfatter. Allerede for sin debutroman *Trylleslag*, 2001, fikk hun Riksmålsprisen. Siden har hun gitt ut tre romaner, samt andre *Ikke mat sjimpansene*, som hun skrev sammen med Ragnfrid Trohaug og Hilde Hagerup. *Det du ser* er Glaser Munchs tredje roman.

5.1 Resymé, komposisjon og sjangertrekk

Det du ser er fortellingen om Malin, en ressursrik, men tilbaketrukket og passiv jente uten nære venner eller venninner. Omgivelsene oppfatter henne nok som sterk og selvstendig, men fasaden dekker over indre nummenhet. I virkeligheten er hun en usikker og deprimert pappajente, stort sett misfornøyd med tilværelsen, og ute av stand til å sette fingeren på hva som er galt. Sommeren hun fyller 18 år, snus plutselig tilværelsen opp ned. Malin sendes til København, der hun bor hos sin unge tante Amanda og jobber på hennes kafé. De nye opplevelsene setter i gang en modningsprosess hos Malin. Særlig viktig er møtet med den fire år eldre kunstneren Torben. Gjennom forholdet til ham sprenger Malin seg vei ut i friheten, og selvstendigheten – eller?

Hva selvstendigheten innebærer, kommer jeg tilbake til. Malin gjennomgår i alle tilfeller en utvikling, så boken kan leses som en utviklings-/dannelsesroman. Det er derfor naturlig å utføre analysen i tråd med bokens kronologiske utvikling.

Det du ser faller i to hoveddeler: I første del blir leseren kjent med Malin i hjemmemiljøet. Denne delen er som en lang innledning til romanens hoveddel, som omfatter Københavnsommeren. Boken slutter idet Malin vender nesen hjemover igjen, men i motsetning til hva som er vanlig i mange dannelsesromaner, får vi ikke høre om hjemkomsten.

I motsetning til *Ønskestjerne* er *Det du ser* skrevet i presens, et mer moderne grep som gir opplevelse av større nærhet til hendelsene. Kapitlene er korte, noen så korte at de minner om dikt. Diktpreget gjelder også den bilderike stilen, og titlene på kapitlene. Metaforer, symboler og andre bilder, samt symbolsk ladede rekvisitter, brukes for å betegne stadier i Malins utviklings- og frigjøringsprosess. Farger – ikke minst Malins klesfarger – er også viktige.

Det du ser har en riksmålspreget språkdrakt. Det peker mot et velsituert borgerskapsmiljø, og bekrefter inntrykket en ellers får i bokens første del. Malin kommer fra en familie som ikke synes tynget av økonomiske sorger.

Synsvinkelen i *Det du ser* ligger konsekvent hos Malin. Teksten er skrevet i tredje-person, men intet fortelles som ikke Malin selv opplever, og ingen fortellerkommentarer er å finne.

Leseren følger Malins tanker og følelser, men får aldri direkte innsyn i andre personer. Virkeligheten fremstilles altså konsekvent slik Malin opplever den. Sånn sett kunne *Det du ser* like gjerne vært en førstepersonsfortelling, og i små, kursiverte avsnitt leker da også fortellingen med denne synsvinkelen.

De kursiverte førstepersonsavsnittene taler med Malins egen stemme. Hvem henvender hun seg til? Pappa? En venninne hun kanskje skulle ønske hun hadde – eller en kjæreste hun drømmer om å få? Og hvilken funksjon har disse avsnittene i boken? Kan hende er det mest et fortellerteknisk grep for å unngå å måtte føre inn en synlig, forklarende fortellerstemme.

Romanens åpning kaster oss rett inn i dannelsesproblematikken:

*”Jeg svinger meg rundt i et penselstrøk. Ser meg selv formes og bli til.
Jeg møter deg på halvveien, finner deg som du finner meg.
Vi smiler til hverandre gjennom fargene og vet at det er riktig.”* (5)

Åpningen rommer frempek både om Malins egen kunstneriske virksomhet – navnet Malin spiller kanskje på det å være maler? – og mannen/kunstneren hun skal møte. De skal møtes på ”halvveien”, finne hverandre på lik linje og på like premisser! Dette setter standard for Malins økende selvbevissthet, en livsholdning hun ennå ikke fullt ut innehar. Kun *intuitivt* forstår hun at drømmen er viktig, og det er i første rekke *kroppen* som merker at forandring og kjærlighet er i anmarsj, som en ”ny sitring i beina”. Drømmen ”kryper ned i et hjørne av den ene lungen hennes. Der legger den seg tålmodig til å vente.” (5) Siden skildres et ”mystisk sug i lungen.” (6) Entallsbruken er både uvanlig og påfallende, siden de fleste mennesker jo har to lunger, som neppe er utstyrt med *hjørner*. Resultatet blir et inntrykk av at Malin verken lever eller føler med hele seg.

Det er nok derfor en lengsel våkner i Malin, men hun ”vet ikke etter hva, ikke klart” (5). Ei heller vet hun hvorfor hun har det så dårlig, og hun klarer ikke å sette ord på hvor vondt hun har det. Det illustreres under et restaurantbesøk med faren, der han spør hva ”verdens vakreste datter” ønsker. Svaret Malin roper innvendig lyder: ”Å ha det helt bra”, men høyt sier hun at hun ikke vet, men ymter frempå om ”fisk, noe lett.” (29)

5.2 Flukt og unnvikelse

Malins matvalg illustrerer en generell livsholdning, hun tar helst minste motstands vei. Vonde tanker takler hun ved å skyve dem unna, flykte fra ubestemmelige stemninger (85). ”*Jeg er ikke her*” (30), narrer hun seg selv når livet tårner seg opp, og hevder at når hun ikke ”*tenker for langt, kan alt stemme.*” Det kjennes tryggere å overdøve seg selv (18, 17).

At Malin ikke makter å gjøre noe aktivt og utadrettet for å endre problemene hun opplever, tydeliggjøres særlig i skolesammenheng. Hun er ingen skoletaper, men misliker det meste som involverer skole, er fraværende og motvillig i timene, og gjør ingenting for å forbedre situasjonen. I stedet sitter hun stille ved pulten, gjemmer seg bak håret (27), og holder kjeft, noe hun stort sett har gjort siden hun begynte på den nye skolen etter jul. Skolebiblioteket er et trygt oppholdssted. Her sitter hun i en bestemt stilling på en krakk bak bakerste hylle, lukker øynene og ”forsvinner” (21). Skolefagene er hun lite interessert i. Historiefaget er henne helt uvedkommende (9), men hun flyter på kunnskap fra sin leksikonelskende far (10). I fransk, som ”har med levende mennesker å gjøre” (18), er hun flinkere enn alle andre, men avfeier ros: ”Jeg ble bare fort ferdig”, mumler hun til den imponerte læreren, og ”synker gjennom jorden” (19). Dette bunner snarere i ubehag og sjenanse enn i beskjedenhet.

Malin forholder seg også avvisende til de jevnaldrende, og selv om lukketheten vekker oppsikt på skolen, viser hun ingen tegn til å ville knytte seg til noen av klassekameratene. Når hun må være hjemme på grunn av sykdom, er hun takknemlig, for dette har hun håpet på, og synes de åtte dagene sykdommen varer, er ”en god tid.” (33) Å reise seg opp og slåss mot det som plager henne, er tydeligvis uaktuelt for den defensive Malin, all den stund hun er usikker på hva som egentlig er galt.

Imidlertid er hun ganske bevisst på en av grunnene til at hun misliker engelsklæreren. Når guttene glor på lærerens rumpe i trang bukse, tror Malin ”at engelsklæreren både vet og liker det.” (26) Hvorfor tror hun egentlig dette? Innebærer det at Malin har oppfattet at gutter alltid ser på kvinner som sex-objekter, eller oppfatter hun akkurat denne læreren som en som byr seg frem – noe Malin selv ikke får seg til å gjøre? Det er vel i så fall en ganske sunn holdning, men siden en viss misunnelse også lar seg spore, fremkommer også et av romanens hovedtemaer: Malins behov for å bli sett (Jf tittelen: *Det du ser*). Forutsetningen for Malins utvikling er – som jeg vil komme tilbake til – nettopp det å våge å la seg se. Men er det som objekt eller subjekt Malin ønsker å synes? Er det å synes et uttrykk for det å våge å være seg selv og å vedkjenne seg seg selv?

5.3 Synlighet

Romanen har et synlighetstema som rommer mange motiver. Et av de viktigste er *speilet*, et yndet litterært motiv som ofte knyttes til Narcissus-myten, for eksempel i eventyret om Snehvit. I København går Malin til frydefullt innkjøp av et speil med stearinlysholder. ”*En flamme som kan speile seg i sin egen.*” (93) Dette er en variant av Narcissus-motivet, for Malin er svært opptatt av å granske seg selv. I tillegg til å bli sett av andre, har hun nemlig

behov for å se *seg selv*. Et eksempel på dette er når Malin betrakter puppene sine i dusjen: ”De er fine. Det er det ingen som vet.” (23) Det er noe flott i at Malin faktisk liker sine egne pupper, for det er det nok ikke mange jenter som gjør! Men samtidig vitner tankene om at hun har større behov for å bli sett av andre enn av seg selv. Hun trenger bekreftelse, som *kvinne*, for å føle at hun virkelig eksisterer. Hva er vel vitsen i å ha fine pupper hvis ingen ser det?

Bourdieu mener kvinner ofte ”blir redusert til objekter som stadig trenger feed-back og bekreftelse.” Kvinner holdes ”i en tilstand av kontinuerlig kroppslig usikkerhet, eller snarere av symbolsk avhengighet. De eksisterer først og fremst i og med de andres blikk, det vil si som objekter som er imøtekommende, tiltrekkende og disponible.” (Bourdieu 72, 75)

Malins speilfiksering har ikke med skjønnhetskomplekser å gjøre, men er av en mer alvorlig art. Hun føler jo nærmest at hun ikke eksisterer når hun ikke opplever å bli sett! Men å våge å bli sett, slik skuespillere gjør når de står ”flombelysningen” (24), er nifst. Som liten våget hun, i skoleteatrets oppsetning av Hakkebakkeskogen. Da elsket hun ”å stå midt på scenen, uredd.” (40) Når minnet fremkaller smerte, beror nok det på en forståelse av at infantil se-på-meg-fryd er en synliggjøringsvariant som ikke lar seg gjenskape i voksenlivet. Dessuten våger hun foreløpig ikke å være synlig på voksne premisser, selv om hun lengter etter å si det hun mener ”uten å nøle [...] synes for andre uten å krympe.” (25) Malin tenker altså primært på å synes for andres blikk, og ikke for sitt eget. Imidlertid skremmer det å skulle gi slipp på ansvarsfriheten som ligger i usynlighet. Hun preges av indre splittelse og lammende ambivalens, hun ønsker å bli synlig, men velger å oppsøke skyggen (41). I starten av boken gjør hun flere forsøk på å forsvinne enn på å bli synlig, selv om hun misliker sin egen strategi (11). Usynliggjøringsforsøkene kan ses som en slags ubevisste forsøk på nettopp å bli synlig, ved nærmest å tiltrekke seg medynk, slik at andre skal hjelpe henne til å bli sett. En stereotypisk ”kvinnelig” strategi? Det kan tenkes at Malin kjenner et intuitivt press som innebærer at jenter bør være usynlige med mindre noen andre kaller dem frem på scenen.

5.4 Å være seg selv – og stå for det.

Malin vingling viser seg også i at hun både ønsker å være *en annen*, og den hun *egentlig* er. Kan hende er dette to sider av samme sak! Malin er jo ikke sikker på hvem hun er.

Titt og ofte lengter hun etter å flykte ut av kroppen, slik at hun blir ”*forvandlet til den hun egentlig er, innenfor huden*” (25) ”men som alltid svinner når lyset er på.” (7) Foreløpig frykter Malin avslørende lys, men om kort tid skal dette endre seg. I København impuls-kjøper hun en lampe, som hun, noe infantilt, mener at ”ser henne” fra vinduet. Å bli ”sett” av en lampe inngir trygghet: ”*Den skal lyse for meg alle de nye dagene som kommer.*” (66)

Lampekjøpet er like viktig som speilet i synliggjørings- og selvstendigjøringsprosjektet, ja, kanskje viktigere, for den skal lyse *for henne*, lyse vei gjennom hennes *eget* liv. Det angjeldende kapittelet heter ”Eget”.

Lampe-motivet peker på tre sider av samme sak: Belysningen – og i andre scener sollyset, eller maleren Torbens flomlys – ser henne: Malin blir sett av omgivelsene. Speilet reflekterer henne: Malin ser og anerkjenner seg selv. Lampen lyser for henne: Malin finner veien og tar seg frem på egen hånd. Forutsetningen for å ville bli synlig, er at hun ser og anerkjenner seg selv. Men forutsetningen for at hun skal kunne dette, er at omgivelsene – i bokens siste del særlig Torben – ser og anerkjenner henne. Lamper kan brukes til å skjelve omgivelsene, de er forutsetningen for at andre skal få øye på en, men også for at en skal kunne skjelve seg selv i speilet. Lamper anvendes dessuten til å belyse veien fremover, noe en ikke har bruk hvis en velger skjult stagnasjon. Spørsmålet er om Malin våger å bruke lampens fulle potensial.

Malin lengter etter kontroll over eget liv, etter å ”komme andre i forkjøpet som de gjør med” henne. (35). Hun ”vil over i seg selv” (85), og den sjeldne følelsen av å være den hun egentlig er, får hun av og til under løpetrening. Løping gjør ”tilværelsen enkel og forståelig”, hjelper henne ut av ”det tunge skallet” og omskaper henne til ”den andre” (23). Skall-bildet gir inntrykk av at Malin er en sommerfugl med metamorfosen i vente. Foreløpig befinner hun seg inni en puppe, og det på overtid. I teateret er hun for eksempel ”fanget i penklærne” (24) Er det rollen som snill, plikttoppfyllende jente hun kjenner seg fanget i, eller er det hovedsakelig datter-rollen? Noen klar bevissthet om dette, har ikke Malin, men hun sanser en kvelende stagnasjon. Det ”døde mineralvannet” (23) hun drikker sammen med faren i teaterpausen, illustrerer dette. Det er primært datter-rollen hun skal gjøre opprør mot. Jenterollen later hun ikke til å tenke særlig over, hun tar for eksempel raskt til seg tante Amandas ord om å tilfredsstillende omgivelsene med smiger.

”Forståeligheten” Malin lengter etter, trenger ikke nødvendigvis å innebære enkel forutsigbarhet – tvert imot savner hun tiden da ”dagene var naturlige og uforutsigbare.” (11) Her venter en å lese ”forutsigbar”, men det er nettopp eventyr og spenning Malin higer etter, med friheten dette innebærer. *Innestengthet* og *stagnasjon* er noe av det hun frykter mest, og her deler hun på mange måter skjebne med flere av sine litterære søstre. Lissa Paul viser til hvordan jenter og kvinner i litteraturen ”i uforholdsmessig stor grad [blir] fremstilt som fanger i fysisk forstand, i lukkede værelser, i loftsrom, i sine fedres eller ektemenns hus. I disse avstengte rommene blir kvinner gale eller tause, eller de dør. *Jane Eyre* er prototypen på disse historiene om ”the madwoman in the attic”. Dette skal heldigvis ikke bli Malins skjebne, vår moderne tid legger ingen tilsvarende fysiske hindringer, og dessuten understreker Paul at

barnelitteraturens protagonister i de fleste tilfeller overskrider og overvinner fangenskapet, selv i fortellinger som ikke ender godt i konvensjonell forstand (Paul 230). Malin opplever riktignok ikke fysiske stengsler, hun sendes jo tvert imot ut på eventyr, men før dette skjer, føler hun seg like innesperret som Rapunsel., trygt beskyttet mot alt som kan være farlig. Den overbeskyttede tilværelsen fører til en rekke problemer i Malins sinn. Vi blir ikke vitne til store, iøynefallende konflikter, og hjem og familie bærer hovedsakelig harmoniske preg, men Malins forhold til foreldrene er likevel i ubalanse.

5.5 Mamma

Ved første øyekast gir teksten inntrykk av at morsforholdet er mest problematisk. Moren virker effektiv, kjapp og skarp – svært ulik datteren. Malin misliker faktisk Mamma når hun er på sitt mest hektiske (34). En kjøkken-scene konkretiserer forskjellen: ”Morens hender... kutter løk [sviende grønnsak] med en sikkerhet som skremmer... Malin sitter ved kjøkkenbordet og skjærer agurk, [mild grønnsak] tar seg god tid.” (13) Knivmotivet antyder at Malin er både sløv og langsom i forhold til Mamma, og at de ikke er på bølgelengde. Bak skarpheten er nok likevel Mamma mer omsorgsfull enn datteren oppfatter. Hun spør for eksempel stadig Malin om hvordan hun har det. Imidlertid følger hun ikke opp spørsmålet når Malin blokkerer videre kommunikasjon, og begynner heller å fortelle om seg selv. Karaktertrekkene Malin misliker hos moren, tydeliggjøres ved at moren balanserer løkringer på knivspissen og vifter med den mens hun på nærmest parodisk vis utbrer seg om seg selv og jobben. ”– Du aner ikke hvor givende det har vært på kontoret. Planleggingsmøtet gikk over all forventning” (13). Iver og entusiasme faller ikke i smak hos Malin.

Første gang vi møter Mamma, er hun som klippet ut av Ikea-katalogens hjemmekontorsider (7). Effektivitetsrekvisitter som laptop og telefon føyer henne inn i ungdomsbokens tradisjon for både familieforsømmende og hektiske yrkesmødre. Mors yrkesaktivitet var på 70-tallet et relativt nytt fenomen, og derfor ofte knyttet til problemer. I stedet for den hjemneværende hønemoren fra ungpikenuiverset, trådte den nesten hekseaktige yrkesmoren frem (Edström 40). Da forfatterne på 60- og 70-tallet i økende grad solidariserer seg med ungdomsgenerasjonen, havnet mor ofte i uheld, og ble ikke lenger fremstilt som kun mild og god. Fedrene ble totalt sett skildret med større sympati. Dette er typisk også for moderne ungdomslitteratur (Edström 67). Dermed går *Det du ser* inn i en velkjent tradisjon, selv om verken hønemor- eller heksekarakteristikkene passer på Malins mor. Det henger sammen med at *Det du ser* utspiller seg i vår tid, men at Mammans yrkesliv skaper problemer, er det likevel

liten tvil om. Det er hennes jobb som har gjort at familien måtte flytte, hun er forfremmet og overført til ny region.

Delvis er kjønnsrollene i Malins familie speilvendt: Moren er den effektive karrierejegeren, stresset, travel og fjern, ofte på farten alene, for eksempel på firmafest (32), mens faren er hjemme og tar seg av følelsesmessige behov, som pleiing av den syke Malin. I tradisjonelle bøker er det vanligvis *farens* yrke vi får høre om, mens morens forblir uklart. *Det du ser* røper ikke hva slags jobb faren har, men vi aner en slags akademisk jobb. Selv om Mamma til en viss grad forsømmer *familielivet*, skoster hun likevel ikke husarbeidet! Hun lager middag mens Pappa leser leksikon i stuen (14), så i hjemmet er tradisjonell kjønnsarbeidsdeling på plass. Malins mor er en moderne dobbeltarbeider, men en vellykket sådan. Her er det verken rom for utbrenthet og irritasjon.

Både når far og datter humrer overbærende over den hektiske moren (33), og når flytteplanene presenteres, er det klart at de to er på lag. Forholdet mellom foreldrene kan synes distansert, og faren later til å knytte seg mer til Malin enn til egen kone. Imidlertid skal en merke seg at familiefremstillingen domineres av Malins virkelighetspersepsjon. Mye tyder på at hun, delvis ubevisst, ønsker at faren først og fremst skal tilhøre *henne*. Selv om synsvinkelen er Malins, forstår vi at ved siden av det tette far-datter-forholdet, er forelskelsen mellom foreldrene levende. Dette fremkommer allerede første gang vi møter Mamma, hun flørter ordløst, og faren rødmer. Malin kan ikke riktig glede seg over foreldrenes lykke, for når de viser kjærlighet til hverandre på denne måten, blir hun ”flau og en smule sjalu.” (7)

5.6 Elektra

Dette må ses i lys av det velkjente elektrakomplekset, ødipuskompleksets feminine ekvivalent. Under et forsøk på å tegne forelskelse, river Malin i stykker tegningen og ”splitter mannen og kvinnen.” (18) Ubevisst (eller ikke?), er det nok faren og moren hun splitter.

Typisk for ødipuskonflikter er at en sjelden handler og tenker ut fra en bevisst sjalusi, de færreste barn bærer på veloverveide og gjennomtenkte ønsker om å kvitte seg med forelderen av samme kjønn. Tidlig psykoanalytisk teori må forstås i lys av at den ble til tid med andre familiestrukturer enn i dag. At mor derfor ble ansett som, og trolig også var, hovedpersonen i barns tidlige liv, er altså forståelig. Freud mente derfor at ødipuskomplekset opptrådte i to ulike, kjønnsmessige varianter. Siden mor er hovedomsorgsperson, antas begge kjønn å ha sterke behov for nærhet til mor når de er små. Derfor kan ikke jenter i like stor grad ønske å kvitte seg med mor, som gutter ønsker å eliminere far. Far er i utgangspunktet en fjernere skikkelse enn mor, så en gutt vil derfor ha et langt mer direkte ønske om å utkonkurrere far,

og ta hans plass som ”helten” i morens liv. Samtidig ønsker han å forbli i en evig, barnlig symbiose med mor. Han forestiller seg for eksempel ikke at han skulle være nødt til å forlate mor store deler av dagen for å forsørge henne, slik far må. Innbakt i sjalusien ligger en konstant angst for fars hevn og sanksjoner, og siden gutten vet at han er far underlegen i styrke, kraft og alder, kan angsten bli sterk. I tillegg vet gutten at han selvsagt er avhengig av fars beskyttelse. Ødipuskonflikten er altså preget av ambivalensen (Bettelheim 111-112).

Elektrakomplekset er av en like ambivalent art. Når hun er sjalusi på mor, er det fordi hun helst vil spille hovedrollen i fars liv. Hun ønsker derfor å skille foreldrene, men trenger samtidig nærheten til mor. For en liten jente ville det å fjerne mor være som å bite hånden som gir henne mat. Jenters sjalusi mot mor antar altså en mindre aggressiv karakter enn gutters sjalusi mot far, og jenters frykt for mors hevn, er tilsvarende svakere.

Malin lever imidlertid i en moderne familie, og elektrakomplekset arter seg deretter. Slik jeg har vist, er familie-kjønnsrollene til dels speilvendt – eller i alle fall utjevnet. Malin oppfatter Mamma som truende, og utviser både frykt for og irritasjon mot henne. Matlagings-scenen illustrerer frykten, rivingen av tegningen illustrerer aggresjonen. Sistnevnte følelse er kun svakt til stede i Malins bevissthet, og siden hun er for konfliktsky til å ta direkte oppgjør med moren, er det slike midler hun griper til for å gi utløp for frykt, sinne, sorg og sjalusi.

Malins utrygghet overfor Mamma kan bero på at det kjennes truende å vedkjenne seg at hun faktisk er sjalu og sint på sin egen mor. Malin griper til en velkjent beskyttelsesmekanisme: *projisering*. Barnet som er sjalu på foreldre, projiserer gjerne sjalusien over på forelderen av samme kjønn. Barnet makter ikke å ta inn over seg at hun faktisk innehar forbudte sjalusifølelser, og fastslår derfor at det må være mor som er sjalu. Da er det ”lovligere” å kjenne fiendtlighet mot henne – det er jo mor som oppfører seg slemt og urimelig. Bettelheim skildrer tankegangen slik: “I am jealous of all the advantages and prerogatives of Mother” turns into the wishful thought: “Mother is jealous of me.”” (Bettelheim 204) Dette kan lede til en oppfatning hos barnet om at mor vil henne vondt.

Malin har ikke alltid følt dette, og minnes en tid da Mamma var god og snill. Men et vakkert ferieminne ledsages av en visshet om at dette var ”før”, altså da Malin var liten. Nå later Mamma til å ha blitt en annen. Ifølge Bettelheim rommer jenters ødipale fantasi et splittet morsbilde: “the pre-oedipal wonderful good mother and the oedipal evil stepmother.” (Bettelheim 115) Bettelheim henter bilder fra eventyrenes verden, og i behandlingen av elektrakomplekset, betoner han særlig Snehvit-eventyret. Mange av dets motiver bærer likhetstrekk med *Det du ser*. På samme måte som Snehvits stemor først blir fiendtlig innstilt mot stedatteren etter at hun når en viss alder (Bettelheim 203), er det i løpet av de voksne

tenårene at Malin begynner å oppfatte Mamma som truende. I *Det du ser* er Malin sjalu på Mamma, mens det i eventyret er dronningen som er sjalu på Snehvit. Historiene er likevel sammenlignbare, for eventyret er et bilde på barns projisering, en velkjent strategi for Malin.

Pappa er objektet for Malins sjalusi, men slik hun ser det, har også *han* kapasitet for sjalusi. Det viser seg jo at faren har stukket kjepper i hjulene for et kjæresteforhold som kanskje kunne blitt til noe. Pappa mente nemlig at gutten hun svermet for ”ikke var av bra sort. Det var noe han visste om ham som han ikke ville røpe. Jeg stolte på at Pappa gjorde det for å beskytte meg. Passet etter hvert på [...] så vi ikke støtte på hverandre.” (16) Malin refererer dette uten bebreidende tanker, men rett etterpå tegner hun ”svarte skyer og strekmennesker med stivnede bevegelser”, og ”setter på radioen for å overdøve seg selv.” (17) For alt vi vet, kan det tenkes at Pappa ærlig og redelig vernet Malin mot et risikabelt kjæresteforhold. Eventuell eiesykt overfor egen datter later uansett til å være et tilbakelagt stadium i dag. Noe negativt dominansforhold er ikke synlig innenfor bokens narrative ramme. Uansett ser det ut til at Malin, uten vedkjenne seg det, tolker det inn i sin farsbindingsrelasjon.

5.7 Pappa

Skildringen av den dominerende faren, det være seg i komisk eller tragisk form, utgjør en langvarig tradisjon i litteraturen. I moderne ungdomsbøker har imidlertid andre typer relasjonsskildringer som regel erstattet hierarkiske, patriarkalske familieskildringer, og farens rolle som ”förebild tycks också utspelad.” (Edström 67) Den vennlige veiviserrollen til Malins far er vanligere. Han inngår tidvis også i tradisjonen der fedre skildres som svermerisk-romantiske, umodne og svake skikkelser som datteren må trøste og hjelpe (Edström 67). Malin må for eksempel trøste og berolige Pappa når han engster seg for om hun har det bra. (15). Ved flere tilfeller fremstilles han som litt barnslig. Han ”småstepper på parketten” (6) når han er utålmodig og forventningsfull, smiler et ”guttensmil” når han fryder seg over ”mandel og makrell på himmelen” (14), og på teateret er han infantilt begeistret over hvordan skuespillerne har jobbet ”i dager, uker, måneder. For oss!” (24)

Edström mener at mange av ”de traditionella könsrollerna inkarneras i ungdomsbokens far – dotter-tema” (Edström 68), fordi datteren av og til må innta alle kvinnelige roller, morens, hustruens, datterens. Sett i lys av dette, blir det både forståelig og plausibelt at mødre fremstilles negativt. Hvis en datter feier moren av scenen ved å innta hennes funksjoner, er det vel ikke rart hvis en viss hekseaktig sjalusi fra morens side gjør seg gjeldende – i alle fall i datterens innbilning. Følelsen av å pålegges et ansvar som egentlig påhviler moren, minsker neppe datterlig mors-fiendtlighet. Malin lider imidlertid ikke under tyngende ansvar. Det

stilles i det hele tatt få krav til henne, noe hun nok er klar over selv. Slik visshet gjør henne overømfintlig for implisitte krav fra mor. Kanskje er det dette som gjør moren truende for Malin – følelsen av at Mamma venter mer av henne! Malin vender seg dermed heller til Pappas kravløse, tilretteleggende oppvarming.

Malin både trives og mistrives med pappajente-rollen. I en viss forstand overtar hun en av Mammas egentlige roller. Det er jo *Malin* som dater Pappa. Hver fredag går far og datter ut sammen, og for Malin er dette en ”risikofri” måte å tilbringe kvelden på (jf Rapunsel). Alt det vonde dysses ”ned til et minimum” (6). Når Malin er ute med Pappa, er det tryggest at han ordner opp: ”- Gå først, Pappa, det er du som har bestilt bordet”, sier Malin, som synes det er ”enklere å ligge i etterkant” (7-8). Faren varter henne opp i høflig kavalmessig stil, kaller henne ”verdens vakreste datter”, trekker frem stolen for henne, hjelper henne på med kåpen, og ”loser henne ut... dekker henne som et skjold.” (29, 32) Dette skjer rett etter en ”deppe-scene” på toalettet, hun får altså verken jobbet med problemene på egenhånd, eller satt ord på det for en far som sikkert ville ha ønsket å hjelpe henne på et dypere plan.

Restaurantbesøkene utgjør en hyggelig tradisjon, men Malin er ”17 år og føler hun burde gjøre andre ting” (12). Hun kan ikke unngå å tenke på at andre sikkert er ute med kjæresten, og hun ”lurer på om de er helt glade.” (8) Slik hun selv ikke er. Nesten-kjæresteforholdet med Pappa skaper en viss motvilje. Den utspiller seg på et ubevisst plan, og kommer av og til spontant og overrumplende til syne, som når hun sier til en venninne at hun ikke liker franske filmer. Som er *Pappas* favorittfilmer (19). Etter en drøm om å være i en såpeboble sammen Pappa, der de ”*lekte og lo og skrek uten en lyd*”, prøver hun å skyve drømmen ut av hodet (18), for hun aner nok at hun burde ha drømt om en jevnaldrende gutt. Slikt har hun dog liten erfaring med, hun har bare kysset én gutt i sitt liv, en hun likte, men ikke var forelsket i. Nå kan hun godt tenke seg ”å kysse noen igjen” (22). Malin hopper nesten bukk over forelskelsen, idet hun nærmest oppfatter kyssing som noe en gjør isolert og for seg selv! Betyr det ingenting at en andre-part er involvert, så lenge hun får utløp for egne lyster – så lenge det *skjer* noe som kan bringe henne ut av stagnasjonen? Det er i så fall en ganske umoden oppfatning av mellommenneskelige forhold. Malin virker påfallende barnslig, formuleringen om å kysse er som klippet ut av et gammelt Starlet-blad. Jenta er tross alt snart 18. ”Litt voksen. Det skal hun feire med faren. Feire?” (39) Malin later ikke riktig til å ville bli stor, og rett etter tanken på myndighetsdagen glir hun inn i barndomsminnet om skoleteatret (39- 40). Dette blir både en regresjon til barndommen og et synlighetsønske, kombinert med forståelsen av at hun må skape seg en ny type synlighet som ung voksen.

Bursdagen med Pappa kommer, med pardans i sommerhagen, frokost med rundstykker og kaffe, som Malin liker ”når hun drikker den med faren, ikke ellers.” (43) Hva Malin eventuelt liker å drikke sammen med Mamma, forblir uvisst, for hun er på forretningstur. Gave har hun selvsagt sørget for, og den skaper dessuten en viss pinlig stemning – moren har kjøpt lekkert undertøy. Malin blir flau, og det samme gjør Pappa. ”I morens univers er det helt ok å gi en blodfersk 18-åring sexy undertøy. Ikke i deres.” Men pakken inneholder også en ring, og den grønne steinen er ekte. Bare det beste er godt nok for mammas ”edelsten” (44). Malin ”kjenner et varmt stikk i brystet”(44). Denne formuleringen antyder Malins ambivalens. Varmen signaliserer kjærligheten til Mamma, stikket signaliserer såretheten. Pappa oppfatter Malins blandede følelser, og holder en liten forsvarstale for sin kone, der han forsikrer Malin om at moren elsker henne, og ”mener det godt, alt hun gjør” (44).

5.8 Utsendelse og gryende løsrivelse

Moren ringer fra seminaturen, og Malin må gå fra den humlesurrende hagen og inn i ”det kjølige huset” for å ta telefonen. Moren virker litt utålmodig og hektisk, men sender ”klem og kjærlighet” gjennom røret, pluss varme ord om den strevsomme fødselen som skulle resultere i hennes ”elskede datter”. Så henter hun skjelmsk til det svarte undertøy: ”Hvem vet hva den neste tiden vil bringe?” Da kjenner Malin en ”kribling i bena” (45)! Aner hun at noe er i ferd med å skje denne sommeren? Formuleringen ”blodfersk” (44) kan signalisere tapt jomfrudom. Moren har imidlertid ikke tid til å snakke videre, ber bare Malin hilse Pappa. Vel å merke ikke for å si at hun er glad i ham, men for å si noe som tørt som at ”seminaret er topp.” Og legger på ”før Malin rekker å si hadet” (45). Her viser vel Mamma at hun for sin del ikke har den onde stemorens holdninger. Hun forstår at Malins seksualitet ikke egentlig rettes mot faren, og har følgelig ingen grunn til å føle seg truet av Malin.

Til tross for den forventnings-kriblingen Malin har kjent, er det faren hun vender seg til etterpå, for der står han, ”som en hul skygge i døråpningen. Solen trekker en glitrende strek rundt ham. Malin får lyst til å tegne det [...] kommer ham i møte. Tar hånden hans og leier ham ut i lyset.” (45) Scenen viser faren i dobbeltperspektiv. Han er som en liten gutt som må leies, men samtidig tegner solen en glitrende glorie rundt ham. Fortsatt er han sentrum i Malins univers, nesten en avgud.

Mamma aner kanskje skjevheten. Det er hun som sørger for å plassere Malin hos søsteren denne sommeren. København-arrangementet kan neppe ses som et sjalu forsøk på å skille far og datter, som opprinnelig skulle reise sammen til Italia. Til dét virker moren altfor trygg og rasjonell. Malin er derimot ikke helt rasjonell, og motviljereaksjonen tyder på at *hun* oppfatter

en bevisst skille-strategi fra Mamma, men dette beror nok på projisering. Det er jo Malin som er sjalu. I motsetning til hva den onde stemoren gjør, er tyder ingenting på at Mamma handler ut fra sjalusi, men hun inntar én av eventyrdronningens funksjoner: bevegerfunksjonen.

Snehvit kastes ut i skogen, og det gjør vondt, men hadde hun fått bli hjemme, hadde jo ingenting skjedd henne. Hun hadde stagnert, slik Mamma nok oppfatter at Malin holder på å gjøre. Mamma forstår at Malin trenger å stå på egne bein, oppleve noe hun kan vokse på, samtidig som reiseforslaget henger sammen med at moren trenger sommeren til å jobbe (34-35). Malin blir redd og skuffet, og kjenner seg etter alt å dømme kastet ut av sitt eget hjem, omtrent slik Snehvit kastes ut av den onde dronningen. Mors ”ufølsomhet” aksentueres med null lydhørhet for Malins motvilje. Vag hoderysting er imidlertid eneste protest-form Malin maktet, før hun ”samler ansiktet” og takker Mamma (35). Igjen er det vel i bunn og grunn Malins dunkle avvisning som gjør at kommunikasjonen ikke fungerer?

I stedet for å konfrontere Mamma, går Malin til *Pappa* med protestene. Hva med Italia? Faren er ikke avvisende, men øver samtidig mildt press ved å understreke at ”kan hende... København blir riktigere for deg denne gangen.” Da må Malin resignere: ”– Hvis du sier det.” (36) Her viser Pappa seg som en sterkere skikkelse enn eventyrfaren, som uten å gripe inn, verken på datterens eller hustruens side, *lar ting skje* (Bettelheim, 206-207). Malin kan ikke sette seg opp mot pappas ønske, og tvinges derfor til København. I likhet med Snehvit må hun ut og tjene i fremmed hus. Men engstelsen for den lange sommeren i et annet land forblir. ”*Ingen Pappa.*” (35) Alt annet er det imidlertid bare fint å forlate.

Gradvis og forsiktig endrer Malin innstilling. Kanskje er det ikke så dumt å dra til København alene? Snart er hun til og med helt bestemt på at hun *vil*, og ”håper innerst inne at hun slipper” å savne Pappa (48-49). ”Kjærlighetssorgen” er nok gjensidig, både far og datter er triste ved avskjeden. Malin kjenner ”trang til å lene seg inn mot jakken hans og bli barn igjen, men vet likevel at det ikke er nødvendig. ”*Ingenting å tape, kanskje alt å vinne,*” (55) tenker Malin modig, og snart sitter hun i togsetet og tenker frydefullt forbløffet på hvordan hun ”rev [...] seg løs og forsvant inn på toget.” (54) Nå vil Malin vil ”*teste vingene*”. Kan de bære henne ”*sommeren igjennom og for alltid videre?*” (49) Vingebildet smaker litt av klisjéer, men viser på at Malin nå klarer å se videre. Hun skjønner at atskillelsen fra far ikke bare dreier seg om sommeren, men om hele resten av livet! Noe som ”*er på tide*” (52).

I den klassiske ungpikeromaner dro piken sjelden på eventyr alene. Nesten alltid hadde hun en form for ”reservemor”, et eldre (men yngre enn moren) kvinnelig forbilde som veiledet og støttet heltinnen under hele ”ute-fasen”. Amanda går bare delvis inn i tradisjonen, for hun er ofte kilde til usikkerhet for Malin. Malin er nervøs før møtet med tanten hun ikke har truffet

på tre år. Tenk om Amanda viser seg å være like hektisk som Mamma? (50) Men til all lykke er det ”umulig å sette sammen bildet av Amanda med moren”. Hun er ”tøff og fri, og i ferd med å brette ut en ukjent sommer for Malin” (53, 52). Malin trenger altså hjelp til å kastes uti eventyret, og nå er Amanda hovedpådriver. Spørsmålet er om det er plass til Malin i Amandas verden. Det er ikke Malin helt trygg på (57).

Usikkerhetsfølelsene viker imidlertid fort for gleden over alt som er i vente. Til tross for en viss infantil hjemlengsel, tar Malin imot mesteparten av det nye og fremmede med åpne armer. ”*Kaffesmak uten Pappa*. Det er rart, men ikke dumt.” (58) Og når kaffe uten Pappa kan gå an, står jo ingenting i veien for brudd med andre vaner. På kafétur med Amanda setter Malin seg freidig utenfor parasollskyggens rekkevidde, stikk motsatt av hva hun vanligvis gjør, og ”lar villig solen trenge inn gjennom hver eneste pore.” (62) Dette kan ses et nytt stadium i Malins synlighetsprosjekt. Nå føler hun en økende lyst til å bli sett! Samtidig er solvelbehaget et frempek om kommende erotiske opplevelser. Synliggjøring og erotikk er da også to aspekter som kobles sammen i Malins helhetlige utvikling og modning.

Bemerkelsesverdig raskt blir Malin friere, og en rekke motiver og symboler illustrerer fremgangen. Symbolikken som tydeligst viser *stadiene* i denne gradvise prosessen, er *fargebasert*. I løpet av fortellingen skal Malin gå fra lyseblått til mellomblått til rødt! Første dag er hun i ”lyseblå vindjakke” (58). Det ”risler i bena” ved tanken på det ukjente, men hun tør ikke prøve vingene riktig ennå: ”Ute blåser det. Malins hår løftes opp [...] Hun tvinger det ned med begge hender.” Her kobles fargemotivet sammen med flyge-motivet (58). Amanda oppmuntrer til dristighet, for eksempel i kjolevalg. Rødt er tingen! mener hun, men for Malin er fargen ennå ”*for sterk, for sterk*” (61). Når Malin får i oppdrag å kjøpe rosa og røde gerberaer, strever hun også, rett nok med språk og uttale, men kapitlet heter ”Fioler er blå”, og utelatelsen av ”roser er røde”-strofen skaper inntrykk av at rødt inngår i et perspektiv som ennå er for vanskelig og vågalt. Rødt er en signalfarge med mange konnotasjoner: erotikk, kjærlighet, varme og glede, men også aggressivitet, advarsel, fare, radikalitet og krig. Dessuten er rødt blodets farge, og i mange sammenhenger kan det stå for tapt jomfrudom, slik Bettelheim redegjør for i sin behandling av eventyrene om Rødhette, Tornerose og Snehvit. Den tidligere formuleringen ”blodfersk” 18-åring underbygger betydningen.

På shoppingtur med Amanda kjøper Malin en mellomblå kjole, og skiftet fra lyseblått til mellomblått er et stort skritt for henne. Det rommer en ny selvbetraktningmåte, og hun trenger tid til å ”fordøye den nye måten å se seg selv på” (61). Å gå i kjolen gir henne trygghet i kaféjobben, som kjennes som en ”ny sjanse. Ingen klassekamerater i sikte. Bare Malin i den mellomblå kjolen” (67). Dette *vil* hun klare! Arbeidet hjelper henne dessuten til å

hvile tankene, det ”renser” henne (68). Tjeneste i ”fremmed hus” er en viktig del av Malins dannelse, omtrent som for Snehvit. Gjennom tjenesten hos dvergene blir Snehvit voksen, og hele tiden danner arbeidsvilje og arbeidsdyktighet premisser for hennes tilhold i skogshytten. Snehvit klarer oppgaven med glans, og Malin går like samvittighetsfullt inn for arbeidet i Amandas kafé (68). Hun liker ”følelsen av å yte bra service. Da gjør det ingenting å synes.” (83) Her ser vi at en viktig feminin oppgave er å gjøre det behagelig for omgivelsene, og i den konteksten kan kvinner godt være synlige. Amandas hint om at Malin bør legge inn komplimenter til kollega Iben, bidrar til å føre Malin inn i denne kvinnerollen (59). Smiger er ikke noe unntak hvis Malin skal lære å *behege*. Slikt er hun også vant til hjemmefra: ”Malin trekker munnen ut i et smil [...] henger av seg tøyet så pent hun kan [...] går inntil moren og lar henne klemme henne så lenge hun vil.” (35) Lærere og jevnaldrende er det imidlertid vanskeligere å spille for, hun er for eksempel en smule kort mot klassevenninnen Julia.

5.9 Venninne Julia og mamma Amanda

Den klassiske ungpiken hadde ofte en litt ”mislykket” venninne som skulle kontrastere heltinnen, og motta ”veldigighet”. I *Det du ser* får Julia til en variant av rollen. Hun er både litt merkelig og barnslig, men mest av alt stakkarslig, for eksempel illustrert ved at hun ”pirke[r] på pulten med en brukken negl.” Julias familie er i oppløsning, og dette bidrar til at Malin, som først unnviker kontakt med henne, til slutt ”synes synd på henne”, og ”smiler sitt hyggeligste smil.” (19) Hvis et omsorgsinstinkt ligger til grunn, stikker det ikke så dypt i starten, men den ”kvinnelige” tvangen til å tilfredsstille omgivelsene, forneker seg ikke. Det innfallsaktige brevvekslingsforslaget beror kanskje på dette. Dermed er det duket for sommerbrevveksling i besynderlig arkaisk og infantilt format. Skriver virkelig to 18-åringer på denne måten – til og med på papir og ikke som sms, msn eller e-post? I ganske banal språkdrakt utveksles ord om vær og andre trivialiteter, men det vi biter oss merke i, er Julias ynkelig-nøkterne beretninger om sin trøstesløse sommer. Det hugger i Malins bryst når leser hun at Julias far nesten alltid er ”ute med venner” (90). Slikt gjør inntrykk på en pappajente!

Ungpiketradisjonen tro beundrer Julia sin nye venninne: ”Du virker så bestemt på hva du vil. Du trenger liksom ingen andre enn deg selv.” (124) Som sagt virker Malin sterkere enn hun i virkeligheten er, sannsynligvis også arrogant. Hennes avvisende og selvtilstrekkelige holdning tolkes som frivillig selvstendighet. Etter hvert er Malin ærlig nok til å røpe at hun egentlig ikke har det så lett (125). Venninneforholdet skal alt i alt bli likevektigere enn ungpikevennskapene hadde for vane å være. Malin trenger ikke andres råd for å hjelpe Julia, men er selv mottakelig for hjelp fra *Julia*. Antakelig er Julia til større hjelp for Malin enn

omvendt, ved å skrive om ærlighet og å være seg selv. Et slikt rollebytte skjedde aldri i ungpikéboken, da var det heltinnen som hjalp venninnen – hvis da ikke venninnen gikk til grunne som følge av egen slapphet og stakkarslighet – jf Evy Bøgenæs' *Sommer uten regn*. Julia er dessuten mer til hjelp enn tanten er. Amanda er nemlig ikke et entydig forbilde eller mentor, noe Malin fort får grunn til å mistenke.

Det første Malin reagerer på, er Amandas forhold til en viss Ole (63). At Amanda har hemmelige nattlige møter med ham, skjønner Malin godt, men prøver likevel å fornekte det. Sin vane tro later hun som om problemene ikke eksisterer: "Malin når akkurat å skimte en altfor ubrukt seng før hun sier til seg selv at hun ikke vil vekke Amanda" og "sletter bildet av den tomme sengen fra minnet. Later som om hun så feil" (127). Malin prøver ikke å klargjøre for seg selv hvorfor hun misliker Amandas eskapader, og moralsk snerpethet er det neppe tale om. Gjelder motviljen primært at Amanda holder seg til en mann med tydelig negative karaktertrekk? Dette problematiseres i så fall ytterligere ved at Amanda opererer i skjul, altså at hun gjør noe hun ikke riktig vil vedkjenne seg. Amanda er kanskje ikke er så tøff og fri som hun først syntes å være, når hun lar seg dominere av en utrivelig machotype! Kan det tenkes at Amanda faktisk er en forvokst tenåring som viljeløst lar seg utnytte? Malin forholder seg imidlertid til Amandas "eskapader" på defensivt vis, nevner ingen av de åpenlyse tegnene, spør ikke om noe, og tenker "at hvis Amanda har sin hemmelighet, er det lettere for Malin å ha en også." (76) Og hemmeligheten bærer navnet Torben!

5.10 Økende frigjøring fra Pappa

Malin legger merke til Torben med det samme han entrer scenen. I rask rekkefølge registrerer hun at han er eldre enn henne (dette er hun svært opptatt av, og kommer stadig tilbake til det), kjekk, høy og sexy, med gode hender og øyne "så skarpe som kikkerter" (70). Hvordan skal Malin klare å håndtere kaffemaskinen nå? Heldigvis trår tante hjelpende til, men helt uten diskresjon. Amanda formaner Torben skøyeraktig om å ikke "kjøre henne [Malin, min anm.] for hardt [...] Malin er så fersk som du kan få dem." (69) Ordbruken er noe merkelig når det dreier seg om kaffelaging! Advarer hun ham mot for dristige tilnærmelser til den unge, uskyldige piken? Ordet "dem" antyder at Torben er en mann med erfaring, samtidig som det gjør jenter til objekter man tar for seg av, som ferskt kjøtt. Etterpå kan imidlertid Amanda imidlertid fortelle at *Torben* ikke farlig. Aner vi ikke likevel at hun synes det er litt spennende hvis Torben viser seg å kanskje være litt farlig tross alt?

Kombinasjonen første arbeidsdag og Torben er så sterk og overveldende at Malin trenger å "få tak i faren, høre noen bekreftende ord." (71) Men Pappa tar ikke telefonen, og Malin

”blunker vekk et par lengselstårer.” (72) Heldigvis byr kvelden på samvær med Torben, og når Pappa ringer noen dager senere, med sitt muntre ”Ciao, bella!”, har ikke Malin behov for å snakke med ham. ”Bena føles plutselig så rastløse.” (80)

Når Mamma ringer, og viser glede over at Malin har det fint, blir Malin faktisk overrasket! (91) Tror hun ikke på ektheten i morens kjærlighet? Lettet over at samtalen er over, tenker Malin: ”*Det skal ikke være dette nå. Ikke her.*” (91) Imidlertid, nå som moren er litt på avstand, kan hun både savnes (86) og sees på ny måte, slik leserne, på tross av Malins subjektive filter, en god stund har kunnet se henne. Mamma *kan* være noe av ”*det beste som finnes [...] Det er lenge siden vi gjorde noe [...] sammen. Jeg håper vi kan ha det sånn igjen. Kanskje jeg må minne henne på det en dag.*” (86) Igjen kommer vi i tanker om den tradisjonelle ungpikéboken. Da lærte heltinnen under dannelsesperioden hvordan en familie bør fungere, og så dro hun hjem og ”reformerte” familien. Det gjør imidlertid ikke Malin.

5.11 Torben – en synlighetshjelper

Malin er mest opptatt av forelskelsen, og svermer så voldsomt at hun ”glemmer virkeligheten” (75). Spesielt tiltrekkende er det at Torben er *kunstner*, og dermed et viktig forbilde for den spirende kunstneren som Malin også er. ”Hvis han kan, så kan jeg, tenker Malin og merker hvordan det slår rot i henne.” (73) Malin konkluderer altså ikke med at det skal bli vanskeligere for henne som jente! Imidlertid virker hun ikke videre ambisiøs på det kunstneriske feltet. Torben er hovedprosjektet. Men hun fantaserer om å møte ham ”*på halvveien*”! (74) Akkurat som i drømmen hun hadde den gang hun ennå ikke visste hva lengselen gjaldt (5).

Torben vil både *se* Malin og *synliggjøre* henne, klare uttrykt ved at han vil male henne. Malin merker at det er ”umulig å skjule seg” for Torbens skarpe blikk, og merker til sin forbløffelse at hun kanskje liker det. Blikket hans ”brenner, men det er ikke vondt. Ikke så vondt som før.” (87-88) Tydeligvis begynner Malin å venne seg til tanken på å bli mer synlig, men avslår å bli malt. Hun var ikke klar for den dristigrøde kjolen, og dette er også for tidlig. Malin er vant til å se usynlighet som det enkleste, selv om hun lenge har vært klar over at hun ikke egentlig *liker* usynlighet. Det er kanskje den vissheten som gjør at hun i sitt stille sinn holder muligheten åpen for at avslaget ikke trenger å være endelig. Tanken på å sitte ”midt i lysstrålen og bli foreviget” ruller hun ”varsomt inn i et skyggefullt hjørne av hodet. Til senere.” (89)

Malin merker med uro at Torben, i motsetning til andre, har evnen til å gjennomskue hennes forsøk på å forstille seg og å glatte over. Når hun svarer at alt er ”ok” med henne, går

han ikke med på det: ”- Du ser ikke helt glad ut.” (87) Den avventende omsorgen får etter hvert Malin på gli: ”*Jeg tror jeg vil bli malt. Jeg tror jeg tør.*” (95) Tidligere antydte jeg muligheten for at hun (ubevisst?) fisker etter synliggjøringshjelp ved å virke tilbaketrukket, slik at andre skal nøde henne frem i lyset. Det er vel dette som skjer nå. Torben er rett nok altfor taktfull til å presse på, men det er likevel han som trekker henne ut i synligheten. Han forespeiler henne en løkkende mulighet, som Malin velger å gripe når hun omsider kjenner seg fri nok. Som det så ofte er når dristige avgjørelser tas, kjenner hun trang til å ”si det til ham, akkurat nå” (96), og legger i vei til atelieret. Men plutselig inntreer den klassiske forviklingen, som er obligatorisk i de fleste ungpikébøker og ukebladsnoveller: Malin overhører en ukjent kvinnestemme hos Torben, og konkluderer med at han selvsagt har kjæreste – ”*hvor dum går det an å bli?*” Malin løper sin vei, og lengter hjem, der hun ville ha ”*sluppet alt dette*”. Men så tilføyer hun for seg selv at da ville hun jo ”*hatt det like dårlig som før.*” En viktig utvikling har skjedd! Malin forstår at smerte er en del av det levende livet, og foretrekker ekte smerte fremfor nummenhet (97-98).

Forståelsen rommer også en god porsjon destruktiv trass: Dagen etter foreslår Amanda fest, og Malin bestemmer seg for å ikke ”la seg knekke [...] *Jeg skal vise ham.*” Hun tvangssmiler nok en gang – ”flekker tenner” (100).

Selv om Malin gjør seg tøff i trynet, melder behovet for Pappa seg, men opplever at det ikke hjelper å snakke med ham. Det holder ikke lenger å høre fra *ham* at hun er skjønn (103). Det er kanskje derfor hun plutselig merker en uforståelig irritasjon mot faren (103). Det har skjedd et ubevisst skifte i henne. Hun har kommet et godt stykke i løsrivelsen fra den ødipale bindingen, og har satt Torben i Pappas sted. Men det er ikke gjort i en håndvending å forstå at Pappa faktisk bifaller dette, og gir slipp, når han ber henne om å ”ha det deilig” på festen.

5.12 Overgrep

Mørk i hu lurer Malin ”på om det går an å kombinere å ha det deilig med å passe på seg selv i kveld.” (104) Så trekker hun i sexy klær, og bøtter ned et glass med vin, nærmest for å avkrefte at det deilige kan kombineres med trygghet. Alt kan vel være det samme nå som Torben kanskje er tapt. Malin beslutter å ”*være glad i kveld*” (106), og kaster seg ut i dans og sang og fyll, ganske ulikt en tradisjonell ungpике! Det blir fort tydelig for oss at hun oppfører seg dumt: Malin utsettes for et seksuelt overgrep mens hun er beruset.

Tilde i *Ønskestjerne* opplever også trakassier mens hun er full – Simens freidige kyss, som siden skal lede til ytterligere grenseoverskridelser. I begge romanene er fyll og sex koblet

sammen i en kausal forbindelse, med en nærmest moralsk implikasjon i bakgrunnen: Jenter kan aldri føle seg trygge hvis de blir det minste brisne!

Malin er mer enn brisen, og heldigvis er hun fornuftig nok til å skjønne når nok er nok, og avslår drinken Hans vil spandere. Det aner henne nok at hun befinner seg i en utsatt posisjon, alene på soverommet med en mann hun ikke kjenner. Hans utgjør ganske riktig en fare, for selv om han aksepterer Malins alkoholavslag, er han slaskete nok til å utnytte at hun allerede er full – og deprimert. Det tar ikke lang tid før han prøver å komme seg ned i trusen hennes.

Malin reagerer først med vantro apati, og greier bare å *tenke* at han skal ha seg ut. ”Kroppen hennes ligger urørlig, føles nesten som en annens” (110). Dette er en troverdig beskrivelse av en overgrepssituasjon, og er dessuten helt i tråd med Malins vante måte å forholde seg til vansker. Hun ber dessuten stjernene om hjelp (109), en mildt sagt lite egnet hjelpeinstans, yter kun innvendig motstand, og flykter ut av kroppen.

Tilde setter også sin lit til stjernene, og bokens utvikling bekrefter at slik tro bringer lykkelige utfall. *Malin* forstår omsider at en ikke kan vente passivt på hjelp fra blinkende himmellegemer. For etter kortvarig nummenhet, forsvinner stjernene, og Malin våkner i voldelig harme! Dermed sparker hun Hans i skrittet, reiser seg, og ”står over ham, klar i hodet [...] – Jeg sa aldri at du fikk lov!” (110-111) Reaksjonen er så resolutt at det nærmest virker som et realismebrudd, og leseren kjenner henne knapt igjen. Hadde hun handlet i tråd med sin vanlige oppførsel, ville hun vel heller *latt være* å handle, innbilt seg å ikke være til stede. Imidlertid slår urinstinktene til, motet dukker opp ”fra ingensteder” (110). Dette kan sammenlignes med Tildes reaksjon i en tilsvarende situasjon. Når Tilde omsider protesterer når Simen presser seg på, handler også hun instinktivt. Men Tildes motstand virker tilfeldighetsstyrt, og ytes dessuten uten at hun vil det (*Ønskestjerne* 170). Der Malin skjeller ut Hans, smiler Tilde til Simen, unnskylder seg, og undertrykker lysten til å lage bråk. *Det* hadde tross alt blitt ganske ubehagelig for Simen, og oppsiktsvekkende for de andre i huset. Malin gjør ingenting for å skåne Hans når Amanda braser inn, og nekter å lytte til unnskyldninger (113).

Malin er altså klarere i toppen enn Tilde er, men det kan påpekes at Tilde er i en vanskeligere situasjon. Tilde og Simen er tross alt sammen, og siden det ikke er så uvanlig at en 15-årig gutt blir litt opphisset når han kliner med sin jevnaldrende kjæreste, kan det være vanskelig å forstå at det handler om et alvorlig overtramp. Situasjonen mellom Hans og Malin bærer derimot overgrepets utvetydige karakter. Ikke er de kjæresten, ikke har hun sluppet ham frivillig inn på rommet sitt, og han er mye eldre enn henne. Malin er ikke i tvil om at Hans oppfører seg hårreisende galt. Det betyr likevel ikke null etterreaksjoner. Hun kryper skjelvende og redd til sengs, og må mobilisere alle krefter for å gjenkalle ”følelsen av glohet

styrke” (112). Å tenke på Pappa hjelper ikke, han er ”langt, langt borte.” (112) Malin prøver å ”slette” hendelsen, men dette nytter heller ikke. ”Det som skjedde, har skjedd.” (113) Neste morgen kan hun likevel fastslå at kroppen fortsatt er ”like hel, fortsatt hennes” (144).

Amanda, som kvelden før styrtet til, skjelte ut og kastet Hans på dør, er ellers lite til hjelp. Malin trenger det heller ikke, hun er plutselig selvstendig! Det føles riktignok godt å dele ”hemmeligheten” med tanten (118). Det er kanskje litt sørgelig at det er først nå, og i denne sammenhengen, at Malin føler seg nær Amanda, men kan forstås som at Malin får følelsen av å fremstå som seirende overfor tanten. Amanda bebreider seg selv, hun burde ”ha sett hva som kom [...] gjennom erfaring.” (115) Da er det *Malin* som må trøste Amanda. ”*Voksner enn deg, plutselig.*” (111) Det er også Malin som kommer med visdomsord om at det ikke er noens feil, at det ikke nytter å bebreide seg selv eller andre, og at en heller får ”konsentrere seg om å stanse det før det går enda lenger.” (116) Noe hun selv har klart! Med den vissheten kan Malin gå videre, men forutsetningen er at det ikke snakkes mer om det, og når hun ber Amanda om taushet rundt hendelsen, går tanten straks med på det (117). Det spørres dermed om hun egentlig er seg sitt ansvar bevisst. Malin klarer seg godt, alt i alt, men en kan lure på om hun får jobbet tilstrekkelig med opplevelsen. Imidlertid har hun forstått det viktigste: Hun ”gjorde ingenting galt [...] Jeg har ikke tapt, jeg har vunnet.” (116-117) Dette er en moden holdning. Få overgrepsofre går fri for en viss andel selvbebreidelse og skyld/skamfølelse.

I motsetning til Malin går Tilde langt inn i selvbebreidelsen, og verre enn som så, hun forstår ikke engang at det Simen har gjort, faktisk er galt. Tvert imot er hun skamfullt engstelig for at han har rett i at hun er unormal som ikke vil ligge med ham, og grubler lenge og vel over hva som er galt med henne. Antakelig er hun frigid, andre forklaringer finnes vel ikke (157). Malin, derimot, er i stand til å heve hodet i seiersstolt visshet om at hun er skyldfri, og vokser på den vonde opplevelsen. Er det den nyvunne evnen til å reagere, ta affære, og stå opp for seg selv som gjør at hun modnes i kjølvannet av det seksuelle overgrepet?

Seier og fremskritt er sentrale ingredienser i alle vellykte dannelsesforløp. Kimberley Reynolds trekker skille mellom hvordan henholdsvis heltens og heltinnens seirer validiseres:

“Traditionally the feminine heroine wins private, internal battles, and her reward comes from the personal satisfaction of knowing that she has triumphed over her temper or desires or other kinds of weakness. Occasionally someone else (often another female) will know and quietly validate the triumph, but usually it is a secret shared only with the reader, and certainly there is no public celebration or acknowledgement of the victory. By contrast, the manly hero visibly and publicly celebrates his successes.” (Reynolds 104)

I denne moderne romanen ligger ikke Malins svakhet til grunn for den vonde opplevelsen, hun forstår jo at alt er Hans’ skyld. Reynolds’ analyse har likevel relevans, fordi triumfen

foregår i det stille, og fordi Malin feirer seieren alene for seg selv. Seieren har likevel en bitter ettersmak. En skepsis mot menn har blitt utdypet i henne, en skepsis som, hvis vi skal tro Malin, stammer fra moren: ”Malin husker på morens påstand om at menn er enkle, fordi de som oftest bare tenker på en ting. Hun nikker og er enig.” (114) Triumf-følelsen blandes med fornyet skepsis, som er merkbar når Torben gjentar portrettforespørselen. Inni seg svarer hun riktignok ja, men svarer høyt at hun ikke vet, unngår Torbens øyne, og er lettet over at det er en viss fysisk avstand mellom dem. ”Malin har bestemt seg. Menn er uten unntak enkle. Og [...] farlige når de er enkle.” (120) Har Malin nå skjønt at ”fare” ikke er noe å trakte etter?

En tredje gang (jf eventyrets tretallslov) snakker Malin med Pappa, men dette fører bare til større usikkerhet på om hun er Pappas jente fremdeles. I telefonen er Pappa blid og munter, men ler en ”latter som ikke inkluderer Malin.” (121) Den gamle sjalusien stikker til, Pappa hører liksom ikke ordentlig etter. Men etter samtalen innser Malin at hun er ”mer på egenhånd enn alene. Og det forplikter [...] det er skremmende, men samtidig [...] logisk. Det er ikke faren som skal beskytte henne lenger. *Det er min jobb [...] er jeg mer meg selv enn noensinne?*” (122) Det er klart at Malin nå forstår at det viktigste prosjektet er å bli seg selv. Når etterreaksjonene fra overgrepet melder seg, greier Malin å tegne seg ut av vanskene. Hun tegner ”en finger som tar for seg av forbuden frukt (igjen reduseres Malin til en vare), og fingeren tilhører Hans (127). Når tegningen er ferdig, river hun den i stykker, gråter seg tom, og vender tilbake til den gamle drømmen om penselstrøket og kjærlighetsmøtet (5).

5.13 Tilbake på sporet

Neste dag kjenner Malin seg ”full av fremover”, men for å bli hel og sterk, trenger hun Torben til å fylle tomheten Pappa etterlot seg. ”Det er ikke faren hun trenger. Nå. Ikke Amanda. Det er noe annet. *Og jeg tror det har med deg å gjøre...*” Setningen ”Det er noe annet”, peker direkte på setningen nedenfor: ”- Det er Torben.” Malin går rett på sak, hun vil bli malt. Torben blir glad, Malin blir glad, og løsningen på kvinnestemme-forviklingen kommer, det var bare kusinen hans. Malin må avreagere med løpetur, men ikke for å løpe fra seg selv, tvert imot: ”*Nå er det like før jeg når meg igjen.*” (129-132)

Malin er klar for den røde kjolen, og nå virker den annerledes, for hun er selv annerledes. Hun ”synes i kjolen, vet at hun er tydelig mot fargen. Det føles helt, helt bra.” (133) Malin har blitt tydelig og sterk nok til at selv ikke en rød kjole kan ta luven fra henne. Hun kan til og med gå i blomsterbutikken og kjøpe røde og rosa gerberaer! ”*Nå kan jeg bli malt. Nå kan jeg bli synlig. Jeg vil.*” (133)

Synliggjøringen er nær forestående, men fortsatt ufullbyrdet. Er det slik at hun ikke kan bli fullstendig synlig uten å bekreftes av en mann? Det sier seg jo selv at det å bli sett, rent konkret, krever tilstedeværelsen av en betrakter, men i Malins tilfelle sidestilles synlighet med selve *eksistensen*, og uten bekreftelse fra en betrakter, kan hun ikke *kjenne* at hun finnes. Hun lever etter følgende prinsipp: ”Jeg synes, altså er jeg!” Dermed er det ikke nok å føle seg fin og fjong i en rød kjole hvis ingen er der til å anerkjenne henne, på samme måte som det er liten vits i å ha fine pupper hvis ingen vet om det. Her kan det innvendes at den ytterste frigjørelse vel må være å ikke lenger trenge å få et bekræftende blick av andre, å ikke sidestille eksistens med det å bli sett og definert. Det er fristende å assosiere til en av litteraturens sterkeste jenteskikkelser, nemlig Lille My i *Pappaen og havet*, som er så uavhengig at hun ”ikke hadde behov for skryte og vise seg” (Jansson 14). Dit når ikke Malin i denne boken, og leseren får heller ingen signaler om det er dit man kan eller bør komme.

5.14 Erotisk oppvåkning

Maleopplevelsen medvirker til erotisk oppvåkning, og dette aner Malin på forhånd. Nå skal det snart skje, ”det som stadig forandrer henne mer og mer til den hun egentlig er. Den hun har lengtet etter å være”(135). Den nye tilværelsen har ikke rom for savn av far. Hjemme ligger det en telefonbeskjed-lapp om at *han* savner ”sin skjønne datter [...] *Men jeg savner ikke ham*. Malin lar lappen ligge urørt” (136).

Amanda får ikke vite hvor Malin skal. Har hun en følelse av at Amanda vil mislike det? Kanskje Malin helst vil ha dette nye for seg selv, hun kjenner en frydefull ”forbudt frihet” (137). Men hvorfor forbinder hun frihet med det forbudte? Er det forbudte tiltrekkende, på samme måte som fare kan være det? I så fall passer det jo godt å være kledd i en farge som kan signalisere både fare og forbud – men også erotikk. Malin ”flammer opp” av Torbens oppmerksomhet, ”rensker blikket”, og ”lar ham se hele henne.”(137) Han gjør mer enn å se henne, han bidrar til å *definere* henne, idet han ”måler henne med øyne og pensel.” (137) Malin nyter å bli malt, men i tillegg gleder hun seg til å selv ta penselen fatt. Hun ser ikke for seg noe fysisk motiv av typen hun selv danner for Torben, men fabler om følelsesmaling. Nå er hun nemlig snart i stand til å ”tegne forelskelse” (137). Er dette Malins ypperste kunst-mål?

Torben snakker til henne i spøkefullt truende vendinger: ”- Rolig nå, Malin. Trosser du den store kunstneren? [...] Det er ok, jeg tror jeg liker det når du er vanskelig” (138). Deretter kommer han mot henne, og Malin har hjertet i halsen. ”*Tør jeg dette?*” (138) Heldigvis er Torbens blick ”mykt i kantene”, men når ”Malin angripes av uforberedt lyst”, blir hun redd, for ”hvor skal hun gjøre av den”? Det er nifst å ”anerkjenne” den foruroligende lysten, for

”lyst er noe Hans hadde da han satt på sengekanten hennes.” Derfor må Malin bryte stemningen når ”Torben setter seg på huk” (139). Følelsene har til dels dukket uventet opp, uerfaren som hun er. Likevel er hun ikke i samme Tornerose-situasjon som Tilde, for hun har lenge tenkt og følt på det erotiske (103), og tenkt eksplisitt på at hun har ”lyst på” Torben. I motsetning til den passive prinsesse Tornerose, makter Malin selv å ta initiativet til å ta nye skritt med Torben. At hun selv får ta initiativet er kanskje betingelsen for at hun skal våge, når de to har funnet et ”felles blikk [...] Nå eller aldri [...] Malin reiser seg [...] *Jeg finner deg som du finner meg.* [...] Malin... møter leppene hans på halvveien.” (139) Morgenen etter ”løper Malin [...] hjem [...] med et usannsynlig levende hjerte i brystet og håret rundt seg som en sky.” (140) Nå får håret flakse fritt, nå tør hun fly! ”Og hun som trodde at alle menn var enkle og farlige.” (140) Tenk – det finnes eventyr som er spennende og trygge på samme tid!

5.15 Oppgjør med tante og konsolidering av morsforholdet

Amanda kommer hjem fra *sitt* eventyr, men en i ganske annen stemning. Malin, oppslukt av sin egen forelskelse, har imidlertid liten kapasitet til å føle sympati for tanten. Det viktigste for Malin er det nye og spennende: ”*Vi kommer fra hver vår mann.*” (141)

Men morgenen bringer også med seg den eneste direkte konfrontasjonen tante og niese skal oppleve, og foranledningen er at Amanda registrerer Malins grønne ring. Amanda er nemlig smykkesmeden, og helt uventet gir hun seg til å kritisere Malins mor, blant annet for å være tankeløs og ”oppmerksom på feil måte” (142). Malin må medgi for seg selv at ”Amanda har rett”, men kjenner at ”det føles lettere å forholde seg til enn å vente på en forandring som kanskje aldri kommer”. (142) Hun vil venne seg til at ”mamma er den hun er” (142). Ordene er modne og betydningsfulle: Malin aksepterer at Mamma ikke er et perfekt bilde!

I mange av de eldre barnebøkene var mor så til de grader en ”hellig ku” at dersom hun skulle kritiseres, skjedde det indirekte gjennom skildringen av en negativ tanteskikkelse (Skjønberg 1977: 40). I *Det du ser* finner vi både mor og tante, men de skildres verken skjematisk eller svart-hvitt. Mor kritiseres direkte. Vi finner heller ikke ungpikébokvarianten, der tanten/erstatningsmoren kommer med gyldig og klok kritikk av den ekte moren. Situasjonen ved frokostbordet minner riktignok først om en klassisk ungpikeroman-scene, der erstatningsmoren peker på skjevheter i heltinnens familie, men i motsetning til ungpiken, nekter Malin å internalisere kritikken og ta den med seg hjem. Selv om Amandas ord har mer enn en kime av sannhet i seg, inngir de lite respekt når hun oppfører seg som en unge, og slenger ut beskyldninger i øst og vest: ”- [...] kom ikke og vift formanende pekefinger opp i

ansiktet mitt akkurat som hun gjør, dere er ikke noe bedre enn meg” (144). Fingerviftingen Amanda viser til, er Malins kommentar om nettene med Ole, men dette er jo sagt som svar på Amandas strenghet når hun får høre om den nattlige malingen. Malere er da ”opptatt av dagslys”? (143) Malin repliserer at Torben har ”sterke lamper” (143). Malins logikk har altså snudd. Torben inngir trygghet *fordi* han har sterke lamper!

At Malin avviser kritikken av Mamma, kan bunne i at et rollebytte har skjedd. Nå er *erstatningsmoren* bærer av de negative trekkene, ikke Malins virkelige mor. Det ødipale barnet splitter gjerne morsskikkelsen i én god og én ond figur, og splittelsen er synlig fortsatt, men nå er det *Amanda* som manifesterer den onde stemorens sjalusi. Dette aksentueres ved at det viser seg at den sjalusigrønne ringen opprinnelig stammer fra henne. Malin forstår at det er feilslått å tillegge Mamma sjalusi, noe portrettopplevelsen har hjulpet henne til å innse. Mens Torben maler henne, blinker den grønne smykkesteinen på fingeren hennes, og sender ”et netthinnebilde” av Malin og Mamma på ferie (138). Denne gangen ledsages ikke tanken på mor av vonde tanker, hun oppfattes ikke lenger som en trussel. I samme slengen har Malin sluttet å tro at Mamma er sjalu. At ringen blinker til henne, kan leses morens bifall av datterens seksualitet. Bifallet har selvsagt vært til stede hele tiden, men det er først nå som Malin *selv* kjenner seg klar for sex, at hun forstår det. Eventyrenes onde stemødre ønsker ofte å legge hindringer i veien for døtres seksualitet (Bettelheim 207), men dette gjør ikke Mamma, og egentlig ikke Amanda heller. Hun oppmuntret for eksempel til kjøp av den røde kjolen (61). Men ved flere anledninger kommer hun med dulgte advarsler om seksualitetens farlige sider, som nå når hun får vite om portrettmalingen.

Amandas heftige utfall beror på affekt. Delvis har hun dårlig samvittighet fordi hun selv ikke lever slik hun bør (Ole). Hovedårsaken er nok likevel sjalusi, som ikke minker når Malin opplever kjærlighetslykken Amanda selv mangler. Dessuten bærer hun på gammelt nag. Hva som egentlig har skjedd, får vi aldri helt vite, men vi aner at det en gang har oppstått et motsetningsforhold mellom søstrene. Det antydes at Amanda føler seg som familiens sorte får, og lar dette gå utover Malin, som hun oppfatter som bortskjemt og over-elsket.

Nå er altså sjalusikreftene plassert *utenfor* Mamma. De hefter ved bildet av den onde moren, som nå personifiseres av Amanda. Malin kjenner seg ikke lenger truet av mor, og har ikke noe behov for å kvitte seg med henne – eller? I en viss forstand er det vel det hun gjør, ved å la være å forholde seg til Mamma. Uviljen forsvinner, men det gjør også tanken på full konsolidering. I eventyrene finnes alltid en vennlig morsfigur i den pre-ødipale fortiden (Bettelheim 112). Malin minnes en slik mor, men ”vet i hele kroppen at det var før.” (138) Det er ikke viktig å komme tilbake til de gode stundene med Mamma, og Malin vurderer ikke

lenger å minne henne på disse, slik hun har ønsket bare noen uker tidligere (86). Nå har jo Malin Torben! På den ene siden er vel holdningen positiv: Malin aksepterer virkeligheten som den er, i stedet for å drømme om noe annet. Men den vante passiviteten er synlig: Hun velger å holde ut en utilfredsstillende situasjon, heller enn å prøve å endre noe eller i det minste finne ut av det. Problemet får vedbli, men Malin holder ut gjennom å kvitte seg med behovet for den gode moren. Dessuten kjenner hun seg også fri for den onde stemoren. Amanda får seile sin egen sjø.

Malin er mest opptatt av forelskelsen, og gjør ikke stort for å oppklare hva som skar seg mellom mor og tante. Det oppleves vel ikke som relevant eller viktig. Imidlertid blokkerer jo Amanda videre samtale, og foreslår at de begge passer sine egne saker (144). Amanda oppfører seg som den mest umodne av de to, og Malins usikkerhet blusser opp igjen. Har Amanda hele tiden ”tenkt noe annet om henne enn den hun er? *Ser jeg ut som en annen enn den jeg er?*” (145) Dette går rett inn på Malins såreste punkter, men hun trøster seg med tanken på Torben. Tidligere ville hun vel ha grepet til pappa-tanker

I ungpikene pleide erstatningsmødrene å bifalle heltinnens valg av kjæreste, særlig fordi denne ofte var en del av erstatningsmorens bekjentskapskrets. Det siste gjelder i *Det du ser*, men Amanda er skeptisk til Torben, uten andre åpenbare grunner enn sjalusi. Malin greier imidlertid å riste dette av seg, og tar initiativet til å oppsøke Torben tidlig på morgenen. Før hun går, ser hun på seg selv i speilet, på kroppen og ”ansiktet som viser henne frem slik hun er. *Alt dette er meg, alt dette er mitt.*” (149) Fremme hos Torben vil Malin gjerne inn på soverommet med ham, men først må hun snakke med ham om Amanda, og Torben råder henne til å tegne seg ut av problemene!

5.16 Det erotiske møtet – veien til altomfavnende konsolidering

Torben er klok og trygg, både i kraft av sin alder og erfaringer, og går delvis inn i det Westin kaller teacher-lover-rollen, der ”älskaren, läraren och maken [smälter] ihop i en och samma gestalt.” (Westin 30 – 31) Ikke bare leder han Malin inn i voksenliv og kjærighet, og inspirerer henne til å stile mot kunst som levevei, han oppmuntrer også til å bruke kunst som terapi. Akkurat nå klarer imidlertid ikke Malin å feste seg ved særlig annet enn hvor rastløs hun er, og igjen er det hun som tar initiativet:

”Forsiktig nærmer hun seg. Torben sitter stille og betrakter henne, fyller henne med flammer [...] Han lukker øynene, men blikket er der ennå. Sterkt og klart [...] Så går de inn på soverommet hans [...] Torben har ingen pekefinger som vil ting Malin ikke gir lov til [...] Torben har bare stødige hender som følger hennes [...] Etterpå ligger hun rolig med levende kropp. *Nå er jeg her, hos meg, med ham.*” (152)

Opplevelsen gjør at Malin finner seg selv, og nå kan hun gå hjem og tegne til Amanda, som Torben har rådet henne til. Amanda tar imot tegningen, ber om unnskyldning for å ha "blandet problemene, anklaget deg for ting jeg bør løse med andre" (162), og tante og niese forsones. Når Amanda forærer Malin en ring med rød stein, blir Malin sikker på at tanten har sett henne som hun er, og forstår og aksepterer at ingen er perfekte (162).

I ungpikene finnes ofte scener der heltinnen takker erstatningsmoren for tiden de har hatt sammen. Da var gjerne alt piken hadde lært om glede, ydmykhet og nøysomhet, ja, om livet generelt, inkludert. Lignende takksigelsesseanser finnes ikke i *Det du ser*. Amanda har ikke lært fra seg stort, det er vel heller *hun* som har tatt til seg lærdom, om ikke direkte fra Malin, så i alle fall i forbindelse med niesens nærvær. Hun ser for eksempel at Ole ikke er bra for henne. Malin tenker på kloke ord fra Torben, og innser hvor uerfaren hun selv er, men hun har jo et langt liv å leve (163)!

Amanda og Malin skåler for Malins forelskelseslykke, og alt er fryd og gammen. Her kan Reynolds ord om det kvinnelige "forbildets" bifall igjen trekkes inn, samt ordene om heltinnens stillferdige erkjennelse av hva hun har oppnådd og fått (Reynolds 104). "*Jeg har så mye å være glad for.*" (163) Takknemlighet og glede er viktige dyder, og dette er et av ungpikenebokens viktigste budskap! (Jf Bente Christensens *Til gleden*, 1989)

Et midlertidig skår i gleden er at Torben går ut og drikker med gutta. Drikker han bort Malin (156)? Så viser det seg at Torben drikker fordi han er glad! Det er altså forskjell på Malins og Torbens drikkevaner. Malin drikker når hun er lei seg, han drikker når han er glad, og det får ingen negative konsekvenser. Han har ranglet fordi Malin er kjæresten hans, forklarer han, og ør av lykke svever Malin "gjennom Melkeveien" (156).

Malin kan glede seg til å komme hjem igjen, "til seg selv, med de nye tingene som bare er hennes [...] Lampen, flammespeilet og forelskelsen" (166). En del av dette setter Malin ord på til Julia, som nok en viktigere validiseringsinstans enn Amanda. Tidligere har Malin skrevet om egen vekstprosess: "København lærer meg litt av hvert om livet, og hvis jeg kunne velge, hadde jeg nok droppet et par av erfaringene. Eller? Jeg er ganske forvirret, tydelig og utydelig på en gang... Kanskje er det bedre enn å være bare utydelig." (125) Nå – flere uker senere, føler Malin seg helt tydelig! Dessuten kan hun, uten spor av tvetydighet fastslå: "*Jeg er helt glad. Jeg er meg selv tvers igjennom og jeg har møtt Torben.*" (167) Det retteste ville vel vært å snu setningen: *Jeg har møtt Torben, og jeg er meg selv tvers igjennom*. Veien til lykke og sikkerhet har vært avhengig av ham. Det samme gjelder løsrivelsen fra farsbindingen, som kompletteres når Torben bruker en variant av Pappas ømme ord: "- *Min vakre kjæreste.*" (167) Malin tar imot: "To tårer frigjør seg fra øynene hennes. En for savn, og

en for glede.” (166 – 167) Endelig lever hun med hele seg, hun våger å kjenne på både de mørke og lyse sidene ved livet, følelsene er ikke lenger gjemt bort i hjørnet av én lunge! Romanen har altså en tradisjonell ”happy ending”. Noe annet ville vært kontraktbrudd med ungpikesjangeren.

5.17 Feminine stereotyper

I innledningen omtalte jeg Malins København-tur som en reise som snur opp ned på alt. Nå som har vi fulgt henne gjennom ferien, er tiden inne for å se nærmere på hvor mye som egentlig er snudd, samt på helhetsbildet av ungpiken Malin.

Malin fremstår som typisk (?) kvinne, slik hun finnes i de rene parodier: passiv, nærtagende, taus, uten dype refleksjoner over aspekter som befinner seg utenfor hennes følelsessfære. Nettopp *følelser* står sentralt i Malins verden, hun går stort sett rundt og *føler*, med fornemmelsen av å lete ”etter noe, uten å vite hva det er.” (93) Hun har altså liten oversikt over seg selv. ”*Hvorfor tenkte jeg det?*” (26) spør hun seg selv, og slumper gjerne til å ytre ord hun ikke aner hvor kommer fra (38). Imidlertid utvikler hun økt sikkerhet og større evne til *selvrefleksjon*. Bevissthet om større sammenhenger virker irrelevant, og da kan en også lure på hvor selvreфлекtert hun egentlig blir. Valgene tas ikke ut fra bevisste holdninger til rett eller galt, men ut fra om hun tør å *synes*. Dette lar hun følelser og intuisjon styre.

Malin klarer ikke å frigjøre seg på egen hånd, det må skje gjennom møte med kjærligheten – eller egentlig: den erotiske forelskelsen – hos en mann. Da våger hun å respondere på hans invitasjon. Altså blir frigjøringen komplett ved at Malin har sex med en mann hun egentlig ikke har noen forpliktelse overfor. De er jo kjærester kun så lenge de har lyst (158)! Først gjennom forelskelsen i Torben, og den nyvunne, seksuelle tryggheten, greier Malin å frigjøre seg fra faren – hun kan jo ikke stå på egne bein! Malins prosjekt handler om å *bli sett*, og det kan hun ikke gjennomføre alene. Det krever en person som *ser henne*. Personen er Torben, som hun har ventet på i uminnelige tider, skal vi tro Malins dagdrøm.

Kjærligheten i tradisjonelle ungpikebøker hadde både en ”praktisk/fornuftig” og en romantisk side. Den praktiske innebar at mannen sto for beskyttelse og økonomisk trygghet, og han gikk ofte inn i farsrollen, omsorgsfull, handlekraftig og belærende (Edström 25). Torben er til en viss grad en slags farsfigur for Malin, men ellers er det fornuftige kjærlighets-synet så godt som fraværende. Ekteskap er det ikke tale om, romantikken dominerer.

I ungpikeboken kom gjerne mannen inn i pikens liv uten aktiv leting fra hennes side. Malin er ikke fullt så passiv, og som moderne jente ser hun neppe på Torben som Den *Eneste Rette*, men bærer ikke også hun preg av ventingen på *Ham* med stor H? Men likevel: Akkurat som i

ungpikéboken er forelskelsen så viktig at den snur om på heltinnens liv. Malin føler at møtet med Torben transformerer både henne og livet.

Marianne Koch Knudsen kritiserer 70-tallsbokens tendens til å la store problemer løse seg uforholdsmessig fort og lettvent. Selv om ungdomsboken er mer kompleks og nyansert enn ungpikéboken, rommer den en rekke svakheter. Det kan skorte på intensitet og dyptpløyende stoffbehandling. Fordi forfatteren ikke lenger anvender direkte kommentarer, blir det stort sett hovedpersonen som i sin person skal samle og utvikle ulike problemområder og formidle bokens eksplisitte verdier. Hun skal på en gang være representativ for tenåringene, et individ i moding og utvikling, samt forfatterens talerør. Dermed blir ikke alltid den psykologiske realismen like god. Spranget fra den vanlige, umodne tenåringen til et innsiktsfullt, voksent menneske er for stort, brått og dårlig begrunnet (Knudsen 1979: 119). Slik sjablongaktig utviklingskildring er kanskje sjeldnere i dag, men er likevel til stede i mange bøker. *Det du ser* rammes delvis av Knudsens kritikk. Malin går fra å være bunn ulykkelig til "helt glad" (167), fra agorafobisk pappadalt til selvhevdende kvinne i løpet av en kort sommer. Føler Malin! Slik hun ser det, er alle her-og-nå-relevante problemer løst. Holdningen harmonerer med tendensen i de gamle ungpikébøkene, der heltinnens utvikling kun ses som personlig og individuell, og aldri settes inn i en større sammenheng.

5.18 Hva innebærer dannelsesforløpet i *Det du ser*?

Det du ser presenter et klart dannelsesforløp. Malins reise modner henne, både på indre og ytre plan. Selvrealisering står like sentralt som i ungpikeromanen, men er ulikt vinklet. Ungpikeseelvrealisering handlet om forventet rolletilpasning, og innebar at hun la bort egne behov til fordel for andres ve og vel. Moderne selvrealisering innebærer ikke nødvendigvis omsorg for andre, og kan være egosentrisk i sitt vesen. Dette gjelder til en viss grad for Malin, som først og fremst ønsker å bli seg selv og se seg selv. Så fører det til selvstendighet? Ja – i noen henseender. Malin løsriver seg fra familien, og oppnår større klarhet om hva hun selv ønsker av livet. Dessuten lærer hun å åpne seg mot omgivelsene, for eksempel Julia. En kan for øvrig stille litt spørsmålstegn ved Malins holdning til foreldrene. I avrundingskapitlene får vi høre om alt Malin gleder seg til ved hjemkomsten, men foreldrene nevnes ikke. Dette er litt merkelig, vi har jo hele veien fått høre om hvor vrient det er å forholde seg til både faren og moren. Malin har tenkt særlig mye på farsforholdet. "Kunne vi fått det bedre hvis vi hadde vært ærlige der og da?" (64) har hun grublet, i vendinger en helst assosierer med en kjæreste. Det er absolutt et fremskritt at hun ikke lenger ser ham i dette lyset, men løser dette floken? Forholdet til moren har hun dessuten helt lagt bort tanken på å komme til bunns i.

Løsrivelse er viktig, og det er naturlig at en moden ungjente knytter seg mer til en kjæreste enn til en far, men likevel dreier vel løsrivelse seg om balanse. Må en kutte alle bånd til foreldrene for å bli selvstendig? Malins selvstendigjøringsprosjekt rommer liten tanke for andre enn henne selv, hun later til å fortsette i det selvopptatte sporet hun startet i. Forskjellene ligger i at hun slutter å være selvmedlidende og selvtilstrekkelig, tør å være synlig, og går fra *ensomhet* til *tosomhet*. I Malins verden er dette modige skritt. Men hadde hun kunnet løsrive seg fra Pappa hvis ikke Torben sto klar med åpne armer, og hvis ikke hun hadde kunnet gå fra én avhengighet og bekreftelsesintans til en ny? En kjønnsrolle bekreftes: Kvinnen eksisterer i relasjon til en mann. Malin løsriver seg ikke fra en kjønnsrolle, bare fra en ødipal pappa-avhengighet, slik alle unge jenter må gjøre før eller siden.

Bettelheim beskriver kjærestens betydning i løsrivelsesprosessen slik:

“If Father is less attentive to his little girl than *she* desires, she can endure such adversity because a prince will arrive who will prefer her to all competitors [...] The little girl can love her real father all the better because her resentment over his failure to prefer her to her mother is explained by his unfortunate ineffectuality (as with fathers in fairy tales), for which nobody can blame him since it is due to superior powers; besides, it will not prevent her from getting her prince. A girl can love her mother more because she puts out all her anger at the mother-competitor, who gets what she deserves.” (Bettelheim 115).

I *Det du ser* er ikke forholdene så svart-hvite som i eventyrene Bettelheim bruker som empiri. Malin viser ikke noe sterkt sinne mot erstatningsmor Amanda, og det er heller ikke noen grunn til at hun skal straffes, men Bettelheims observasjon har likevel en viss overføringsverdi, for Malin tar et projisert oppgjør med Mamma ved å konfrontere Amanda, ”som hun fortjener”. Det gjelder imidlertid bare så lenge Amanda ikke vet å bryte det destruktive kjæresteforholdet, noe hun omsider greier – i alle fall planlegger hun det. Da endres også bildet av henne. Amanda har trengt niesen i prosessen, for Malin er på flere vis modnere enn tanten. Det tydeliggjøres ved at Malin er den som tar orde for å ordne opp i det plutselig flokete forholdet til Amanda, som ikke er moden nok til å ta dette ansvaret. Her er ett av tegnene på at Malin er i ferd med å bli subjekt i eget liv. Likevel utvider ikke oppgjøret seg til å handle om mer enn den konkrete floken hun og tanten befinner seg i der og da, og Malin bekymrer seg lite over Amandas forhold til Mamma.

Malin har nok ikke blitt mindre selvsentrert i løpet av sommeren. Hun har bare gjort et lite fokus-skifte, og rotfester egosentrismen i et kjæresteforhold hun kan gå opp i med liv og sjel – så lenge hun og Torben har lyst til å være kjærester. Spørsmålet vi står igjen med er dermed hvorvidt Malin kan stå på egne bein når de eventuelt ikke lenger har lyst.

6. To ”ungpikébøker”

6.1 Sjanger og komposisjon

Som jeg viste i analysene av *Ønskestjerne* og *Det du ser*, sikter de to romanene seg temmelig utvetydig inn på jenter som målgrupper, men også på ulike aldersgrupper. Hovedpersonenes aldre, i tillegg til komposisjonsprinsippene, sender klare alderssignaler.

Både *Ønskestjerne* og *Det du ser* har sjangermessige røtter i ungpikéboken. Sett ut ifra den ytre handlingen, trekker *Det du ser* klarere veksler på den gamle sjangeren enn *Ønskestjerne* gjør. Her er flere av de tradisjonelle ingredienser på plass: ”Borgerskaps”-miljøet, sommerferien, dannelsesreisen med både hjemlengsel og ulyst ved tanke på hjemmet, den vennlige faren, det ambivalente morsforholdet – kanskje grunnet yrkesmorens forsømmelser – reservemoren, sommerjobben (jf ungpikeromanens au pair-jobber), den deprimerte venninnen, forelskelsen i en eldre, erfaren mann, med påfølgende misforståelse, forvikling og konsolidering, og selvfølelig den lykkelige avslutningen. Et visst arkaisk preg, både på ordplanet og i handlingsplanet, forsterker tilknytningen til ungpikesjangeren. Dette kan ses som et bevisst allusjonsspill på ungpiketradisjonen. Glaser Munch har selv uttalt at hun ønsker en renessanse for ungpikesjangeren (Birkeland 426), men lager en egen vri på disse elementene. Hun legger for eksempel vekt på sex der ungpikeromanen betonte forlovelsen.

Ønskestjernes ytre handling har ikke fullt så mange av de tradisjonelle ingrediensene, boken mangler ikke minst dannelsesmotivet, som var bærende for enhver ungpikeroman. Det er nok mer nærliggende å se den som en forlengelse av *jenteboken*, som tradisjonelt hadde et yngre publikum. I slike fortellinger var forviklingselementet et ufravikelig innslag, og de humoristiske spenningsingrediensene forekom hyppigere enn i ungpikeromanene.

Ønskestjernes handling bæres frem av både forviklinger og spenning, men konsentrasjonen rundt *forelskelsen* knytter den likevel til ungpikesjangeren. Mens *Det du ser* formidler et litt mer frigjort jenteideal, er *Ønskestjerne* grundig rotfestet i et gammeldags kjønnsrollemønster. Fra denne synsvinkelen er Scheens roman sterkere knyttet til den eldre ungpiketradisjonen. Det samme gjelder språket, som, i likhet med ungpikébøkernes språk, er enkelt, sjablongpreget og tidvis klisjépreget. *Det du ser* baseres på en langt mer ambisiøs språkføring.

Begge romanene er likevel enkelt oppbygd, og enkelt fortalt, noe som til en viss grad kreves av ungdomsromaner. De er av begrenset lengde, og består av korte kapitler som overveiende følger kronologiske prinsipper. Språket er heller ikke videre komplisert. Enkelheten har imidlertid svært ulik funksjon i de to bøkene.

Kapittelengden i *Det du ser* varierer mer enn den gjør i *Ønskestjerne*. Av og til består kapitlene kun av et par linjer. Lengden er likevel ikke begrenset for å gjøre det enkelt for leserne, slik det jevnt korte kapittelomfanget trolig er ment til å gjøre i Scheens bok. I Glaser Munchs roman kan de korte kapitlene ofte ta form av lyriske, nærmest impresjonistiske innslag. Kapitteltitlene bidrar sterkt til dette inntrykket. Mens titlene i *Ønskestjerne* kun referer til den kommende handlingen, har kapitlene i *Det du ser* stemningsskapende, poetiske, ordspillende titler, gjerne med nyoppfunne ord, som ”Åndero”, ”Morgentull” og ”St. Bursdag”, eller allittererende og alluderende titler, som ”Spor av spir” og ”Som rein og ubrukt står”. Også inne i selve teksten tar Glaser Munch poetiske virkemidler i bruk. Klarest kommer de til uttrykk i kursiv-innslagene, noe som i enkelte tilfeller forsterkes av linjeinnrykk. Det er et slikt innslag som åpner romanen.

Også i *Ønskestjerne* tas kursiv i bruk, og som i *Det du ser* gjelder det gjerne tankereferater. Noen ganger brukes også kursiv for å referere hendelser som ligger en liten tid tilbake, men da er det snakk om kort tid, og kursivavsnittene har altså ikke den tilbakeskuende, reflekterende funksjonen som de har i *Det du ser*. I *Ønskestjerne* benyttes dessuten ikke kursiv i lyrisk øyemed, med unntak av Tildes dagdrømssekvenser, som har visse sjablongpoetiske stemninger ved seg. Kursivbrukens hovedfunksjon er uthevende, den skal understreke noe som må sies med ettertrykk og store bokstaver. Dette harmoniserer med romanens øvrige sjablongmessighet.

Det helhetlige språkuttrykket i de to romanene skiller seg fra hverandre. Mens *Ønskestjerne* kles i en samnorsk-lignende språkdrakt, føres det et pertentlig bokmål i *Det du ser*. Slik sett kan kanskje *Ønskestjerne* virke som den mest ”moderne” av de to, men tempus er tradisjonelt preteritum. *Det du ser* fortelles i presens, i likhet med stadig flere nyere romaner. Presensbruk er særlig hyppig i litteratur for voksne, så dette kan også være et målgruppesignal.

Begge historiene fortelles i tredje person, men bruk av en internalisert synsvinkel gir inntrykk av et slags jeg-perspektiv i *Det du ser*. Synsvinkelen ligger hele tiden hos Malin, uten fortellerkommentarer, og en kan forestille seg at forfatteren like gjerne kunne ”tatt skrittet helt ut” og latt henne tale med egen stemme. Men Malin er kanskje ikke sterk nok til å bruke sin egen stemme. Det å si hva hun mener ”uten å krympe” (25) er jo nettopp et av problemene hennes. Ikke har hun tilstrekkelig oversikt over seg selv heller, i alle fall ikke i starten. Derfor blir det bare i kursiv-avsnittene at hun får tale direkte.

Tilde får aldri noe jeg-perspektiv selv om tankene hennes refereres. Dette henger sammen med at hun aldri analyserer seg selv på samme måte som Malin. Malin jobber hele tiden med

å få oversikt over seg selv, mens noe slikt ikke faller Tilde inn. Vi ser henne fra utsiden, følger henne der hun famler seg frem, vi står på sidelinjen og heier. Dessuten følger vi Theo like tett, vi får overblikk over både helt og heltinne, vi avslører alle misforståelser, og venter tålmodig på at de skal ”oppdage” det samme som vi leserne allerede vet.

6.2 Heltinner

I *Det du ser* er ikke utfallet gitt på samme måte, og leserne ”går inn i” Malin og lever med henne. Hva Torben, Amanda eller Pappa tenker, aner verken Malin eller vi.

Ofte kan et jeg-perspektiv skape sterkere solidaritet med hovedpersonen enn et rent tredjepersonsperspektiv, men det er ingen automatikk i dette. Hvilke litterære personer som er egnet til identifikasjon, beror også på egenskaper ved personene selv, enten de ses utenfra eller innenfra. Solidariteten kan like gjerne styrkes av at leseren kan kjenne seg igjen i heltinnen. Gjenkjennelse er imidlertid ikke det samme som identifikasjon, noe ungpikeromanens sjangertradisjon viser. Ungpikerebokens dannelsesmotiv var *eventyrlig*, i den forstand at pikens opplevelser var urealistiske, og dermed illustratoriske. Det var meningen at leserne skulle identifisere seg med ungpiken, men ikke via *gjenkjennelse*. Til det var hun altfor vellykket! Hun skulle være målestokken for alle gode verdier, idealet leseren kunne strekke seg etter. I ungdomsromanen, derimot, hadde heltinnen mange feil, så her gikk identifikasjonen snarere via reell gjenkjennelse enn via idealisering. En leser vil nok alltid i større eller mindre grad stille seg solidarisk til hovedpersonen (med mindre hun er av en avskyelig art), men at forfatterne også solidariserer seg med personene, selv når de ikke oppførte seg ”riktig”, var til en viss grad en nyvinning. Solidaritetsperspektivet hindret imidlertid ikke at leserne fikk se heltinnens mange feil. Dermed ble også en slags distanse oppnådd, og denne dobbeltheten ga rom for en langt snedigere påvirkning enn ungpikereboken kunne oppnå.

Når det gjelder heltinneidealisering, fremstår Malin i større grad enn Tilde som et ideal. Siden fortellerstemmen i *Det du ser* er så godt som usynlig, skildres Malin aldri ved hjelp av eksplisitte, kommenterende karakteristikker. Likevel forstår vi at hun er over gjennomsnittet vakker og talentfull. Begge deler innser hun nok selv. I scenen foran speilet ser hun sine lange bein og små, runde bryster (149). Hun fullfører franskprøven med bravur lenge før alle andre, men gjør ikke noe stort nummer ut av det, snarere tvert imot (19). Det er nok en mulighet for at omgivelsene faktisk oppfatter Malins sjenanse som en smule arrogant, men arroganse er ikke nødvendigvis til hinder for beundring. Noen ganger kan jo arroganse skape en ærefryktlignende beundring, i alle fall når den arrogante personen er så ”vellykket” at

arroganse virker plausibelt. Leserne oppfatter naturligvis at Malin ikke virkelig *er* arrogant, men at hun har det vondt fordi hun ikke står tydelig frem. Idealiseringsglansen blir selvfølgelig ikke borte av den grunn, vår heltinne lider jo. Desto større grunn til å ”heie” henne frem mot frigjøringen, og vissheten om at hun er en sympatisk, skikkelig og pen jente, gjør at det blir enkelt for leserne å kjenne glede over at til hun tilsynelatende kommer ut av skallet. Et av Malins hovedanliggender er nettopp å våge å vise seg frem, bli sett med alt hun er og har, og dette oppnår hun jo i ganske stor grad – gjennom kjærlighetsmøtet. En ekte heltinne er gjerne heldig i kjærlighet. Men det er ikke sikkert alle unge lesere merker seg at kjærligheten faktisk er *premisset* for Malins seier, eller gjennomskuer at hun faktisk aldri blir helt selvstendig. Det er heller ingen selvfølge at hennes opprinnelig unnvikende passivitet oppfattes som et svært negativt trekk, om da passiviteten oppfattes i sin fulle dybde.

Leserne jeg nå ser for meg, er yngre enn Malin, det er nok få 18-åringer som leser ungdomsromaner som denne, akkurat som tilfellet var for ungpikeromanene. Dermed kan leserne glede seg over Malins vellykkethet uten å misunne henne! I stedet kan de drømme om å *bli* som henne om noen år, altså den formen for identifikasjon som Møhl og Schack kaller for ”introjeksjon” (99-100). Hvilken ung pike ville vel ikke ønsket å møte kjærligheten i en vakker kunstner, på foreldrefri ferie i sommerlige København?

Tilde, derimot, kan leserne identifisere seg med i form av projeksjon. Hennes situasjon kan tenkes å ligne på deres egen. Hun er heltinne i den grad ”heltinne” betegner en hovedperson. Hun befinner seg i mer hverdagslige omgivelser enn Malin gjør, og er ikke vellykket på samme måte som henne. Tilde er for eksempel, som jenter flest, misfornøyd med utseendet sitt. Imidlertid har hun ingen trekk som er ”opplest og vedtatt stygge”, det skal tross alt sannsynliggjøres at hun kaprer drømmeprinsen! Og han synes jo tydeligvis hun er riktig så søt, med bløtt hår, mørke øyne, og myk munn. Pluss pupper! Hvordan puppene ser ut, nevnes ikke. For Theo er det altså tilstrekkelig at puppene *finnes*. Slike er jo de fleste jenter på femten år utstyrt med, og skal en tro boken, skjeler ikke tenåringsgutter nevneverdig til fasongmessige detaljer. Pupper er pupper. På samme måte som tenåringsjenter er tenåringsjenter – og her er vel Tilde ganske gjenkjennelig. Hun er romantisk og svermerisk, men også pubertalt keitete og usikker. Den kuleste jenta er hun ikke, men befinner seg heller ikke på minussiden av popularitetsskalaen, noe som sannsynligvis ville skapt enn annen type bok enn denne. Leserne kan smile og sympatisere når Tilde snubler og fomler, akkurat som en overgivent og overbærende ler både *av* og *med* Bridget Jones og hennes like.

Jeg har allerede vært inne på måten *Ønskestjerne* spiller på den romantiske komediens formularer, og mener Tilde har mer til felles med vimsete komifilm- og chick-lit-heltinner enn

med ungpikelitteraturens feilfrie protagonister. Hollywood-heltinnene er riktignok ikke så uskyldige som Tilde, de farter gjerne rundt og ligger med ”feil” menn før de finner prinsen, det er del av forviklingshistorien. Så langt går selvfølgelig ikke Tilde med sin ”feil-kjæreste”, hun er tross alt bare femten, og er helt uten erotiske følelser for andre enn drømmeprinsen, som hun først blir sammen med på bokens siste sider. Dessuten overskrider ikke Tildes ”eskapader” realismen, slik komediens hovedpersoner må for å følge sjangerforventningene. Dermed går det an å kjenne seg igjen i og identifisere seg med denne famlende tenåringsjenta. At det er den ”vanlige” jenta som får prinsen, er dessuten oppskriftsmessig appellerende. Tilde ligner nærmest en usikker, sjenert ”Top Model-” eller ”Idol”-deltager som ingen kan se noe spesielt ved, som alle tror vil bli stemt ut, men som til slutt kommer uventet ut av skallet og overstråler de andre deltakerne! Kanskje kan noe slikt også vederfares oss...?

6.3 Kjærlighet og hindringer

Det å få kjæreste står sentralt i begge bøkene, men dette motivet spiller ulike roller i de to bøkene. I *Ønskestjerne* er forelskeshistorien det eneste viktige temaet, og Tildes eneste prosjekt. I *Det du ser* er kjærlighetshistorien mer en ingrediens i Malins overordnede frigjøringsprosjekt. Torben er imidlertid et *premiss* for Malins frigjørelse, den fullbyrdes jo først når hun har blitt sammen med ham. Dette tar likevel ikke bort det faktum at Malin faktisk har andre prosjekter ved siden av forelskelsen. De ytre prosjektene involverer naturligvis ting som å gjøre seg kjent i København, lære seg å lage dobbel macchiato og forstå det danske tallsystemet. Dette er essensiell kunnskap for Malins korte Danmark-sommer, men hun planlegger også fremtiden. Kan hun skape seg et liv som kunstner? Torben har jo klart det. ”[...] hvis han kan, så kan jeg”, fastslår Malin (73).

Tilde er ikke like sikker på seg selv, og tviler på at hun er særlig flink til noe som helst, kanskje bortsett fra å dikte historier. Dette legger hun likevel ikke noe fremtidshåp i, med unntak av i revy-øyemed. Imidlertid er det ikke Tilde selv som foreslår at sangen hennes kan brukes, og hun er jo først og fremst med i revyen for Theos skyld. Tilde har alt i alt få eller ingen egne prosjekter. Det er *Theo* som er hennes prosjekt, og en får følelsen av at hun vil legge alt sitt til side for ham, slik den tradisjonelle ungpiken gjorde i møte med drømmeprinsen. Theo på sin side, kommer nok derimot til å fortsette med sin gitarspilling, kanskje med Tilde som groupie? Det er lite trolig at hun skal gå inn som låtskriver, det tar nok Snefrid seg av. Som jeg har vært inne på, *foretar* Tilde seg svært lite, og dette er blant årsakene til at hun ikke ligner nevneverdig på ungpikene, som arbeidet aktivt med sine livsmålsrealiseringer. Heltinnene i de flateste romantiske komediene er ofte like monomant

forelskede som Tilde, men det er verdt å merke seg at de i det minste sliter og strever for å huke tak i sin utkårede – så til de grader at de gjerne dummer seg ut over en lav (dame)sko. De tar jo faktisk ofte ekstreme initiativer, og prøvingen, feilingen og snublingen, blir ofte lattervekkende. Den risiko-unnvikende Tilde kjører ”safe play”, så når Tilde havner i ubehagelige, pinlige eller ydmykende situasjoner, er det ikke fordi hun selv har tatt sjanser og kastet seg frempå. Å drive litt hemmelig spionasje på Theo er det lengste hun strekker seg til, men dette fører jo ikke til noe. Alt som virkelig *hender* henne, på godt og vondt, bunner i andre menneskers handlinger, tilfeldigheter eller skjebnekrefter (jf tittelen) Forviklingene hun havner oppi, løses uten hennes egen aktive inngripen. Tilde lar krefter utenfor henne selv ta ansvaret for hennes liv.

Her er Malin av en litt annen karakter. Også hun opplever en oppskriftsmessig forviklingshistorie (kvinnestemmen hos Torben), og det er riktignok ikke hennes fortjeneste at det klares opp i denne, men det er viktig å merke seg at Malin faktisk nekter å la den tilsynelatende hindringen stanse seg. Her går hun gjennom to stadier: Først biter hun tennene sammen og tenker at hun skal jammen klare seg uten Torben. Så bestemmer hun seg for at hun vil oppsøke ham likevel, kaste seg frempå. Hun tar altså initiativet *før* misforståelsen er oppklart, før det viser seg at det ikke finnes noen rivalinne likevel, bare en kusine...

Tilde har en rivalinne med langt større farepotensial. Selv om Snefrid ikke ønsker seg Theo som kjæreste, gjør hun følelsesmessig krav på ham. Dette stjeler krefter fra Theo, og oppmerksomheten han skulle brukt på Tilde, går til Snefrid. Stilt overfor en overveldende trøsteoppgave ingen skikkelig gutt kan mestre, blir Theo tafatt, og greier ikke å ta affære overfor *sin* rival, Simen, som faktisk legger kjæreste-beslag på Tilde i ganske mange uker. Sjalousi er et viktig motiv i *Ønskestjerne*, men verken Theo eller Tilde spiller aktivt på det. Snarere enn et ledd i klassisk sjalusispill, er Tildes kjæresteforhold et utslag av ubehjelpelighet. Det blir Simen som utnytter Tilde, og hun konfronterer ham aldri med sviket. Theo forsvarer heller ikke sin dame, så Simen får gå fri.

Simen er en tradisjonell kjæresterival, men han står også for overgrep, i likhet med Hans i *Det du ser*. Hans møter sanksjoner for sin oppførsel, både fra Amanda og fra Malin selv. Han er da heller ingen rival, han er kun en overgriper som Malin ikke kjenner seg forpliktet til å føle noe for. Hans representerer altså ingen hindring for Malins kommende forhold til Torben. Riktignok sår han en skepsis til menn i Malins sinn, men mest av alt blir Malin ansporet til større handlekraft og ansvarsbevissthet for eget liv. Forviklinger spiller i det hele tatt ingen stor rolle i Malins romantiske drama. Alt handler om at Malin skal *våge*.

Tilde har også problemer med å våge, men det er hovedsakelig ytre instanser som hindrer henne, misforståelser og forviklinger som hun ikke alltid har oversikt over. Den overbeskyttende moren er også en form for ytre hindring, hun advarer mot både kulde, sykdom og farlig erotikk. Til en viss grad integrerer Tilde disse advarslene i sin generelle livsholdning, hun blir for eksempel skeptisk til alt som har med kropp og sex å gjøre, men som regel fnyser hun innvendig av den teite moren. Hva faren måtte mene om Tildes gjøren og laden, er uklart, han virker ganske usynlig. Fedrene i *Ønskestjerne* er i det hele tatt enten ubehjelpelige og fjerne, eller dominerende og usympatiske. Det virker ikke som om Tilde har et veldig nært forhold til noen av foreldrene, men boken fremhever heller ikke et videre negativt forhold. De voksne er kulissefigurer, best egnet til å illustrere kjønnsroller – som ikke problematiseres. De voksnes kjønnsrollemønstre påvirker selvsagt avkommet, men i Tildes tilfelle har foreldrene ellers liten *direkte* innflytelse på datterens liv og utfoldelse.

Malins forhold til foreldrene er derimot helt avgjørende. Foreldrene legger ingen konkrete hindringer for hennes løsrivelse, snarere tvert imot! De oppmuntrer henne jo til å dra til København, særlig Mamma, som står i sterk kontrast til Tildes overengstelige mor. Begge virker en smule karikerte: Tildes mor med sine strenge gutte-advarsler, Malins Mamma med sin sexy undertøys-gave. Malins løsere tøyler har selvsagt sammenheng med alderen hennes, og at faren oppmuntrer til løsrivelse er av nyere dato. For noen år siden forpurret han visstnok et gryende forhold mellom Malin og en gutt, men det later ikke til at han ønsker å gjøre noe lignende nå. Det virker ikke som om foreldrene *ønsker* at hun skal være bundet, men det er likevel nettopp farsforholdet som holder henne tilbake. Det er altså på det indre planet at Malin hindres i å leve slik hun ønsker. Siden det er få konkrete, håndfaste stengsler i livet hennes, er det faktisk ingen *reelle* grunner til at hun skal hindres. Stengslenes abstrakte karakter gjør dem naturligvis vanskeligere å kjempe mot, men dersom Malin først overkommer sperrene i eget sinn (noe hun kanskje ikke til fulle gjør), ligger jo veien åpen for henne! Det er viktig å merke seg at Malin er seg bevisst at hun er bundet, det er virkelig et problem for henne at hun er så passiv og konfliktsky. Tilde, derimot, plages bare av sin tilbakeholdenhet i den grad den hindrer henne i å nå Theo.

6.4 Synliggjøring

Begge jentene hindres nok av jenterollene, men de er i ulik grad oppmerksomme på det. Malins atferd er nok formet av kjønnsrolleforventninger, men ikke så direkte som Tildes. I Tildes miljø er kjønnsrollemønstrene langt synligere og mer rigide. At de ytre instansene som påvirker ungdommenes atferd ikke problematiseres, sender signaler om at samfunnet faktisk

skal ordnes slik, dette er normalen! Tilde reflekterer aldri over den begrensende jenterollen. En av de få gangene den slags kommer på tale, idet en av jentene i revyngjengen mener det er urimelig at jenter skal rydde alt bare fordi de er jenter, tar Tilde til orde for at dette må da være helt greit. Dette er imidlertid ikke uttrykk for en bevisst kjønnsrolleholdning. Tilde synes det er greit å rydde fordi hun får være i nærheten av Theo. At de andre jentene kanskje ikke har en lignende forelskelse å sveve på, bekymrer henne ikke. Alt handler om henne selv.

Langt på vei mangler Tilde øye for andres problemer. Her har Malin kommet lenger enn henne, og er for eksempel oppmerksom på at noe plager tante Amanda. Hun er også i stand til å ordne opp i uoverensstemmelsene som oppstår dem imellom. Imidlertid er det kun i den grad tantens problemer påvirker Malin selv at hun involverer seg. Helhetlig sett er Malin, i likhet med Tilde, temmelig selvopptatt. Det er nok ikke av veien å peke på en viss narsissisme hos begge jentene. Narsissismen kommer klarest til uttrykk gjennom synlighetsbehovene begge nærer.

Tilde streber mot scenen, for i hennes verden står scenen for det ypperste synlighetsstadiet. Idet hun står på scenen under premieren, når hun sitt synlighetsmål, og belønnes med oppnåelsen av det endelige målet – foreningen med drømmeprinsen. En fullsatt sal har sett Tilde stråle, Theo har sett Tilde, de får hverandre under stjernene, og mer trengs ikke for Tildes lykke.

Malin trenger mer for å bli lykkelig. Hun bærer også på en drøm om scenen, og minnes lengselsfullt hvor deilig det var å stå på scenen som Bestemor Skogmus, men skjønner samtidig at den infantile tilfredsstillelsen ikke kan virkeliggjøres på samme måte i dag. Nå er hun voksen, og trenger mer enn å bli sett av Pappa. Malins synliggjøringsprosjekt er dypere og mer gjennomgripende enn Tildes, noe som forklarer ambivalensen. Malin vakler mellom synlighetstrang og agorafobi, men relativt tidlig i romanen begynner hun å helle mot viljen til å synes. Dette underbygges av synlighetssymbolikken jeg har redegjort for i kapittel 6. Symbolene (speil, lampe, rampelys, sol) antyder at Malin ikke bare ønsker å bli sett av andre, hun har et grunnleggende behov for å både se seg selv, og lære om seg selv. Tilde viser aldri et lignende behov, og beveger seg da heller ikke i den retningen. Tilde er fornøyd med å bli sett som *objekt*, hun er fornøyd med å fremstå som hva som helst, bare folk – og særlig Theo – ser det og liker det. Malin ønsker i tillegg å anerkjennes som *subjekt*. Imidlertid er det mye som tyder på at Malin når lengst i våge-å-bli-sett-av-andre-prosjektet. I den grad hun danner et klarere bilde av seg selv, er det gjennom det faktum at *Torben* definerer henne.

Her kan vi kanskje stille oss et spørsmål: Hva hvis Malin hadde vært ”Magne” eller ”Marius”? Ville vi som lesere opplevd det som noen særlig grad av frigjøring om en ung

mann hadde våget å la seg se? Hvis svaret her er nei, fremstår synlighetsprosjektet som en sær-feminin form for frigjøring, og da gir *Det du ser* noen sterke signaler om hva som er typisk for kvinner. Kanskje kan saken sees slik: Selvsagt synlighet har lenge vært et maskulint privilegium. Få har stilt spørsmålsteget ved berettigelsen i mannlig selveksponering. Så da ligger det kanskje et likestillingsaspekt i at også kvinner våger å la seg se? Men likevel: Synligheten i *Det du ser* dreier seg primært om å være fysisk og erotisk synlig. Det er i alle fall på det punktet frigjøringen skjer. Og hva slags frigjøring er det, i en tid der kvinnens kropp mer enn noensinne er utstillingsfigur og handelsvare, og der blyghet nærmest betraktes som psykisk sykkelighet? Det ligger dessuten en klar definisjonsakt i Torbens portrettmaling, og målet burde vel kanskje heller ha vært at Malin skulle få definere seg selv.

Pappa har sett Malin i 18 år, men nå er tiden inne for at en kjæreste overtar. Torbens ord: ”Min vakre kjæreste” (167), er et ekko av Pappas talemåte, og illustrerer dette rollebyttet. Men Torben inntar i tillegg en rolle en farsskikkelse aldri kan innta: Elskerens rolle. Store deler av Malins frigjøring handler nettopp om at hun skal gjøre seg kjent med egen seksualitet. Alt hun hittil har gjort er å kysse én gutt, og i en alder av 18 år føler hun at det begynner å bli på tide med noe mer. I starten av romanen tenker hun på hvor fint det ville ha vært å kysse en gutt igjen, men bare noen uker senere kjenner hun at hun har *lyst på* Torben. Når kjæresteforholdet litt senere er et faktum, er Malin helt klar til å føres inn i erotikkens landskap av sin trolig mer erfarne kjæreste. Men det er verd å merke seg at det er Malin som gir klarsignalet til å gå inn på soverommet, og selv om Torben har ”stødige” (les: erfarne) hender, ”følger [de] hennes.” (152) Malin våger altså å ta initiativ, og dessuten har hun allerede erkjent seksuell lyst på *egen hånd* og på *forhånd*. Tildes følelser flammer først opp for alvor idet Theo kysser henne under stjernene. Da erkjenner hun fortumlet at hun kanskje ikke er frigid likevel. Tilde har nok imidlertid ikke mer enn kyssing og klining i tankene, hun har tross alt bare vært tenåring i knappe tre år. At Tildes følelser våkner idet Theo kysser henne, er en fullbyrdelse av Tildes Tornerose/Snøhvit-drøm.

6.5 Frigjøring

Jeg har omtalt synliggjøring, utfoldelse, utvikling, frigjøring og selvstendighet som viktige motiver i *Det du ser*. I *Ønskestjerne* er *fraværet* av de tre siste punktene påfallende. Tilde engasjerer seg i synliggjøringsprosjektet, men siden dette bare innebærer objektifisering, oppnår hun ingen frigjøring. Siden hennes utfoldelsesfelt kun befinner seg innenfor kjæreste-universet, blir aldri Tilde selvstendig. At den tradisjonelle figuren ”erstatningsmoren” eller

”voksen-forbildet” ikke forekommer i Scheens roman, kan bero på at det ikke er behov for henne, all den stund Tilde ikke skal gjennomgå noen nevneverdig utvikling.

Malin er eldre, og nærer ikke slike luftige eventyrprinsesse-fantasier som Tilde – i alle fall ønsker hun det ikke. I starten av boken faller hun tilbake i regressive lengsler tilbake til den overbeskyttede tilværelsen under pappas galante oppvartning, i ansvarsfri trygghet bak hjemmets slottsmurer. Men i økende grad søker hun å *frigjøre* seg fra denne prinsesserollen. Å abdisere innebærer å ta regien i eget liv, jobbe aktivt med seg selv, og rette blikket mot fremtiden. Fremtiden Malin ønsker seg, står i kontrast til den passive (u)virkeligheten som dumsnille, døsig drømmende Tilde ønsker å forbli i. Likevel mener jeg det kan diskuteres hvor reell Malins frigjøring egentlig er. Selv om Torben fyller en litt annen rolle enn Pappa har gjort, overtar han likevel mange av Pappas funksjoner. Malins fryd over å være på egen hånd uten Pappa melder seg riktignok *før* hun møter Torben, men mye tyder på at det er *forventningens* glede hun kjenner. Alt peker mot oppfyllelsen av forventningen – nemlig møtet med Torben. Kjæresteforholdets rammer legger til rette for langt friere utfoldelse enn forholdet til faren har gjort. Men Malin befinner seg fremdeles innenfor rammer der et annet menneske er hovedpremisset hennes glede. Det er dessuten Torben som gir henne tro på fremtiden som kunstner, det er først etter å ha møtt ham at hun klarer å tegne mer enn fortvilte kruseduller. Det er nærliggende å spørre seg om hva Malin greier å fastholde dersom kjærlighetsforholdet smuldrer opp igjen.

At Malin er mer initiativrik enn Tilde kan ha med alderen å gjøre. En venter vel i større grad av en 18 år gammel jente at hun skal være synlig og initiativrik, enn av en 15-åring. Malin tar flere initiativ overfor kjæresten enn den tradisjonelle ungpiken gjorde, men så har jo også samfunnet endret seg siden 50-tallet. Jenteidealet har følgelig endret seg tilsvarende, ikke minst på det seksuelle området. Erotikk var så godt som fraværende i ungpikelitteraturen, som langt på vei fornektet at også jenter har seksuelle behov. I dag er dette i stor grad snudd opp ned, og Malin gjør i den forstand ingenting som overskrider *dagens* jenteideal. Egentlig driver vel også Malin forventet rolletilpasning, bare med den forskjell at rolleheftet i vår tid foreskriver at jenta skal være seksuelt ”frigjort” = villig, aktiv og initiativrik. Men dreier ikke mange av Malins initiativer seg primært om ting Torben ønsker, og venter at *hun* skal ønske seg? I så fall kan det hevdes at Malin faktisk ikke gjør mer enn det som forventes av henne. I realiteten gjør hun ikke en eneste handling i hele boken som jenter ikke ”skal” gjøre. Rett nok kommer hun ikke i så veldig mange situasjoner som inviterer til kjønnsrolleoverskridende atferd! Men la oss tenke oss at Malin hadde vært ”Marius”, med tilsvarende morsbinding! Da hadde ikke historien vært en romantisk kjærlighetsberetning, men fortellingen om en unormal,

sykelig person. Kan en tenke seg at en gutt reagerer på samme måte over å ikke få være sammen med mamma hele sommeren? Bare det at historien ville blitt lest annerledes med en gutt i hovedrollen, viser at et kjønnsperspektiv er innbakt i romanen.

Begge romanene trekker utvilsomt veksler på den gamle ungpikesjangeren, men Tilde og Malin representerer en ny type heltinner. Aubert peker på at de gamle ungpikeromanenes formål var å lære jenter hvordan unge piker burde være, mens formålet i nyere tid snarere er å bevisstgjøre jenter på at de kan realisere seg selv, ta kontroll og leve selvstendige, egne liv (Aubert 39-40). I tråd med dette virker de nye heltinnene mer selvopptatte, uten at dette problematiseres i bøkene. Mens de gamle heltinnene hadde den kvinnelige (?) egenskapen at de hadde omsorg for sine omgivelser, kan de nyes perspektiv lett tippe over i det narsissistiske. Det må regnes som positivt at moderne jenter ikke lenger hengir seg til altoppslukende selvoppofrelse, men det finnes vel en mellomting mellom dette og selvdyrkelsen? Tilde kan sies å leve ut både selvdyrkelsen og selvoppofrelsen, men kun de negative sidene av begge disse aspektene. Tilde legger alt hun er og har til side til fordel for nesegrus kjærestedyrking, *samtidlig* som hun hengir seg til dyrkingen av seg selv *som objekt*. Malin viser ikke slike tegn til å ville gi opp seg og sitt for Torben, men hun er likevel kjæreste-avhengig, fordi hun *gjennom ham* har funnet seg og sitt. Dette klamrer hun seg til – noe som ikke levner rom for omtanke for andre enn henne selv og kjæresten.

Det er nok vanlig å anta at ungdomslitteraturen har utviklet seg i retning av flere kjønnsnyanser. I den grad dette måtte stemme, er ikke *Ønskestjerne* og *Det du ser* representative for en trenden. Begge bøkene viser en forbausende konservatisme. Kjønnssrollene og kjønnetheten er tydelig beslektet med det vi møter i betydelig eldre litteratur, noe som til dels beror på sjangerallusjonene, men også på selve budskapsplanet. Fremdeles finner vi bildet av den unge kvinne som når sitt livs mål og realiseres som menneske ved å knyttes til en mann. Imidlertid kommer jo ikke selvrealisering på tale i *Ønskestjerne*, og dette er en av grunnene til at jeg ser mer kritisk på Scheens bok en på Glaser Munchs. *Ønskestjerne* tilbyr faktisk *mindre* enn ungpikeboken gjorde i så henseende. I *Det du ser* er utvikling et hovedtema, og Malin viser både vilje og evne til å oppnå fremgang. Men slik jeg ser det, er det problematisk at nesten all selvrealisering knyttes til forelskelsen i en mann.

7. Rebel, rebel

Ragnfrid Trohaug debuterte i 2000 med *Okkupert kjærleik*. Siden har hun gitt ut tre romaner, samt *Ikke mat sjimpansene* sammen med Charlotte Glaser Munch og Hilde Hagerup. *Okkupert kjærleik* høstet stor ros da den kom, og ble belønnet med både Kulturdepartementets debutantpris og Samlagets Blix-pris.

7.1 Resymé, komposisjon og sjangertrekk

Okkupert kjærleik er svært ulik *Det du ser*. Likevel finne det enkelte paralleller, både i ytre handlingsrammer og på temanivå.

Begge bøkene starter med at sommerferien står på trappene. Både Malin og Ida har i en periode kjent seg utilfredse, ensomme i en lang periode, til tross for at de kommer fra velstående ressurshjem, og selv er ressurssterke og talentfulle. Sommerferien ser først ikke ut til å bringe endringer til det bedre, og jentene sendes av gårde til en ferietilværelse de ikke opprinnelig ønsket seg. Årsakene til fortvilelsen er tilsynelatende ulike for Malin og Ida. Mens Malin lider under tanken på å unnvære pappa en hel sommer, raser Ida over at hun ikke får ha sin elskede bror, Thomas, for seg selv. Imidlertid er de to jentenes situasjoner sammenlignbare, for begge har en usunn binding til en *farsskikkelse*; Malin til en ekte far, og Ida til en farsersstatning. Både Ida og Malin er nærmest venneløse, de har bare ”pappa”. Situasjonen er uholdbar, og derfor er løsrivelses- og selvrealiseringstemaet bærende i både *Det du ser* og *Okkupert kjærleik*. Det endelige utfallet er tilsynelatende ganske likt: både Malin og Ida frigjøres fra henholdsvis far og bror. Men som jeg vil forsøke å vise gjennom analysen, er det bare Ida som virkelig frigjør seg fra bånd og stengsler og oppnår reell uavhengighet. Dette henger sammen med kjærlighetshistorienes ulike karakter.

Mens Idas idealistiske legeforeldre bruker ferien til å redde verden som nødhjelpsarbeidere i Afrika, sender de datteren, 15 år, av sted til en liten kystby, der storebror Thomas bor sammen med kjæresten Maria. Ida mistrives intenst, sjalu på Maria som har tatt storebror fra henne. Men så slår den overraskende kjærligheten ned i livet hennes, i form av den tøffe, dominante og to år eldre husokkupantjenta Linn – en typisk rebell. Ida blir selv en rebell. Hun slår seg sammen med husokkupantene, aktiv både i kampen for ungdomshuset og som Linns kjæreste. At forbindelsen er lesbisk, problematiseres ikke, hovedsaken er at opplevelsene frigjør Ida fra en umoden brors-binding, og gir henne rom til å utfolde kreativiteten. Samtidig som husokkupasjonen går mot slutten går forholdet til Linn i oppløsning: Ida innser at Linn

bruker henne som leketøy og tidsfordriv, og dominerer henne på vilkårlig vis. Dette finner Ida seg til slutt ikke i, og river seg løs, delvis oppmuntret av Linns eks-kjæreste, Elias. Idet politiet stormer inn og rydder stedet, viser det seg at Linn svikter: Hun fremstiller seg selv som uskyldig offer for de andre okkupantene! Ida, derimot, er blitt en kompromissløs kampkvinne. Via hus-kampen har hun kommet i gang med kampen for egen integritet. Boken ender idet Ida føres bort av politiet, men vi forstår at veksten og modningen vil fortsette, uavhengig av ungdomshusets skjebne.

Trohaug anvender mer komplekse komposisjonsgrep enn det som er vanlig i de fleste ungdomsromaner. I tillegg til fortellingen om Idas korte sommeruker, får vi også høre om hendelser fra år tilbake. Disse er viktige for å forstå både den nåtidige handlingen, og Idas generelle situasjon. Når fortiden rulles opp, brytes kronologien, og det kan av og til gå uklare grenser mellom Idas datidige og nåtidige refleksjoner, men ofte klargjøres det ved at disse avsnittene kursiveres. Hele historien fortelles i første person, men i de første kapitlene brukes enkelte av kursivinnslagene til å gjengi ytringer fra foreldrene. Imidlertid blir ytringene silt gjennom, og farget av Idas refleksjoner, det er *hun* som velger å gjenfortelle dem! I all hovedsak ligner kursivbruken på den som forekommer i *Det du ser*, der slike avsnitt avspeiler Malins tanker. At *Det du ser* er en tredjepersonsfortelling, mens *okkupert kjærleik* berettes i første person, utgjør likevel en viktig forskjell. I *Det du ser* er det først og fremst i kursivavsnittene at vi ser Malins direkte tanker, men i Trohaugs roman, hvor Ida *selv* tenker, føler og forteller hele veien, blir kursivbruken mer et ekspresjonistisk uttrykk for følelser hun ikke helt kan sette klare ord på. Her overlates mye til leseren.

Tradisjonelle førstepersonsfortellinger fortelles som oftest i preteritum. I nyere litteratur er det blitt stadig vanligere å bruke presens, enten som enkeltinnslag, eller som det bærende tidsperspektivet hele historien igjennom. Presens kan skape både nærhet og spenning, gjennom følelsen av at fortelleren og leseren deler mangelen på oversikt over handlingsgangen. I ungdomsbøker blir dette ekstra effektivt, for hvis den unge fortelleren hadde blitt bevilget tidsavstand til hendelsene, måtte nødvendigvis en annen type refleksjon kommet til syne. Dessuten ville spørsmålet om jeg-personens nåværende alder automatisk komme på tale. I presens-perspektivet blir en ureflektert, spontan og kanskje ”umoden” stemme mer troverdig, og hovedpersonens vekst virkeliggjøres sterkere fordi vi følger henne *mens* hun vokser. Å oppleve hendelsene samtidig med fortelleren, styrker solidariteten som jeg-perspektivet alt har etablert. I *Okkupert kjærleik* har tempus-bruken i tillegg en avslørende, utleverende funksjon. Siden Ida står midt i hendelsene, og følgelig ikke ser hvor pinlig hun tidvis oppfører seg, overlates det til leserne å ta avstand til atferden hennes.

Tekstens ”skjulte” kritikk av Ida blir imidlertid ikke så sterk at leserne tvinges til å stille seg utenfor henne. Det er utvilsomt Ida vi skal ”heie på”, særlig når Linn dukker opp og oppfører seg langt dårligere. Dessuten endrer Ida seg, vi lærer å kjenne henne som sterk og egenrådig, ikke minst fordi hun hele tiden forteller med egen stemme.

Åpningen med ventende sommerferie føyer *Okkupert kjærleik* inn i en velkjent barnebokformel, som også tas i bruk i *Det du ser*. Det er et ”strategisk”, og kanskje helt nødvendig forfattergrep å legge handlingen til en ferie hvis en ikke ønsker å skrive om skoleproblematikk. Ferier er ”takknemlige” når handlingen skal romme det *uventede* og *særegne* – også tradisjonelle barnebokingredienser. Mange feriefortellinger åpner på lignende vis. Det er ferie, hovedpersonen er på et sted hvor hun mistrives, og frykter en ”marekeisam sommer” (6), men så skjer det helt uforutsette, spennende, vidunderlige og skremmende!

7.2 Barnslige Ida

Ida venter seg ikke at noe som helst av interesse skal vederfare henne, og ser for seg lange, uutholdelige uker ”åleine i treet” (6). Treet det er snakk om står i Thomas’ hage, og hit opp klatrer Ida for å surmule og synes synd på seg selv. Ida har kanskje grunn til selvmedlidenhet. Foreldrene har reist, og har ikke sett datterens behov. ”Dei stakk av utan å spørje om lov... spurde aldri kva eg syntest om legeoppdrag [...] det er mi mamma og min pappa [...] Dei skal vere heime” (9-10). Ida roper om oppmerksomhet ved å farge håret lilla.: ”Signal.” (5) Dette legger ikke foreldrene merke til. Det samme opplever Ida når hun demonstrerer sin frustrasjon for Thomas og Maria ved å skamklippe seg. Ida har bestemt seg: ”Skal i alle fall ikkje vere fin denne sommaren.” (9) Erklæringen kontrasterer mammas forsikringer om at det vil bli en fin sommer. ”*Du har jo Thomas*” (9), sier moren, og skyver i praksis ansvaret over på Thomas, som Ida føler hun har mistet. Det er lenge siden Thomas var bare *hennes* (6).

Akkurat som i *Det du ser*, mangler den harmoniske hjemmetilstanden i bokens begynnelse, og romanene har også det til felles at bruddet inntraff relativt nylig (Koch Knudsen 1979: 129). Ida husker godt hvordan ting pleide å være, og er i likhet med Malin misfornøyd med endringen. Hun har et barns behov for ritualer (eks: kanelbollebaksten), og preges av regressiv lengsel mot barndom og fortid. Thomas, derimot, kjenner seg ferdig med slikt, og velger å fortrenge de vonde minnene om farfars død. Ida trenger å snakke om det, og det er vondt når Thomas kaster alle ”farfartingene”. ”Kaste, kaste, kaste, ikkje sjå, ikkje lukte, ikkje hugse.” (35–35) Kaster han også de gode søskenminnene, ”eit heilt liv med kanelbollelaurdagar” (29) ”Du er annleis”, konstaterer Ida. (29), men får til svar at alt dette skjedde for lenge siden. Bare

”notida er viktig.” (27) Men dette kan ikke Ida leve med, for nåtiden involverer kjæreste-Maria” og ”foreldre som er borte på viktigtur [...] Eg vil ikkje ha her og no”, furter hun. (27)

Ida virker ganske barnslig. Noe av det første vi legger merke til er hennes sterke, og infantile selvstendighetstrang. Ved en anledning spør Thomas om hun trenger hjelp til å komme ned fra treet, og da er hun kjapp: ” – Nei, klarer det sjølv.” (18) Det samme kunne kanskje en 5-åring sagt? Under klatreturen med Thomas og Maria, er Ida like bestemt når Maria tilbyr hjelp, og rister på hodet selv om hun ”ber tungt og berget er bratt.” (11)

Andre ganger kan Ida imidlertid godt tenke seg hjelp, og hvorfor beherske seg? Mangler hun Thomas’ fulle oppmerksomhet, får hun barnslige raserianfall. Under hagefesten skal han til å ta henne imot når hun hopper ned fra treet, men Maria brenner seg på grillen, og Thomas snur seg akkurat idet Ida hopper. Maria hyler over tredjegradsforbrenningen, men Ida har ikke mye rom for sympati når Thomas trøster kjæresten ”Eg tråkka nesten over då eg trefte bakken.” (19) Ida synes Maria er en ”skrikarunge”, men det er hun selv som skriker høyest, om hvor pysete Maria er i forhold til andre. Til Thomas brøler ”hold kjeft” (19).

Maria går glipp av neste klatretur, og Ida griper sjansen til både å komme nærmere broren, og å vise seg sterk og selvhjulpen: ”Sjå, Thomas, eg kan, eg òg... betre enn Maria”(24). Igjen skal 5-åringen vise seg! Men i neste sekund trenger hun hjelp, og gir høylytt uttrykk for det: ”Uææ!... Ta meg!.. Hjeelp” (25). Thomas får Ida trygt ned, og igjen er det tid for å tøffe seg: ”Det er OK å vere på bakken igjen, men det gjer eg ikkje noko poeng av.” (25)

Ida skjønner nok at hun virker ganske umoden. I et forsøk på å virke mer voksen, tvinger hun seg til å drikke kaffe med Thomas og vennene, og blir selvfølgelig dødelig fornærmet når Thomas påpeker at hun ikke liker kaffe. (29) Borte er den veslevoksne masken, Ida eksploderer, og drar inn forgangne barndomsminner: ”– Idiot! ... du likte å lage kanelbollar, du digga det. Det er din feil! spyttar eg ut mot Maria. – Thomas er kanelbollmannen, men du har fått han til å gløyme det, du di jåleheks!” (31) Bedre blir det ikke når de voksne studentvennene snakker overbærende om tenåringsraseri. Ida ser ingen annen løsning enn å storme ut, og både vil og ikke vil at Thomas skal følge etter: ”... kom, kom ikkje...” (31) Ida vet ikke riktig hva hun vil, og vil nok temmelig mye på en gang! Men hovedønsket, som bærer gjennom hele boken, er å være sterk og selvstendig. ”Eg er ingen sin”(7), har hun fastslått. Først er ytringen mest et klagerop, men siden blir den til en stolt uavhengighetserklæring. Det er imidlertid ikke før Ida har opplevd kjærlighet og eventyr at hun utvikler denne tryggheten.

7.3 Møtet med Linn

Introduksjonen av Linn følger en kjent barnebokformel. Hun dukker brått opp, nesten på magisk vis, og henvender seg til Ida uten den minste innledning. Dette skjer akkurat idet Ida er alene en liten stund, så Thomas ser bare snurten av den fremmede jenta, som forsvinner like plutselig som hun entret scenen. Også her fremtrer Linn som et fortryllet vesen, en eventyrprinsesse som fordufter når klokken slår tolv. (Senere skal hun jo også ved flere anledninger kalles prinsesse.) ”Eg ser på sola at eg må gå no; snakkast, seier ho [...] og forsvinn.” (14) Senere bruker hun også solen som orienteringsinstans, og avtaler å møte Ida ”når sola så vidt heng over horisonten.” (42)

I likhet med i *Det du ser*, foregår et av de mest avgjørende kjærlighetsmøtene ute på en odde med havutsikt. En odde er et sted uten forstyrrende elementer, det hører mer til ”naturen” enn ”kulturen”, og er dessuten en blindvei. Dette skaper sårbarhet, og forsterkes av at både Malin og Ida er i tilstander av fortvilelse når henholdsvis Torben og Linn uventet kommer. Torben tillegges imidlertid ikke noe ”magisk”. At Ida befinner seg lenger ut mot havet, lenger ute i naturen enn Malin gjør, harmonerer godt med Linns fortryllede side.

Det var synet av Linn på svabergene som fikk Ida til å miste balansen under klatreturen, hun ble, ”småskjelven og ør av... ei sebrastripete Bowie-jente.” (25) Slik forfjamselse er et velkjent tegn på forelskelse! Det første Ida merker seg ved Linn, er det ”bra” smilet og det flotte håret. Håret er også det første Linn bemerker ved Ida (13). Dette er viktig, for her bifaller Linn øyeblikkelig det verken foreldrene, Thomas eller Maria har lagt merke til. ”Ho såg håret mitt, det var stilig.” (14) Altså: Linn så selve *Ida!* Når stryker Idas hår, og bemerker: ”Mjukt og stritt på same tid” (13), kan det leses som en karakteristikk, og et bifall av Idas personlighet. Linn har også noe spaltet ved seg, illustrert gjennom utseendet: hun har både Bowie-øyne, sebrastripete sol-hud (14-15). Dette symboliserer både Linns lunefullhet, og hennes bifile praksis. ”Bowie-jente” og ”Bowie-auge” henspiller selvsagt på artisten David Bowie, som er kjent for et visst androgynt image. En av hans sanger heter ”Rebel, rebel”.

Fra første stund går Linn inn i sjekkerollen, og lirer av seg standardreplikker som ” – Er du alltid aleine, du?” og ” – Kjem du ofte hit?” (40) *Ida* slipper ikke til med spørsmål, for Linn smiler ”et frekt smil” og forteller at hun både har fulgt etter, og spionert på Ida (41). Ida blir flau og stresset, men mest av alt glad for oppmerksomheten fra denne kule, eldre jenta: ”Det er meg ho har følgt etter, ikkje Thomas [...] ho er sikkert sytten og har følgt etter meg.” (41)

Hvordan ville tilnærmelsen blitt oppfattet dersom Linn var gutt? Ville ikke da initiativet blitt oppfattet som innpåslitent, perverst, endog farlig, og dermed blitt avvist? Slik reagerer ikke Ida overfor Linn. Rett nok rykker hun til når Linn tar på henne, ”ikkje fordi handa er

ekkel, men fordi eg skvett.” (13) Dessuten våger Ida seg snart frempå, med en både dristig og barnlig bemerkning: ”Du har David Bowie-auge, seier eg og peiker.” (41) Deretter gjør Ida enda noe de færreste ville finne på overfor en fremmed: ”Eg strekker meg fram, stryk fingeren over dei våte tærne og smaker på den. - Salt, konstaterer eg.”(42) (Saltsmak kan minne om andre kroppsvæsker...) Men skal Ida våge hele spranget? Linn ”strekker ut handa, eg nøler, ein augneblink i uvisse, så tar eg handa... Ho spør ikkje kvifor handa hennes måtte henge i et sekund i lause lufta, om eg tvilte, ho spør ikkje (det gjør hun senere!)”- Tviler du, eller?”(106)) og det er godt” (43). Snart holder både Linn og Ida fast ved hverandre.

I starten av forholdet har Linn hovedinitiativet til erotisk kontakt, og er ganske sjefete. Når Ida ikke ønsker å bade uten klær, er Linn såpass bestemt at Ida resignerer: ”Gjer som eg blir bedt om.” (43) Linn har jo sagt at hun er finere uten klær! (44) Etter badet sier Linn igjen: ” – Kom”, og ” legg bomullskledet over akslene mine og drar endane til seg.” (44) Som eldre og erfaren inngår Linn i en slags forførerrolle, som i tradisjonelle kjærlighetsbøker er en mannlig rolle. At Linn er jente, stusser ikke Ida over, selv om hun er forfjamsset av de nye følelsene. Det kan virke som om det mer er selve forelskelsen som overvelder, og ikke det faktum at Linn er jente: ”Eg spring etter. Litt bak, litt på avstand. Har gjort det [...] sia eg forstod [...] skjønt at eg er forelska, stupforelska i eit langt hår.” (70) Ida kan ikke *helt* overse at Linn faktisk ikke er gutt, men likevel: ”No tør eg [...] Eg tør vere forelska i ei jente.” (72)

Ganske raskt overtar Ida rollen som initiativtaker. Det er *Ida* som modig gir Linn det første kysset, da blir *Linn* redd – og løper (58). Likevel, selv om Ida nå er livredd for å ha dummet seg ut, at sommeren på nytt skal dette ned ”i eit marekeisamt spor”, tør hun å ta seg på egenhånd inn i Huset, oppsøke en sovende Linn tidlig om morgenen, og spørre hvorfor Linn sprang. Men hun *er* ”pisseredd”, for dette har hun aldri gjort før, og i denne situasjonen hadde det ikke ”hjelpet å spørje Thomas eingong.” Dette må hun klare alene. Heldigvis viser det seg at Linn har håpet at hun ville komme (59-61). Idas dristige fremstøt setter standard for den videre utviklingen. *Ida* legger opp til det første samleiet: ”– Vil du kline?”

Ida er jublende forbløffet: ”Visste ikkje at eg kunne kline, flyge, vere naken og vite kva som skulle gjerast, men det gjorde eg” (79). Hun har så vidt ”tjuvtrena” som liten, og både med ”Sørlands-Ronny”, og venninnen Ebba. Når Ida minnes kysstreningen under et pledd i hagen, dreier det sterkeste minnet seg om at hun ville ”vere øvst”! (79) Gikk Ida ubevisst inn i en slags gutterolle? Metaforene Ida griper til for å skildre klining med Linn, har anstrøk av både feminine (rosa sukkerspinn, bomull) og maskuline (dundersalt, jettfly) konnotasjoner. Men Ida er nok ikke opptatt av et hva som eventuelt måtte være feminint eller maskulint, hun lever i nuet, nyter, fryder seg, og *lever!*

En midlertidig gledesdemper er engstelsen for hva Thomas vil si. Tenk om han ikke vil forstå? Han ville ”kanskje blitt skuffa [...] synast det var ekkelt, feil, unormalt, på trynet... Småsøstrer... kliner ikkje med jenter og herjar på [...] For ”kva veit han om å vere meg og elske med ei jente [...]?” (80) Thomas misliker sikkert ikke sånt *i prinsippet*, men ”veslesøstera – nei” (64). Imidlertid, når Ida beslutter å holde Linn hemmelig inntil videre, er det ikke frykt for reaksjonene som hindrer henne. Hun har ikke *behov* for å fortelle. Uavhengighetserkjennelsen er en seier for Ida, hun trenger ikke Thomas som rådgiver! ”Thomas har ikkje kontroll, eg smiler inni meg, Thomas har sleppt taket, eg kjenner meg sterk” (64). ”Det er berre eg som veit no [...] han er ikkje der, fortalde meg ikkje korleis det skulle gjerast første gongen, eg var heilt åleine og klarte det sjølv.” (80) Likevel kjennes det godt når Thomas etter hvert oppsøker Huset, ”alvorleg, streng som ein far”, og har bekymret seg (81).

7.4 Pappa, bror, venn og kjæreste

Alt fra starten av ser vi at Ida er sterkt knyttet til Thomas. Han blir både bror, pappa, venn og kjæreste. Svikt fra foreldrenes side, ligger tydelig under, de har for eksempel tiet i hjel sorgen etter farfar. De ”spurte ikke: ”Korleis kjenner du deg no, Ida, går det bra? Har du eit isberg i magen og bly i hovudet?” (39) Thomas gir henne mer oppmerksomhet. Etter å ha flyttet hjemmefra, er det i første rekke *Ida* han kommer hjem for å besøke. Da bærer han den gjævaste veslesøstera i landet” på tronstol rundt i stuen (11). Imidlertid stiller heller ikke Thomas fullgodt opp for henne, og det danner kime til konflikt og bebreidelse. Ida har ingen andre enn ham å betro seg til. Hun mangler egne venner, og har stort sett hengt på Thomas. Desto større triumf når hun greier å få venner alene! Ida er vantro, hun hadde aldri trodd hun ”skulle bli kjend med så skvære folk på eiga hand, utan Thomas.” (96)

Å ha fått kjæreste kjennes like utrolig. Og det har egentlig vært Thomas hun har ønsket i den rollen: ”Kanskje eg ville valt Thomas [...] Sterk. Vakker. Snill og tøff når det trengst” (33). I hele oppveksten har Ida bitt i seg sjalusien, og til og med likt å høre om brorens mange kjærestar, for det var likevel ”lov å krype opp i senga til Thomas om morgonen.” Med Maria har ting endret seg. Dette er *varig*, og Thomas virker utilgjengelig. ”Betre var det då Thomas hadde ny kjærast annakvar veke [...] som kom og gjekk utan å ta Thomas med seg.” (10) Dette er feil, han skal være Idas Thomas, ”ikkje Maria sin.” (7)

I likhet med *Det du ser*, inneholder *Okkupert kjærleik* et klart ødipusmotiv. I førstnevnte bok ligger dette hele tiden mellom linjene, som en implisitt faktor. I boken om Ida uttrykkes det eksplisitt. Ida er totalavhengig av sin ”pappa-bror”, og sjenerer seg ikke for å rase fra seg

når hun føler hun er i ferd med å miste ham til Maria. Sjalusien er ikke ny – for et par år siden smug-skrev Ida på stileboken hans: ”Eg har søskenkjærleik.” (33) Nå er kjærlighetsorgen sterkere enn noen sinne. Kanskje er det best å aldri få seg kjæreste, og heller ”puste heile lufta på eiga hand” (32). I vill frustrasjon løper Ida ut på odden, der det ikke er ”ei sjel, ingen bror, ingen kjærast, ingen venninne, berre eg og regnet.” (32) ”Eg treng ikkje kjærast, treng ikkje brør [...] eg skal aldri i verda ha kjærast, aldri i den fjernaste villaste vesten!” (34)

Alt dette skjer før Linn entrer scenen. Foreløpig har Ida nok med å balansere nærhets- og avstandssønsket overfor Thomas. Hun har lenge følt noe som ligner seksuell tiltrekning mot ham. Ødipus-konflikten er da også seksuell i sitt vesen, men barnet som tiltrekkes av far eller mor, er ikke bevisst klar over dette. Malin tenker for eksempel ikke i seksuelle vendinger når hun ønsker seg tilbake til farens trygge favn. Ida ønsker på ingen måte å inngå i en faktisk seksuell relasjon til broren, men det fjerner ikke det faktum at forholdet dem imellom fremtrer ubehagelig nesten-incestuøst. Og siden det er to barn/ungdommer som er involvert, og ikke et barn og en ansvarlig voksen, kan drivkreftene ligge hos både Ida og Thomas.

Ida tenker tilbake på hvordan hun hylte og raste den første sommeren Thomas, da 15 år, nektet å bade naken, og hvordan hun i sin forvirring prøvde å dra av ham badebuksen. Farfar reddet situasjonen, og fastslo at Thomas måtte få bade med shortsene på (12). Men dette var første gangen Thomas viste motvilje! Er det normalt at en 14-åring bader naken sammen med lillesøsteren? En annen sommer-scene virker tilsvarende merkelig. I en foto-session beordrer Thomas den tolvårige *Ida* til å kle av seg foran kameraet (46). Frem til da hadde de alltid laget påkledt-bilder, og Ida ville helst ikke kle av seg, men hun manglet ”språk” til å forklare ham at nå var hun i puberteten, og ”for annleis til å vere naken” (47) (spirende bevissthet om lesbisk identitet?). Likevel adlød hun, og ”såg rett i kameraet med klump i kvart bryst og svarte hår.” (47) Scenen er temmelig bisarr, og virker ikke som et positivt minne. Det fremstår snarere som en krenkende episode for Ida, nær et incestuøst overgrep. Det er neppe normalt at en juridisk voksen mann (18 år) nakenfotograferer lillesøsteren. Burde ikke Thomas forstått hvor sårbar en kan være som 12 år og gryende kvinne? En kan lure på hvilke følger dette får for Ida. Har Thomas, rett nok uten å ville det, brutt ned noen av Idas gjerder, og dermed gjort henne mer sårbar for andres invaderende oppførsel, for eksempel Linns? Når Linn kommanderer Ida ut av klærne, lyder det jo som et ekko av Thomas’ ord fra tre år tilbake.

Det er viktig for Ida at Thomas husker nettopp denne hendelsen. I etterkant har hun på et vis akseptert episoden, fordi fotografen var hennes kjære bror. Ida er derfor sjalu på Maria, Thomas’ nye modell. På spørsmål fra Ida bekrefter Thomas at han av og til fotograferer kjæresten naken, men ”hugsar kanskje ikkje ein tolvåring med klump i kvart bryst og svarte

hår.” (47) Eller gjør han? Reaksjonen hans tyder på det, for han skrur opp stereoen, snakker ”vanlig” (47), og avbryter samtalen.. Påminnet om andre barndomsepisoder, kan han til og med reagere med sinne, som når Ida refererer til en dyrehagetur og en voksen sebra-hann som tok en liten sebra bakfra (26). Hvorfor nevner Ida akkurat dette minnet? Fordi Linn er ”sebra-dama”, og Ida føler seg som den lille sebraen? Eller er Thomas den voksne sebra-hannen som invaderer et barns intimsfære? Thomas skjønner nok hva Ida sikter til, men sier at han ikke går rundt og ”hugsar sånt, eg gir faktisk faen” (26).

Det er ikke bare bolle-lørdager og farfar-somrer Thomas velger å glemme. Ida vil huske *alt*, og ”vil ikkje ha her og no.” (27) Det er fortiden hun vil ha. Ida inntar imidlertid en ny holdning etter hvert som forholdet til Linn blir alvorligere – hun vil se fremover! Håpefullt spør hun om Linn tror sommeren kan vare lenger enn vanlig denne gangen (73), men Linn fnyser at ”klokke og kalender” er ”vås og oppspinn”. Samtidig lar hun solen ”gi sebrastripene djupare farge” (74) Slik understrekes Linns ustadighet. Ida tror heller ikke på evig kjærighet og troskap, det ”kan godt gå til helvete, men det skal ikkje vere utgangspunktet.” (109)

Idas forhold til tid har ulik valør i forbindelse med henholdsvis bror og kjæreste. Med Thomas vil hun tilbake til fortiden, og med Linn vil hun se fremover. Thomas og Linn vil leve i nuet på andre måter enn Ida vil. Slik hun ser det, ignorerer Thomas viktige aspekter ved fortiden, mens Linn nekter å tenke langsiktig. Ida inntar etter hvert en modnere holdning til tiden enn begge disse to, hun begynner å skjønne at det går an å leve her og nå *samtidig* som både fortid og fremtid fastholdes. Sammen med Linn lærer hun å nyte øyeblikkslykken, og klarer dette selv når hun omsider har tatt beslutningen om å bryte forholdet. Ida ”er ikkje redd, sjølv om det kanskje ikkje er oss to i all æve, at ho ikkje er kvinna i mitt liv, ho er det her, no, ikkje i morgon, men vi er her, no, vi to.” (117) Dessuten er Ida takknemlig over Linns pågående kurtise, for selv hadde ikke Ida våget å ta initiativet. Vel – ”no kanskje, men ikkje den gongen for mange lange veker sidan.” (115) Forholdet har modnet Ida, og litt etter litt slutter hun å ønske seg tilbake til barndomstryggheten. Bare fra tid til annen blir hun redd nok til å ønske seg langt av sted, ”nesten til Afrika” (foreldrene?) (56).

Når Ida ønsker seg bort fra en vanskelig tilværelse, er det som oftest tenketreet hun lengter etter. Der oppe har hun ”utsikt... best slik, litt på avstand.” (15) Malin i *Det du ser* har et sted med tilsvarende funksjon, den ”hemmelige hulen” nederst i hagen (*Det du ser*, 11). Både tenkehule og tenketre er velbrukte barnebok-”toposer”, og er ofte steder for drøm, flukt og filosofering. (Jf *Zeppelin* av Tormod Haugen og *Sofies verden* av Jostein Gaarder) Slike steder kan ha både positiv og negativ valør, og det er vel helst det siste som er tilfellet for Malin og Ida. Malins hule symboliserer unnvikelse, barndomsbinding og agorafobi, mens Idas

tenketre hovedsakelig er et furtested, i alle fall i starten. Hun vil for eksempel bare komme ned hvis Thomas gir uttrykk for at han *virkelig* vil ha henne på bakken (45).

Tenketreet står sentralt i romanens innledning: ”Eg sit i treet. Kjem ikkje ned. Eg blir til greina visnar eller stammen knekk av alderdom... Blodårer og årringar.” (5) Tremotivet knyttes både til aldring og stagnasjon, og det varer ikke lenge før Ida skjønner at hun må forlate treet, ”det gir ikkje ro lenger” (52). Avskjeden med treet må imidlertid skje trinnvis, det er vanskelig å gi slipp. ”Eg er i treet om dagen, på odden om natta.” (46) Men beboerne i Huset egger henne til å forlate treet for godt: ”Hopp, kjem det samstemt frå alle.” (66) Når Ida flytter inn i Huset, må hun nødvendigvis ta et endelig farvel med treet, all den stund det står i Thomas’ hage. Etter hvert blir det fremmed for henne. Ida ”helser på det utan å få svar. Det ser meg ikkje [...] Eg kan ikkje vere her lenger” (68). Avskjeden tyder på at Ida forlater barndommen, Thomas og tryggheten, og drar ut for å finne seg selv. De andre ”har si greie på gang... eg må finne mi” (69). Akkurat nå er det forelskelsen hun skal finne ut av! Lengselen etter å løpe tilbake til broren, ”legge hovudet mot magen hans og be han om aldri å gå”, varer likevel ved, og det samme gjør drømmen om å ”ta Thomas tilbake” (69) Det er vel derfor hun også lengter tilbake til treet av og til, men merker at det ofte ”er lengst vekk når ein treng det mest” (105). Noe lignende opplever Malin med Pappa. Først i slutten av boken konsolideres Idas forholdet til treet. Da hilser hun på det, uten å få svar, men grenene ”viftar. Ei slags godkjenning.” (68) Godkjenning er i det hele tatt viktig for Ida! Som for tenåringer flest.

Okkupert kjærleik forteller om lesbisk oppvåkning. For at Ida skal finne ro i sin seksuelle identitet, er det viktig at Thomas setter godkjent-stempel på den. Problemet er at søsknene mangler *språk*. Imidlertid finner de andre måter å ”kommunisere” på. Under danseepisoden i Husets hage fotograferer Thomas Linn og Ida mens de kliner (117), en form for godmodig erting som jo er en slags godkjenning av søsterens forhold. Thomas har heldigvis ingen problemer med Idas legning; ”Han tok det fint, at eg var på jentegreia” (95), fastslår hun lettet. Når Thomas får vite det, stusser han kun et par sekunder før han bemerker: ”– Null kondombudsjet då.” Dermed brytes isen, og søsknene vrir seg i latterkrampe (82). Det står ikke noe om at Linn er med, og for Ida er det nok det viktigere at Thomas godkjenner hennes lesbiske identitet og løsrivelsesprosjekt enn at han godkjenner Linn. Den virkelige spenningen knyttes til Idas valg av bosted. En kan imidlertid spørre om det ikke er litt uansvarlig av Thomas å la søsteren bo i Huset uten å undersøke annet enn hvem Ida er forelsket i.

Ida har egentlig ikke tatt en helt selvstendig beslutning om å bo i Huset. Den bestemmelsen har Linn tatt, uten å rådføre seg med sine bofeller: ”– Prinsessa heiter Ida og skal bu med meg og oss ei tid framover, om det er greitt for Huset? Linn er meir konstaterande enn spørjande i

stemma. Eg kikkar forskrekka opp [...] dette visste eg ikkje noko om” (67). Linns sjefete side er ikke ny, Ida har fått merke den både i forbindelse med badingen, og under hagefesten, der hun kommanderes bort fra de andre.” – Kom, Ida, vi går.” (57) Hva annet kan Ida da gjøre enn å følge med?

7.5 Linns sjalusi og svik

Etter hvert som ukene går, blir Linns mørkere sider tydeligere og tydeligere. Det er slitsomt å være sammen med en som ”ertar... hakkar, furtar som ein unge, surmjølksur, gjer meg usikker.” (84) Linn er ”sta og sjefete med eit humør som kjører berg-og-dal-bane” (106), tenker Ida, som av og til blir litt redd for sin intense kjæreste. Ida ”kjenner ikkje sinnet til Linn [...] ho [...] kan eksplodere som ein tank under høgt trykk, eg liker ikkje smell.” (71) Ida gir etter for Linn fordi hun ikke gidder å krangle, ”ikkje fordi eg trur ho har rett.” (88) Her viser Ida seg modnere enn 17-årige Linn; hun *kan* bære over med Linns gnåling. Men modenhet dreier seg også om å ikke la seg overkjøre, og Ida kan ikke unngå å reagere på Prinsesse Vil-Ikkje, Er-så-sta og Skal-ha-det-som-ho-vil. Det er jo urimelig at *Ida* aldri skal få ”lov til å protestere” (107)! ”Kvifor skal ho [Linn] få alt som ho vil?” (91) Selv når *Ida* får viljen sin – ”først dusje” (83), kan Linn fort gjøre sin egen ettergivelse om til en ny befaling: ”- Ok, inn i dusjen, då, kommanderer Linn.” (83) Er det slik en snakker til kjæresten? ”- Drikk og ver still”, snerrer hun. Det gjør Ida, men nekter i neste stund å røyke hasj. I sitt stille sinn fastslår hun at hun står på sitt ”for ein gongs skuld.” Selv om Ida sjelden protesterer, lar hun seg ikke herse med. ”Linn surmular. Eg gjer som eg vil.” (120)

Både Idas kommentarer og holdninger kontrasterer dem vi finner hos Tilde og Malin i tilsvarende situasjoner. Malin våger ikke å snakke rett ut før i slutten av romanen, og selv da går hun ikke særlig langt i å markere seg. Tilde når vel aldri frem dit. Alkoholscener inngår i begge disse romanene, og da tydeliggjøres det alltid at jentene ikke *bør* drikke, at de trolig ikke *ønsker* å drikke, men at de gjør det likevel. Dermed opplever de negative konsekvenser. Ida er i stand til å drikke temmelig uproblematisk, men har også vett til å si nei til ytterligere rusmidler. Hun er moden nok til å vite hvor grensene går, enda hun er yngre enn Malin. Rett nok greier Malin å avslå drinken Hans vil spandere, men dette gjør hun først når hun alt *er* blitt full, og skaden allerede har skjedd.

Det er ikke like enkelt for Ida å sette tydelige grenser for Linns urimeligheter. En midlertidig strategi er å så godt det lar seg gjøre å gi blaffen, men dét er vanskelig i møte med Linns sjalusi, som rommer alt og alle. Linn blir sur når Ida prater om andre, om farfar-somrene (109), eller Thomas, som får sitt pass påskrevet: Linn er møkklei av at Ida siterer

storebror (92). Om Hanna, en av bofellene, sørger hun for å poengtere at hun er ”eit hundre prosent hetero” (90). Linns eks gjøres også til en rival, og får påpakning bare han gir Ida en kameratslig skulderklaps. (87) Kort etter finner Linn det nødvendig å advare Ida, Elias virker nok ”laid back”, men i realiteten er han ”farleg”. (91) Dette bunner i projisering. Når *Elias* i lignende ordelag advarer Ida mot *Linn*, kaller henne grådig (98) og ber Ida være forsiktig, tegner nok *han* et riktigere virkelighetsbilde! Ida må bare ikke la seg slå ut! oppmuntrer han (107).

Etter å ha hørt Idas erklæring: ”- Eg er ingen sin”, konkluderer Elias med at Linn er ”feil spor.” (109) Slik blir han en viktig drivkraft til at Ida slår opp. I tillegg stiller han spørsmålstegn ved om Ida er ”sikker på den jentekjærestgreia”. Samtidig gjør han fysiske tilnærmelser, slik Linn kanskje har fryktet: ”Elias [...] gir meg eit varmt kyss.” (110) Hvorfor gjør han dette? Er et snev av hevnløst mot ekskjæresten inne i bildet? En kan vel si at Elias burde vært mer sensitiv overfor det som jo er et vanskelig stadium i en ung jentes liv. Ida er dessuten mindreårig. Det kan virke som om Elias blander rollene, han gjør flere ting på en gang: Han fungerer som rådgiver, sår tvil om både forholdet til Linn, og Idas legning, samtidig som han gjør ”sjekke-aktige” tilnærmelser. Trolig er han seg ikke bevisst dette, slik Thomas heller ikke alltid overskuer virkningene av sin oppførsel.

Ida blir uansett stadig tryggere på tanken som i oppveksten ga henne søvnløse netter. Nå er det ”lov” å tenke den, for den er ”prøvd ut, og eg er glad for det, slik eg er, på jentegreia, slik det må vere, det veit eg vel nesten sikkert no; men at det er Linn eg skal vere med, er ikkje sikkert[...] Det er akkurat som ho [...] vil dette berre no, ikkje for alltid” (106-108), forklarer hun, og setter ord på hvor vanskelig det er å være sammen med en så ustadig person som Linn. Ida føler nok på seg at Linns lesbiskhet bare er en ”fase”, et påfunn, et sprell. Dessuten er hun redd Linn bruker henne, fordi ”ho vil ha noko anna [...] Middel til målet.” (109)

Linn er nok ikke i virkeligheten lesbisk, og ikke nødvendigvis bifil heller. Bowie-øynene (David Bowie er, som nevnt, kjent for å spille på androgynitet) og sebrastripene (to farger) antyder riktignok en slik legning, og Linn er jo bifil i *praksis*. Skjønt – hva er det å være bifil, homoseksuell eller heterofil? En kan spørre, som Margaret Mead: ”Has every individual a bisexual potential?” (Mead, 130) I alle tilfeller er det sannsynlig at Linns forhold til Ida hovedsakelig inngår i et maktspill, som involverer flere prosjekter: Protest mot alt og alle, sjalusispill overfor Elias, selvhevdelse, kjedsomhet, og eksperimentering. Den dominerende drivkraften er nok at hun, ifølge Elias, ”vil eige det ho kjem over: meg, deg, talskvinnerolla, okkupasjonen, framsidene, alt.” (109)

Linn kalles ”jenta med mikrofonen”. Hun kan altså både synge og kommandere – men hva mer? I opptakten til husokkupantenes lenkeaksjon er hun bråkjekk. De trenger tøffere folk enn Elias på demo, slenger Linn til eksen. (119). ”Redd er i alle fall ikkje eg”, skryter hun (120). Når politiet kommer, endrer tonen endrer seg. Linn avsløres som en liten sviker: ”- Helvete, faen i helvete, dei tar oss, eg er ikkje her!” (123) Klaustrofobien og feigheten setter inn, hun enser ikke de andre, og ”sutrar og kjeftar for seg sjølv [...] – Dei har fanga meg, hjelp meg, hjelp meg! [...] Dei tvinga meg med, græt ho inn i den svarte uniforma.”(124)

Er sjalusi årsaken til sviket? Forståelsen av ”at ho har tapt”(119)? Et ønske om å redde seg selv? Trolig er årsaken en kombinasjon av alt dette, pluss muligens en del verken Ida eller leserne får vite om. Linn har det tydelig vondt. Bakgrunnen hennes forblir imidlertid uklar, selv om et antydes et problematisk forhold til far antydes: ”Han berre stakk av [...] sånn finne-seg-sjølv-greie.” (102) Linns dulgte bakgrunn og tåkete beveggrunner, samt hennes ”magiske” glans, gjør henne til en variant av ”det fremmede barnet”. Bache-Wiig kommenterer litteraturens hyppige bruk av slike figurer: ”Det er [...] påfallende hvor ofte bernelitteraturens helter kommer fra et ukjent ”aldriland” og framstår som avstikkende skikkelser med gåtefull opprinnelse” (Bache-Wiig 2001: 13). Fremmede barn preges ofte av spaltethet, de er gjerne ”både vidunderbarn og forkrøplede forsømte [...] ekstreme tilfeller [...] og rommer både ubehjelpelighet og perfeksjon.” (Bache-Wiig, 2001: 12) Nå kommer jo ikke Linn fra fremmede verdener, som Momo, Pippi, eller Peter Pan, men det gjør heller ikke alle ”fremmede barn” i denne tradisjonen. Fra realistiske strømninger er Peter Pohls Janne og Maria Gripes Carolin gode eksempler. Disse spiller ovenikjøpet på androgynitet. *Linn* skildres som utvetydig jente, men hennes bifili, tøffhet, annerledeshet, lunefullhet og eventyrlighet, blandet med det forsømte og tragiske, gjør henne til et av ungdomslitteraturens fremmede barn. Det er imidlertid ikke Linn som er hovedpersonen, synsvinkelen hviler ikke hos *henne*. Dette er også karakteristisk for fremmede barn. Hvordan det går med den stakkars Linn til slutt, får vi heller aldri vite.

7.6 Linns betydning for Idas utvikling

I begynnelsen er hun alt annet enn stakkarslig! Men selv om Linn først virker aldri så fortryllet, lyser glorien stadig svakere etter hvert som sommeren går, og siste glorierest forsvinner når hun svikter både Ida og kameratene på de siste sidene. Ida raser: ”Feige, feige fittefaen.” (125) Ida har vel visst at det ”ikkje skulle vare”, men ikke at Linn skulle svikte, ”ikkje tøffe Bowie-Linn.” (125) Ingen tvil om at forholdet er over! Ida gir klar melding til Linn, og legger til: ”–Treng deg ikkje lenger.” (125) Kommentaren virker temmelig kynisk!

En får nesten inntrykk av at Ida bruker Linn slik Linn kan ha brukt Ida. En kan se Linn som et middel for Idas løsrivelsesprosess, men siden det hele er uplanlagt, uten overlegg, fra Idas side, blir nok ordet ”middel” galt. Den nådeløse bemerkningen er nok snarere et rettferdig ”takk for sist”. Linn har tidligere anklaget Ida for feighet, men er *selv* den som svikter i siste instans. Hovedsaken for Ida er imidlertid at hun selv overlever, styrket: ”Eg skal vidare. Av stad.” (125)

Mye kan sies om Linn, men hun er et viktig element for at Ida skal bryte frem og ut. Hun danner også en (litterær) kontrast til Ida. At Ida i økende grad søker å komme ”vidare”, ”av stad”, at hun gjennomgår utvikling og fremgang, aksentueres av at Linn illustrerer det motsatte: stagnasjon, regresjon og infantilitet. Alt dette dominerte Ida i starten, men hun har klart å komme videre, trolig hjulpet av at de umodne trekkene manifesterer seg i et annet menneske, og slik tydeliggjøres som uholdbare. Leserne har hele veien ”avslørt” Ida, men siden hun jo befinner seg ”i eget hode”, er det først når hun møter umodenhet hos et annet menneske at hun blir i stand til å avsløre den hos seg selv.

Større modenhet innebærer økt uavhengighet, og her kan ikke Linn bli mer enn et stadium på veien. Det er fordi Linn, tilsynelatende sterk og uavhengig selv, ønsker å binde *andre* i avhengighet. Kun slik kan hun selv kjenne seg sterk. Hun er blitt utsatt for omsorgssvikt, og frykter derfor å binde seg til andre, men vil samtidig prøver hun å binde *andre* til *seg*, på egne premisser, slik at hun selv kan gjøre som hun lyster.

Forholdet til Linn har vært del av et viktig opprør mot broren Ida føler hun har mistet, og hun blir en sentral katalysator for den nødvendige løsrivelsen fra Thomas. Men det er først når Ida løsriver seg fra Linn at hun virkelig finner seg selv. Derfor trenger hun ikke å gå tilbake til Thomas. ”The point of no return” er nådd! Nå kan hun også akseptere brorens kjæreste, og ser brått ”svigerinnen” i et nytt lys: ”Er fin, ho Maria [...] har ikkje sett det før” (116). Idet Maria og Thomas kommer til demonstrasjonshappeningen, slår det plutselig Ida at det er unødvendig å hate Maria. Helt sannferdig kan hun si: ”- Kult at de kom.” (116) For Ida har seg selv, ”har Linn akkurat no, har Elias, har Huset [...] eg treng ikkje dei to, men fint at dei kom.” (116) Barnslig sjalusi er tilbakelagt, Ida har modenheten Linn mangler, og trenger ikke å lene seg på andre enn seg selv. Imidlertid melder det seg ingen klar kandidat til en slik rolle.

”Frånväron av goda auktoriteter är påfallande i ungdomslitteraturen”, sier Edström. Dette har sterk relevans for *Okkupert kjærleik*. Til forskjell fra Malin, har Ida ingen erstatningsmor eller annen vokseninstans å støtte seg til, og venter seg ikke særlig hjelp og veiledning hos foreldrene når de kommer tilbake fra Afrika. De skildres ikke *direkte* negativt, men later til å ha fjernet seg fra datterens liv. Tilsynelatende bagatelliserer de problemene hennes (5).

Edström bemerkar at ”även om föräldrarna inte alltid har negativa roller har de i stort sett frångått funktionen som vägledare in i vuxenvärlden.” (Edström 42) I *Okkupert kjærleik* er det få tilløp til problematisering av voksnes autoritetsmangel, i alle fall ikke i Idas tilfelle.

Linns far har nok sviktet i langt større utstrekning enn Idas foreldre. At hun står uten foreldrebeskyttelse, skaper klare vansker. Linns ustadighet gjør at Ida ikke kan støtte seg til henne, slik Malin kan lene seg trygt inntil Torben. Ida tvinges til å stå alene – og greier det.

Ida har gjennomgått en dannelsesprosess. Hun har ferie fra foreldrehjemmet, men skulle opprinnelig tilbringe sommeren hos en annen ”hjemmeinstans”, nemlig Thomas. Her kjenner hun likevel verken trygghet eller glede, og må ut i det ukjente, møte nye folk. Utefasen dominerer det meste av romanen, og på bokens siste sider skal Ida ”av stad” (125). Likevel er det som om hun vender hjem igjen – *til seg selv* – med kontroll over eget liv, og ingen eiermakt over seg. ”Eg er ingen sin”, har hun sagt tidligere, og som en kontrast til sårheten som dirret i ordene den gang, er utsagnet forvandlet til en stolt uavhengighetserklæring.

Selv om Ida ikke har funnet rett kjæreste, har hun funnet sin definitive legning. Dette er avgjørende for selvstendigheten. Lesbiskheten er neppe et innfall, men noe hun har tenkt på gjennom store deler av oppveksten. Når hun får et kyss av Elias, merker hun at det ikke er hennes ”greie, selv om ”det var godt”(113). Ida ser likevel det vakre i kroppene til både gutter og jenter, faktisk mest gutter (13). Guttens utseende skildres i større grad enn jentenes. Men dette trenger ikke å bety at det er gutter Ida tiltrekkes av, snarere tvert imot. Hun betrakter dem hovedsakelig *estetisk*. Det er vel også ganske ”ufarlig” både å betrakte (og kysse!) gutter, siden det ikke er dem hun ”begjærer”. Når Ida lar Elias kysse seg, kan det være en konsolidering av forholdet til Thomas, forstått slik at det egentlig er *Thomas* hun kysser. Men så blir hun også ferdig med det, og kan løsrive seg fra ”søskenkjærleiken”! Det er unødvendig å spekulere i om hvorvidt Ida ”virkelig” er lesbisk eller ei. Det kan tenkes at dette ikke er viktig å avgjøre. Et viktig element ved *Okkupert kjærleik* er jo nettopp at homoseksualitet ikke tas opp som et problem, slik tendensen i norsk ungdomslitteratur ofte har vært.

Identitets- og rolleforvirring gjøres ofte til et ungdomslitterært tema. Ida er dypt frustrert i starten av romanen, og er altfor bestemt og målrettet til å la seg synke ned i forvirring. I stedet går hun modig løs på å finne ut av hvem hun er. Letingen etter seg selv, ikke kjærlighet, er hovedprosjektet. Til en viss grad er det også slik for Malin. Hun driver identitetsletning, og grubler stadig over hvem hun *er* og hvem hun *vil* være, men tenker likevel mest på hvordan *andre* ser henne. Synlighetsprosjektet fører da også til at hun blir bedre kjent med seg selv, men dette hadde neppe vært mulig uten Torben. At Malin havner i kjærlighetens trygge havn, er essensielt. Slik er det ikke i *Okkupert kjærleik*. I stedet for å leve og ånde for forelskelsen,

knytter Ida aldri alt håp til kjæresteforholdet, og går heller ikke under som følge av bruddet. Linn blir verken redningsplanke eller ødelegger, men et stadium på veien til selverkjennelse.

Er Ida en troverdig 15-åring? I løpet av kun en kort sommer, kommer hun frem til en forbausende presis analyse av Linn og av forholdet, og forvandles like raskt fra såret, furten, barnslig unge til bevisst, moden og agerende ungjente. Igjen er til Koch Knudsens ord om ungdomslitteraturens tendens til å fremstille altfor brå og store innsiktssprang, relevante (Koch Knudsen 1979: 119). Imidlertid er det nok typisk for tenårene at utviklingen noen ganger foregår sprangvis. Modningsprosessen kan sammenlignes med en skjev og ujevn trapp, der noen trinn er store, andre små, og atter andre med lange og kjedelige horisontaler. De fleste kan huske tilbake på forbløffelsen ved endt sommerferie – så store kameratene hadde blitt! Her er vi tilbake til hvor ”takknemlig” ferien er som litterær ramme. Klatrescenene i starten av romanen danner gode metaforer for hvordan vekst og modning kan foregå sprangvis, møysommelig og keitete, og kjennes både svimmelt, berusende og risikabelt. I starten av ferien var ikke Ida klar for å klatre helt til topps, hun måtte la seg falle – rett i storebrors armer. Nå kan Ida nå toppen uten hjelp.

7.7 Utradisjonelle kjønnsrollemønstre

Utvikling og modning arter seg som regel ulikt for jenter og gutter. Siden begge kjønn har klare idéer om relevant kjønnsrolleatferd, vil de oppføre seg ulikt. Altfor ofte opplever jenter at de må legge bånd på seg. *Okkupert kjærleik* viser få slike tendenser. Ida får utfolde seg fritt, nærmest uhindret av tradisjonelle, passive jenteroller. Resten av persongalleriet beveger seg også ganske fritt utenom kjønnskonsvensjonene (116) Maria er kanskje den eneste ”jentete” jenta, hun kalles både ”pysete”, ”jålete” og ”filmstjernevakker”, men en må huske at hun skildres gjennom en upålitelig jeg-forteller!

I en rekke sammenhenger snus kjønnsrollene på hodet, for eksempel i måten husokkupantene interagerer. Guttene i huset virker en tanke sløve, de lar seg kommandere uten å mukke, dog ikke uten et skjevt smil! ”- OK, girl power”, erta Elias og fikk ei bok kylt etter seg” (91). Verken han eller Ole-Mo er redde for nærhet, og de unnser seg ikke for å sove sammen. Ida kommer jo ved en anledning over ”Elias og Ole-Mo på ein smal madrass med sovepose på deling.” (61) Dette er ikke videre vanlig gutter imellom, men en kan nok snarere tenke seg at Trohaug her gir et slags humoristisk ”spark” til den anstrengte, nærmest påtatte åpenheten som kan herske i miljøer som Huset er del av, enn at hun prøver å antyde et homofilt forhold. Selv om Elias og Ole-Mo av og til skildres som et par slappfisker, og Huset

har ”flat struktur”, er Ole-Mo og Elias en slags ledere. Elias er dessuten Husets vismann, ”gamlehøvdingen, ættefaren [...] klar med råd” (107).

Hanna står mer i bakgrunnen, men er kanskje likevel den sterkeste i Huset. Selv om hun er et par år eldre, får hun ingen storesøster-rolle overfor Ida, slik hun trolig ville fått ifølge tradisjonelle ungpikiformler. Ida knytter seg ikke til henne, og i starten vil ikke Hanna riktig godkjenne Ida. ”Kan nokon seie meg kven treprinsessa eigentleg er, og kva ho har å utrette på desse kantar?” (66-67) Bemerkningen kan virke fiendtlig, men det kan like gjerne være en oppfordring til at Ida skal vise initiativ. Når så skjer, anerkjenner Hanna Ida: ”- Du er neimen ikkje så tafatt som eg trudde.” (87) Hun har lenge prøvd å få Ida til å snakke for seg selv, og slik protestert mot Linns hersing. Hanna kan fremstå sur og tverr, men hovedsakelig fordi Linn forsøker å marginalisere henne. Linn anklager Hanna for å ville feige ut, det samme gjelder Elias, og Linns eget svik blir derfor enda mer oppsiktsvekkende. Hanna, derimot, er sterk, dyktig og handlekraftig, i langt større grad enn både Linn, Elias og Ole-Mo. Hanna kalles aldri ”jenta med mikrofonen”, men er ”flink med ord” (86), og derfor hovedtalskvinnen for Huset. Det er hun som driver protestkampanjen mot utkastelsen, hun som tar til orde for å lage slagplan, ”no med ein gong. Forslag? Hanna [...] slår i bordet.” (85) Ida registrerer at ”Hanna er stø i røysta som ein prest, verkeleg stø og uredd.” (104) Her sammenlignes hun altså med en figur som tradisjonelt er mannlig – og det er en kompliment.

Når Ida oppsøker Huset og tilbyr hjelp til scenerigging, tiltales hun i maskuline ordelag. ”- Yes, man, we do.” (53) Ida og guttene ”stablar og lempes, riggar, mister, banner og slår hverandre på aksla for godt arbeid.” (53) Til slutt får Ida øl, som en av gutta, og ingen stiller spørsmål ved drikkingen. Ei heller er guttene skeptiske til at en jente blir med på hardt, fysisk arbeid. Under Thomas’ hagefest får Ida herje og utfolde seg vilt, heiet frem av guttene. Under en hemningsløs trommeseanse blir hun til og med oppfordret til å skrike høyere, og mottar anerkjennende jubel: ”- Excellent drumming, absolutely outstanding” (21).

Både hjem, skole, venner, litteratur og medier – ja, samfunnet generelt – sender ofte signaler om at det er mer akseptert at gutter bråker og tar plass enn at jenter gjør det. Det heter gjerne at ”gutter er gutter”, et utsagn som rommer både oppgitthet og lattermild anerkjennelse. Den samme anerkjennelsen sitter ofte langt inne hvis en jente også følger sine aktivitetsbehov. Holdninger som dette understreker en oppfatning om at gutter skal være aktive og jenter passive, ikke minst fordi en ellers ikke ville holde ut den aktives dominans. (Pettersen 13-14) Mange jenter henvises til trangere sfærer enn gutter, samtidig som de ofte lider under presset om å stadig være søte, pene og tiltrekkende. Ida er bekymret over eget utseende, hun er ”for tynn, ser ut som ein gut, mange som ikkje ser skilnaden, ho [Linn, min klargjøring] har større

puppar, det er heilt klart kva ho er [...] men eg ser ut som ein gut, i alle fall nesten.” Var det derfor Linn stakk da Ida kysset henne? lurar Ida (60). Egentlig er det nok Linns seksuelle orientering Ida er usikker på. Linn har et tydelig jenteutseende, og er slående vakker, men saboterer alle forventninger en beskjeden, pyntelig jenterolle. I likhet med Thomas røyker hun Marlboro, typisk ”gutterøyk”, hun spiser som en mann, og oppfordrer Ida til å gjøre det samme. Når Linn ser ”svolten ut”, byr Linn på en ”gigantporsjon” med chiligryste. Ida klarer ikke alt, og Linn må hjelpe henne med resten, ”ho tar gaffelen min, ser på meg og et sakte store bitar frå fatet mens ho held blikket mitt. Ikkje eit ord. Eg har aldri sett nokon ete slik; nøgd, grådig.” (50) Scenen har seksuelle konnotasjoner, Linn er grådig på flere vis. Jenter kan altså utmerket godt både vise seksuell appetitt, og ta kraftig for seg i matfatet! Hvis de småspiser, blir de jo fort seende ut slik Linn demonstrerer når hun ”syg inn kinna så kinnbeina står ut og auga blir trillrunde.” (49) Dette er et typisk modell-utseende, og ikke noe ideal! Det har Linn gjort klart alt under fotoseansen ved klatreveggen, der hun parodierer irriterende super-catwalk-modeller. Modellforakten kan like gjerne leses som generell forakt for trange jenteroller. Ida er enig med Linn: ”Catwalk-tryne er ut. Men ho framfor meg er fin.” (14)

Linn liker ikke fotomodeller, men poserer gjerne selv! Nakenbildene Ida tar av henne omgår nemlig den sedvanlige objekt-fremstillingen. Her er provokasjonen viktigst, samt den *ekte* skjønnheten. Og dessuten: ”Damer er OK.” (104) Ida høster bifall for fotografiene, og blir plutselig skjøvet ut i journalistenes rampelys av Hanna (104). Ida finner seg imidlertid bedre til rette bak kameraet enn i linsens fokus, særlig overfor Thomas. Når hun fotograferer ham, glemmer hun hans vanskelige sider, og at Maria er i veien, hun ser ”berre Thomas i linsa” Ida har overtaket når hun styrer kameraet, men husker at det er hans som har lært henne opp, for ”alt eg kan har eg lært av bror min, til og med det å kysse damer. Hang alltid over han og såg kva han gjorde.” (99) Dette kan være blant årsakene til at Ida ikke har ”typiske” jenteinteresser, noe hun selv ironiserer over mens hun briljerer i fotobehandling og lay-out: ”[...] hadde verden kome på at det faktisk kanskje fanst jentedatafreakar, hadde eg vore utropt til overfreak.” (100) Ida tviler imidlertid på at fotografyrket ligger for henne. *Thomas* er jo fotograf. Kan hun måle seg med ham? Ifølge Ole-Mo *kan* hun nettopp det, han mener hun er bedre enn broren (101). Ida er vantro, ”kan ikkje tru at eg er like god [...] berre veslesøster”.

Dette er i tråd med tendensen mange jenter har til å vurdere seg selv og egne evner negativt. Ofte gjør gutter det motsatte! Kjellaug Pettersen gjengir en undersøkelse der det fremgår at gutter overvurderer egen kapasitet (Pettersen 52). Psykologen Lawrence Kohlberg hevder at barns tendenser til å tillegge mannlige roller størst verdi og prestisje starter så tidlig som i 5-årsalderen, og at mange jenter allerede nå kjører seg fast i en ”flink-pike-rolle”, der

andres meninger om ens oppførsel får styre. Med alderen tenderer dessuten jenter mot å vurdere eget kjønn stadig mindre positivt, og kanalisere utviklingsmotivasjon *fra* makt, prestisje og kompetanse *over på* å være tiltrekkende, gode og sosialt aksepterte. I realiteten tvinges de til å velge mellom "the prestige of goodness and the prestige of power, in defining their own roles." (Kohlberg 1969, referert av Andenæs m fl 59) Heldigvis velger Ida å hevde seg uten tanke på hva som "passer seg" for jenter, hun *tror* på rosen: "når Ole-Mo sier det, så kanskje." (97) At Ida stoler på sin dyktighet, og *likevel* vurderer andre yrker enn foto-yrket, viser at hun *bevisst* ønsker å ta annen retning enn broren. Dette bør i så fall Thomas bifalle, han har jo sagt at hun ikke må jatte med, men *gjøre motstand* (76). Viktige og sanne ord! Om dette, pluss enkelte andre omsorgstegn, er nok til å gjøre Thomas til den idealbroren jeg får inntrykk av at romanen prøver å formidle, er et annet spørsmål.

Ida fremstilles ikke som en typisk "feminin" jente som likevel blir selvstendig *på tross av* sitt kjønn. Hun har litt av gutte-jenta i seg, og gjør det som tradisjonelt regnes som maskulint, handler beslutsomt på egne vegne, og skaffer seg en selvstendig, uavhengig identitet. Kanskje kan vi si at hun lykkes i å frigjøre seg nettopp fordi hun innehar gutteegenskaper som hun spiller ut. Hvordan må så dette forstås? Legger *Okkupert kjærleik* opp til å formidle et budskap der kjønn spiller liten rolle *i seg selv*, der personenes kjønn verken er til hinder eller til fordel for dem? Eller sier den at det er "gutte-egenskapene" som er viktige, uavhengig av biologisk kjønn? Det er vel verdt å merke seg at det ved flere anledninger raljeres med feminitet, for eksempel i supermodellparodien, og når Maria kalles jåleheks. Da er det kulturelt skapte jentestereotyper som nedvurderes.

Men langt oftere harseleres det over det *essensielt* kvinnelige, knyttet til kvinnelig utseende og biologi. Teksten sender subtile signaler om at Linns utvetydige jente-utseende er problematisk for Ida, som selv ser ut "som en gutt". Selv om Ida tiltrekkes av Linns utseende, knyttes det implisitt til lunefullhet, hysteri og svik. Typisk feminine jenter avskrives generelt sett. Maria, som i starten kalles både pyse og jåleheks, aksepteres til slutt, men Ida ser ikke noe annet positivt ved henne at hun er "filmstjernevakker". "Trenge deg ikkje", oppsummerer hun. Ei heller trengte hun barndomsvenninnen Ebba, som "sviktet" ved å gjøre noe typisk jentete: Danse ballett i stedet for å spille fotball – og dermed trekke seg unna kyssetreningen.

Den eneste positive kvinnelige figuren i romanen, i tillegg til Ida, er Hanna, som er "som en prest", altså en som går inn i en tradisjonelt mannlig rolle. Det sies dessuten eksplisitt at Hanna har sine sterke egenskaper fra sin far. Når personer omtales nedsettende, skjer det gjerne ved hentydning til det biologisk kvinnelige. Thomas hånes for å "stresse som en premenstruell dame", og når Ida rasende kaster Linn ut av livet sitt, skriker hun "fittefaen" til

henne. Det gjøres altså narr av det biologisk kvinnelige (noe lignende kommer til syne i *Ønskestjerne*, der Tilde hånes for å snakke avslappet om mensenen). Dermed er vi egentlig tilbake til den svært gamle forestillingen om at psykisk ubalanse er typisk feminint, som at hysteri er knyttet til kvinnens livmor (derav navnet). Det er altså et kvinnelig særpreg, knyttet til hennes biologi, å være emosjonelt labil. Men det en er utstyrt med som kvinne, for eksempel kjønnsorgan, pupper eller mensenen, er jo ikke noe en har tatt seg til. Det er en del av det en er som kvinne. Når Ida omtaler dette negativt, nedvurderes det uomgjengelig kvinnelige særpreg. Det tjener ikke til å veie tilstrekkelig opp at Ida i en presset intervju-situasjon dumper ut med at ”damer er OK”. For må en være mannlig for å være en OK dame? Vil *Okkupert kjærleik* si at frigjøring for kvinner innebærer å bli mannlige?

Parsons’ tradisjonelle kjønnsrolleinndeling (maskulinitet = aktivitet og instrumentalitet, femininitet = passivitet og ekspressivitet) passer ved første øyekast dårlig inn i *Okkupert kjærleiks* univers, men er nok i virkeligheten til stede mellom linjene. Men mens Parsons’ inndeling primært er deskriptiv – skjønt han også synes å mene at dette kan være en hensiktsmessig rollefordeling, synes den å være klart verdiladet i *Okkupert kjærleik*.

Det er liten tvil om at Ida skal forstås som en positiv heltinne, men mye av dette beror på at hun innehar tradisjonelle gutteegenskaper, og dermed bryter ut av de trange rollemønstrene. Kåreland og Lindh-Munther peker på en interessant tendens: ”Att få etiketten pojkflicka är snarast något positivt medan ett begrepp som ”flickpojke” inte existerar. En alltför feminiserad pojke betraktas vanligen som något negativt.” (Kåreland og Lindh-Munther 113) At ”guttejente” får en positiv klang, bunner vel i forestillingen om at normalmennesket er mannlig. Guttejenta innehar ifølge slik logikk positive eller normale egenskaper som hennes mer feminine medsøstre mangler. Her er vi igjen tilbake ved det faktum at kjønn langt på vei er kulturskapt. Sett i lys av denne kjønnsoppfatningen oppnår Ida å bli et normalmenneske, i motsetning til de fysisk sett svært kvinnelige Maria og Linn, som omtales nedvurderende, nettopp på grunn av ”jentete” atferd.

Selv om *Okkupert kjærleik* forteller om to *jenter* som nærmer seg hverandre, uten at seksuell legning problematiseres, er *kjønnsproblematikk* likevel til stede. Følelser, tanker og holdninger, og handlinger som følger derav, knyttes riktignok ikke eksplisitt til kjønn, og i tekstens overflate danner rent fysiske kjennetegn som pupper, hårprakt og sterke armer de eneste kjønnsmerkene. I motsetning til *Ønskestjerne*, og til dels *Det du ser*, formidles intet budskap om at jenter *er* eller *bør* være slik tradisjonelle stereotypier sier, snarere tvert imot! Jentestereotypier hånes jo med all tydelighet. Men i samme omgang blir også det essensielt kvinnelige, knyttet til den ufravikelige biologien, angrepet, og dermed faktisk koblet sammen

med kulturelle forestillinger – som at kvinner er hysteriske og lunefulle. De ”gode” karakteregenskapene, som tradisjonelt sett er mannlige, *forblir* maskulinitetstilkoblet gjennom både ordvalg (eks: Yes, man, we do, Hanna som er ”som ein prest”) og handling (eks: Ida fester med gutta mens jenter er fraværende, farfar, Elias, Thomas og Ole-Mo er kloke og sterke, vi ser ingen kloke kvinneskikkelser). Det er ikke kun fordi de fleste lesere har med seg en kulturell bagasje som sier at aktivitet, initiativ og visdom = maskulinitet at teksten formidler et maskulint-normativt kjønnsperspektiv. Teksten legger selv opp til en slik forståelse.

Det er viktig å huske at teksten ”skrives” av Ida, og at en ikke uten videre kan gå ut fra at jeg-personer representerer verknormen. Slik jeg ser det, prøver Trohaug å formidle at det er som *mennesker* vi finner vår identitet, uavhengig av kjønnsstereotyper, og hun lykkes i mange henseender i å formidle et friere jentesyn enn det som er vanlig. Men når ingen andre stemmer enn Idas får tale, og Ida så utvetydig er *heltinnen*, må hennes stemme leses som representativ for verknormen. I lys av dette fremstilles faktisk ikke ”damer”, med alt damer er og representerer, som utelukkende ”OK”.

Vi kan vel også spørre oss om hvordan Idas videre utvikling blir. I forlengelsen av den nedvurderingen av det biologisk feminine som hun uttrykker, ligger selvforakten, siden hun selv er kvinne. Ida vil måtte fortrenge sin egen kvinnelighet for å beskytte sin selvaktelse. Og hva med de kjærester hun kan tenkes å få senere? Hvis hun tiltrekkes av typisk feminine jenter, kan det tenkes at forelskelsen vil bli blandet opp med forakten for det feminine, og dermed vil Ida fremstå som en lesbisk variant av kvinnefordrende macho-menn. Alternativt kan Ida søke mot typisk maskuline kvinner, om nå det kan være attraktivt for henne selv som lesbisk. Trolig må Ida, om hun skal kunne få et harmonisk forhold til seg selv, så vel som til nye kjærester, bli i stand til positivt å akseptere og identifisere seg med det feminine. Men dette innebærer på ingen måte at Ida må adoptere alle de tradisjonelle kjønnsstereotypene. Det må understrekes tydelig at kjønn først og fremst er knyttet til betydningene *vi gir* kjønn, og at alle mennesker bidrar til å gi kjønn et meningsinnhold. Maskulinitet og femininitet er ikke ytterpunkter på et kontinuum, men heterogene ansamlinger av ulike psykologiske trekk med en viss familielikheter som kan være til stede i forskjellige blandinger hos hvert individ (Rudberg og Nielsen 21). Det vi oppfatter som kvinnelig og mannlige, er verken entydig eller uforanderlig, for kvinner kan ha ”mannlige” trekk uten at de oppfattes som ukvinnelige, og menn kan ha ”kvinnelige” trekk uten at deres maskulinitet trekkes i tvil. Ida trenger altså å falle til ro i at det er som *mennesker* vi finner vår identitet, uavhengig av kjønnsstereotyper.

8. Tre ganske ulike romaner

Etter å ha gjennomgått tre ulike ungdomsromaner fra tre svært forskjellige forfattere, er tiden inne til å parallellføre dem, se på likheter og ulikheter, og trekke noen drøftende konklusjoner om sjangertrekk, tematikk, kjønnsperspektiv og budskap. Alle tre markedsføres som ungdomsbøker, men retter seg til ulike aldersgrupper. *Ønskestjerne* skiller seg ut som en bok for ferske tenåringer på terskelen mellom barn og ungdom. *Det du ser* kan godt leses av 13-åringer, men appellerer trolig mer til litt eldre tenåringer. *Okkupert kjærleik* har flere trekk som gjør det vanskelig å definere den som en entydig ungdomsroman. De kompositoriske grepene er blant disse. Forfatteren bruker en rekke virkemidler som krever en vant leser, og dette peker gjerne mot et eldre publikum enn Scheens og Glaser Munchs. Det betyr ikke at unge tenåringer utelukkes, for det finnes mange leseverdige 13-åringer, og det finnes ingen oppskrift på hvilke temaer som taler til hvilke aldersgrupper. Som Trohaug sier: ”Dette er ikke en ungdomsbok. Det er en bok for unge.” Hun utdyper at det er fordi ”de som er femten, kan tenke at det er sånn det er”, mens ”de som er over tjue, kan tenke at det er sånn det var.” Hva ungdomsboksjangeren som helhet angår, mener hun at det ”på sikt [...] må være et mål å sprengre den kategoriseringen i fillebiter.” (Birkeland 435) Dette siste skal ikke jeg ta stilling til, men slutter meg til synet på *Okkupert kjærleik* som en bok innenfor en polyfon sjangertradisjon, for den kan tale til både 14-åringer, 24-åringer og 44-åringer.

8.1 Dannelses- og utviklingsmotivet

Anvendelsen av dannelsesmotivet, underbygger at boken ikke er entydig ungdomstilpasset. Når hovedpersoner i barnelitteraturen reiser hjemmefra, fører det som regel til at de oppdager hjemmets verdier og vender tilbake dit. Voksenlitteraturens unge mennesker som reiser hjemmefra, ender derimot med å velge livet utenfor hjemmet. Christopher Clausen sier: ”Når hjemmet er et privilegert sted [...] har vi trolig å gjøre med en fortelling for barn. Når hjemmet er det viktigste stedet vi må komme oss vekk fra [...] for å bli voksne [...] dreier det seg om en fortelling for ungdom eller voksne.” (Clausen 1982, sitert av Nodelman 28) Nodelman gir uttrykk for det samme: ”Historier der det å komme seg hjemmefra leder til vekst og utvikling, er som regel for voksne.” Han legger imidlertid til en tredje kategori idet han hevder at ”historier der det er rom for å opprettholde en viss form for uskyld [...] gjerne [er] for ungdom.” (Nodelman 28) I slike fortellinger vender ikke hovedpersonen helt og fullt hjem, men finner seg likevel til ro i en ny slags hjemmetilstand. Dette egner seg til å beskrive *Det du ser*. Malin vender faktisk rent fysisk hjem igjen, riktignok på nye premisser, og med nye

erfaringer, men hun kommer uansett ”i havn”. I *Okkupert kjærleik* finnes ingen hjemvending. Ida skal ”videre” og ”av stad”. Noen form for ”uskyld” er det vel ikke snakk om her.

Handlingen i *Okkupert kjærleik* er mer preget av utviklingsmotivet enn det tradisjonelle dannelsesmotivet, og følger heller ikke hjemme-ut-hjem-mønsteret i klassisk forstand. Likevel kan romanen med hell leses i lys av den klassiske dannelsessjangeren. Imidlertid har den lite til felles med ungpikellitteraturen. Trohaugs roman er vel først og fremst en ”jenteroman” fordi hovedpersonen er en jente (noe som vanligvis ”skremmer” bort de fleste guttelesere). Sjangeren har også betydning for handlingsforløpet, og det innebærer at forløpet i *Ønskestjerne* og *Det du ser* mer formelpreget enn *Okkupert kjærleik*. I *Ønskestjerne* er utfallet gitt på forhånd – ”alle” romantiske forviklingshistorier ender jo med at alle får hverandre. Den er altså ganske forutsigbar, noe som også henger sammen med den allvitende og ”insinuerende” fortellerinstansen. *Det du ser* gir ikke leseren noen særlig større oversikt enn Malin har selv, men vårt kjennskap til sjangerkonvensjonene i et romantisk dannelsesforløp gjør at vi kjenner slutten. *Okkupert kjærleik* følger få sjangerkonvensjoner, og vi følger forløpet med like stor spenning som Ida. Flere ulike utfall er mulige. Vi aner naturligvis at det vil ende godt for Ida til slutt, men hvordan dette skal oppnås, er ikke gitt på forhånd.

At *Ønskestjerne* i all hovedsak faller utenfor dannelsessjangeren, gjør det mest nærliggende å sammenligne de to siste bøkene i en behandling av dannelsesmotivet. Dannelsespreget skaper flere paralleller mellom disse to. Som jeg har nevnt, er det en viss likhet i den ytre handlingen, og dette får naturlige konsekvenser for motiver og tematikk. Siden utviklings- og løsrivelsesproblematikk står sentralt, blir for eksempel ødipusproblematikk viktig i begge romanene, og følgelig også sjalusi. Det siste aksentueres sterkest i *Okkupert kjærleik*, kanskje fordi Ida er yngre enn Malin, og mindre tilbøyelig til å holde infantilt raseri i tømme. Farsfigurene fremstår også ulikt, og det gis mer rom til det seksuelle aspektet i *Okkupert kjærleik*. Mange av de samme temaene tas altså opp i begge bøkene, men behandles ulikt, og utfallene av henholdsvis Malins og Idas løsrivelseskamp står derfor langt fra hverandre.

8.2 Komposisjon og synsvinkel

Også i fortellermåten finnes det fellesnevnerne. Både Glaser Munch og Trohaug fører et kortfattet, men ladet og bilderikt språk, eksperimenterer med uvanlige metaforer, og legger an et noe flytende tidsperspektiv. En bevisst kursivbruk finnes i både *Det du ser* og *Okkupert kjærleik*, mest innfløkt i den sistnevnte.

I *Det du ser* skrives kursivavsnittene utelukkende i jeg-form, og som tidligere nevnt, er den helhetlige fortellermåten så ”nærgående” at vi får inntrykk av at jeg-formen nærmest like

gjærne kunne vært brukt hele veien. Ida hengir seg også til selvrefleksjon, men gransker ikke seg selv så eksplisitt som Malin. Ida lurer for eksempel aldri: ”Hvorfor gjorde jeg det”, eller ”Hvorfor tenkte jeg det?” Til det er hun altfor spontan og umiddelbar. Likevel går analysene hennes dypere, for hun reflekterer mer rundt de faktiske *hendelsene* og *de andre personene* enn Malin gjør. Dessuten har *Okkupert kjærleik* et jeg-perspektiv hele veien, og dermed trenger ikke kursiv-avsnittene å ”reserveres” for jeg-refleksjoner. Kursiv brukes hyppigst i starten, da for å skape tilbakeblikk, og til å gjengi utsagn fra foreldrene. Etter hvert som Ida frigjør seg, minker kursivbruken, i takt med det synkende regresjons-behovet. Idas tanker og refleksjoner porsjoneres ut og ledsager hele det øvrige forløpet. virker friere og mer rørlig enn Malin, som ofte fremstår som både innadvendt, passiv og egosentrisk i sin tause selvgransking.

Malin snakker sannsynligvis til seg selv i kursivavsnittene. Det gjør nok Ida også, og inntrykket er at hun i enda større grad enn Malin gjør seg selv til en klar adressat. Dette kan tolkes som at Ida kommer mer uproblematisk og vellykket i kontakt med seg selv enn Malin gjør. Malin henvender seg uklart til flere instanser, mens Ida er mer direkte. At Ida dessuten innehar fortellerstemmen, gjør at hun virker sterkere enn Malin. Det skal styrke til for å *bære sin egen stemme* hele veien. Den styrken har ikke Malin, og i enda mindre grad Tilde.

Jeg har allerede pekt på at jeg-perspektiver er egnet til å skape solidaritet. Dette er tilfellet i både *Det du ser* og *Okkupert kjærleik*, men i den sistnevnte, som hele veien berettes i første person, fungerer det i tillegg sterkt utleverende. Vi tar avstand fra Ida, vi blir pinlig berørt, og slik reagerer vi ikke på Tilde og Malin. Etter hvert endrer imidlertid Ida seg, og kritikken rettes snarere mot andre, særlig Linn. Leserne står sammen med Ida, er ”inni” henne, og ”heier” på henne. Ida styrke og egenrådighet, aksentuert av at hun kan fortelle *selv*, øker solidaritetsfølelsen i større monn enn de andre to heltinnenenes karakteregenskaper gjør.

8.3 (U)selvstendighet

I kapittel 7 sammenlignet jeg Tildes og Malins evner til å handle selvstendig og hengi seg til egne prosjekter, og kom frem til at Malin overgår Tilde på dette feltet. Malins prosjekter er rett nok ikke så omfattende, men hun holder nå på med sitt: Hun går inn for å bli en dyktig barista, hun tegner, sykler, løper, gjør seg kjent i København, øver seg på det danske tallsystemet, hun hamstrer pene ting til rommet. Dette siste er nok det viktigste punktet, for speilet og lampen symboliserer Malins bli-sett-prosjekt, et overordnende anliggende der Torben er avgjørende. Han danner premisset for hennes synliggjørelse og utfoldelse, og derfor kan en si at han inngår i alle hennes øvrige prosjekter. Malins selvstendighet har altså

begrenset rekkevidde, selv om hun vokser i glede og sjelelig sunnhet. Tilde oppnår også lykken hun lengter etter, men den er entydig knyttet til Theo. Bortsett fra revyskriveriene, som hovedsakelig skyter fart av tilfeldige årsaker, retter Tilde all oppmerksomhet mot prosjekt Theo. Det viser seg så at skrivevirksomheten både direkte og indirekte fører henne frem til ham, så det er få grunner til å si at hun har noe helt eget prosjekt.

Igjen danner Ida en kontrast til de to andre jentene. Hun har virkelig egne ting på gang, hun vil skape, treffe nye venner (uten hjelp av Thomas!), klatre, fotografere, og leve fullt og helt i tråd med sin seksuelle identitet. Selv om Linn trengs for at Ida skal komme ordentlig i kontakt med seg selv og hva hun vil, gjelder dette bare i et første stadium. Deretter blir faktisk Linn til hinder for Idas utfoldelse! Ida står på springbrettet til noe nytt, som hele boken har bygget opp til. Vi forlater henne i startgropen til et fritt, selvstendig liv, nå skal hun videre!

Okkupert kjærleik og *Det du ser* er begge romaner som kretser rundt løsrivelses-, frigjørings- og selvstendighetsmotiver. Både Malin og Ida "befris" gjennom kjærligheten, og vi forstår at det er om å gjøre at jentene skal stå på egne bein. Slik jeg leser *Det du ser*, lykkes ikke forfatteren helt i å formidle dette, mens *Okkupert kjærleik*, derimot, fremviser frigjørelse på de aller fleste plan. Noe lignende skjer ikke i *Ønskestjerne*, og det later ikke engang til at dette anses som verken relevant eller viktig. Hovedanliggendet for vår heltinne er rett og slett å få seg tøff type – hvilket hun også får, etter en rekke oppskriftsmessige forviklinger.

8.4 Prinsessemotivet

Prinsesse-motivet finnes i alle bøkene, men på ulikt vis. I *Ønskestjerne* er Tildes mål å bli Theos prinsesse. Prinsessen hun helst identifiserer seg med, er Askepott, men det spørres om ikke hun har mer til felles med den sovende, passive Tornerose. Ordet "prinsesse" nevnes ikke i *Det du ser*, men flere elementer i boken lar seg parallellføre med Snehvit-eventyret. Hele romanen er historien om en pappa-prinsesse som til slutt velger å abdisere – for i stedet å bli elskerens prinsesse. I *Okkupert kjærleik* vrimler det av prinsesser, for eksempel "prinsesse Vil-ikkje" og "prinsesse Er-så-sta." Både Linn og Ida kalles for prinsesser, men i en harselerende tone. Prinsesselikheten ligger i *navnet*, det er ikke mye royalt prinsesseaktig over verken Idas eller Linn, bortsett fra at de ter seg med en viss suverenitet. Dessuten har Linn en viss magisk glans over seg i starten. Men Ifølge Bettelheim viser "prinsesse" hovedsakelig til "jente" eller "kvinne" i alminnelighet. Når det drives gjøn med prinsessebegrepet, drives det derfor et spill med selve *jentebegrepet*. Ingen av jentene bruker prinsessenavnet om *seg selv*, det brukes kun i nedsettende eller hånlig form – om jenter som på en eller annen måte

markerer seg. Dette kan altså ikke bare ses som kritikk av *tradisjonelle jenteroller*. Dem gjør jo verken Linn eller Ida noe forsøk på å tilpasse seg. Her kritiseres faktisk *jenter* som sådan.

Bøkenes svært ulike bruk av (eventyr)prinsessen, altså prinsesse i betydningen hunkjønn, leder inn i spørsmålet om romanenes fremstilling av kjønnet. For å sirkle inn dette, har jeg skissert noen ”kontrafaktiske” lesemuligheter: Hva om hovedpersonene hadde vært gutter?

Når det gjelder Tilde og Malin, opptrer de på en måte som gjør det umulig å tenke seg dem som gutter. Tilde har ingen ”u-jentete” trekk, og Malin fremstilles som om hun blir stadig mer fri og uavhengig. Det betyr ikke at utviklingen hennes går på tvers av jenterollen, og friheten hun oppnår fører henne heller ikke ut av tradisjonelle roller. Derfor er det på ethvert punkt i historien umulig å se henne for seg som gutt, uten samtidig å se for seg en syk, kuet person.

Idas avhengighetskompleks i starten av boken må også leses i lys av hennes kjønn. Ville en gutt reagert som Ida når foreldrene drar til Afrika? Kunne en gutt blitt fremstilt så avhengig av broren? Kanskje – men hva om Thomas hadde vært ”Tone”? Kunne ”Ivar” hengt i hælene på ”Tone” uten at hans avhengighet ville virket som et typisk jentetrekk, og dermed kjønnsavvikende? I så fall er det faktisk en form for jenteatferd Ida kjemper seg løs fra.

I begynnelsen av *Okkupert kjærleik* opptrer Ida som en typisk (?) furten og hylende tenåringsjente. Det er vanskelig å tenke seg en ”Ivar”, altså en 15-års gutt, agere slik Ida gjør. Men når Ida noen uker senere på sommeren har kjempet seg ut i frihet, til å bli en aktør i sitt eget liv, opptrer hun ikke lenger som typisk jente. Hun distanserer seg, som tidligere vist, fra selve det kvinnelige. Dette kontrasterer Malins holdning. Malin viser med all tydelighet at hun er fornøyd med å være kvinne, godtar og verdsetter kroppen sin, og fryder seg over å være *seg selv*. Imidlertid oppfører hun seg som om avhengighet er en integrert del av kvinneligheten.

8.5 Kjønnsperspektivet

Kjønnsroller tematiseres ikke i verken *Ønskestjerne* eller *Det du ser*, men tradisjonelle mønstre ligger under som selvsagte forutsetninger. Nettopp *fordi* rollene verken tematiseres eller problematiseres, befestes de. Dermed forteller bøkene indirekte, uten at saken bringes frem i lesebevisstheten, at jenter *er* slik de tradisjonelt har vært. Det er først når en, som jeg har valgt å gjøre, beslutter å lese i et kjønnsperspektiv, at holdningene trer tydelig frem.

Okkupert kjærleik står i en annen posisjon. Det er vanskelig å lese boken uten å tenke på kjønn og kjønnskjenetegn, særlig fordi den omhandler et lesbisk forhold. Det må understrekes det ikke problematiseres, men siden majoriteten av ungdoms- og voksenlitteraturens kjærlighetsskildringer er hetero-orienterte, kan kjønnsaspektet vanskelig overses. Boken bidrar til å dementere heteronormativiteten, men samtidig – og mer

oppsiktsvekkende, bygger den opp under det maskulint-normative, både ved å oppvurdere maskulinitet, og å nedvurdere femininitet. Dette må ses som en konsekvens av kjønnssystemet i samfunnet generelt. Hirdmanns teori om genuskontrakten er godt egnet til å sette ord på kjønnsdiskrimineringens drivkrefter: hvordan kjønnene utgjør hverandres muligheter og begrensninger, men aldri samme muligheter/begrensninger. Det er imidlertid viktig å huske at genuskontrakten ”ska ses som en webersk idealtyp [...] som inte är verkligheten utan situationens ”essens”. (Hirdman 88, 84) Like viktige er forhandlingsmulighetene. Hirdman skisserer tre måter å forholde seg til genuskontrakten på:

1. *Unngå konfrontasjon ved å unnlate å problematisere den.* Denne posisjonen ligger til grunn for en stereotyp genuskontrakts grunntekst, og innebærer at en i all hovedsak innretter seg etter den, og prøver å ignorere problemene kontrakten skaper. Den er følgelig uegnet til å skape endringer.
2. *Flykte fra den.* Å velge denne strategien er å sammenligne med hva Ibsens Nora gjør når hun går, hun trer ut av den uholdbare situasjonen, forlater den, nekter å forholde seg til den, men lar den overgripende samfunnskontrakten forbli uendret. (Her mener jeg imidlertid at Hirdman undervurderer potensialet i Noras radikale handling).
3. *Forandre den.* Dette er den eneste posisjonen som griper direkte inn i kjønnsrollehierarkiet. Den søker aktivt å forhandle frem en annen kontrakttekst, med andre fordelinger, plikter og rettigheter.
(Hirdman 94)

Tilde, Malin og Ida forholder seg til genuskontrakten på ulikt vis, men slik jeg ser det, er det ingen av dem som virkelig går inn i posisjon 3. Tilde handler utelukkende i tråd med posisjon 1, og glir rett inn i genuskontrakten. Sannsynligvis er hun ikke engang klar over at det finnes problemer å ignorere! Malin er ikke fullt så bevisstløs, men ser intet behov for å flykte fra annet enn pappa-bindingen. Dette innebærer ikke kjønnsrollebrudd, og følgelig ingen reforhandling. Mens Tilde og Malin holder seg på nivå 1, tar kanskje Ida skrittet videre. Hun nekter å etterleve den stereotype kjønnskontrakten, trer ut av den, og lever sitt eget liv. I realiteten avskriver hun både jenteroller og jentekjønnen idet hun går inn for å leve på maskuline premisser. Men dermed forholder Ida seg på sett og vis likevel til kontrakten, om enn i en mer maskulin posisjon. Det kan det tenkes at hun vil komme til å gå til reforhandling siden, men det fortelles ikke innenfor bokens rammeverk. Men det er interessant å merke seg at *romanen* om Ida kan leses som en reforhandling – i likhet med Ibsens drama om Nora.

9. Konklusjon og avsluttende kommentarer

9.1 Kjønnsperspektivet i dagens litteratur

”Skjønner ikke forfatterne at tiden er inne for å bryte det konvensjonelle kjønnsrollemønsteret?” lød Kari Skjønberg’s hjertesukk for 30 år siden. Samtidig spådde hun at det ville ”gå mote i å skrive om” kjønnsrolleproblematikk (Skjønberg 1977: 9, 72). Trolig så hun for seg at kjønnsrolledebatten ville utdypes, og preges av større innsikt ettersom årene gikk. Det er på tide å se på hvor sannspådd hun var – med andre ord trekke noen konklusjoner om hvor ungdomslitteraturen står i dag.

Tone Birkeland hevder at vi i den siste tiden har opplevd et oppbrudd fra tradisjonelle kjønnsrollemønstre. Dette skal ha gitt ”større toleranse for at det er meir enn ein måte å vere jente på, og at det må vere like mange måtar å vere gut på.” (Birkeland 427) For mange samfunnsfelt er dette en riktig beskrivelse, men det er etter min mening mindre dekkende når det gjelder ungdomslitteraturen. Jeg mener å se at kjønnsrolledebatten hovedsakelig føres i andre sammenhenger enn på det ungdomslitterære området. Dette betyr at Skjønberg’s og Knudsens kritiske bemerkninger for en stor del også har gyldighet i dag. Begge pekte på at 70-tallets ungdomsroman egentlig ikke medførte *radikale* kjønnsrolleendringer, til tross for omveltninger i samfunnet for øvrig. Disse omveltningene trengte nemlig ikke inn i alle miljøer og samfunnslag, og ungdomsboken var ofte et eksempel på at en i et *prinsipielt* likestillingsorientert Norden ofte kun var *verbalt* enig i likestilling. Gikk en bøkene tydeligere etter i sømmene, kunne andre holdninger komme til syne (Skjønberg 1977: 68). Dette gjelder også mange av dagens bøker, selv om likestillingskampen generelt sett har vært preget av fremgang siden 70-tallet. Økende bevissthet om kjønnsroller i samfunnet gir seg altså ikke automatisk dypere utslag i ungdomslitteraturen. Slik jeg har vært inne på, skjer gjerne forandringer i samfunnsstrukturen langsommere i denne litteraturen enn i virkeligheten. Konservativ holdninger kan ”tänkas hänga med längre i böcker för unga människor” (Edström 11), og dermed medvirker slik litteratur til å ”bevare meget av det bestående sosiale mønster.” (Skjønberg 1972: 192)

Innledningsvis presenterte jeg en antakelse om at ungdomslitteraturen ikke ligger i forkant, men tilpasser seg samfunnets kontekstuelle rammer. Dessuten antydde jeg muligheten for at den i flere tilfeller presenterer kjønnsstereotype grunnkjemaer som har mer til felles med 50-tallets enn 2000-tallets. Min lesning av romanene har bekreftet antakelsen om at ”terrenget

ikke stemmer med kartet” når det gjelder ungdomslitteraturens evne til å følge generell kjønnsfrigjøring i samfunnet for øvrig. Jeg har dessuten funnet langt *færre* ansatser til ny kjønnsstenkning enn jeg opprinnelig hadde forventet og håpet å finne i de polyfone bøkene.

Min oppfatning av at konservatismen trolig var sterkest i triviallitterære strømninger, har styrket seg, og jeg mener at jeg med analysen av *Ønskestjerne* har fått belegg for å si at konservatismen og kjønnsrollesegmenteringen er tydeligst i triviallitterære, sjangertilpassede bøker for yngre tenåringer. I tråd med dette har jeg også vist at den kjønnsrollenyanseringen som er å finne i dagens bøker, er mest merkbar i den polyfone grenen av ungdomslitteraturen. Bøker for eldre tenåringer, samt bøker som legger større vekt på kunstneriske, litterære kvaliteter, rommer ofte mer eksperimentering, og har derfor potensial til å utvise mer balanserte kjønnsbilder. Mange av disse bøkene er mindre ”tilgjengelige”, best egnet for lesere som allerede har et reflektert forhold til litteratur. Dette er trolig som oftest jenter. I mitt utvalg representerer *Det du ser* og *Okkupert kjærleik*, i særdeleshet den siste, den mer ”ambisiøse” litteraturstrømningen. Disse to bøkene holder et høyt kunstnerisk nivå, og rommer en psykologisk dybde som jeg mener langt på vei mangler i *Ønskestjerne*, men konklusjonen er likevel at de utfordrer kjønnskonvensjonene i svært liten grad. I en overflatisk lesning av *Okkupert kjærleik* kan en riktignok få inntrykk av at boken formidler en frisk nyorientering, men dersom en dybdeleser, kommer misogyne tendenser til syne. Dermed bidrar også denne romanen til å bekrefte maskulinitetsnormativiteten, til tross for at den utfordrer heteronormativiteten.

Dersom en legger en 70-tallsbok ved siden av en av dagens bøker, vil en nok i de fleste sammenligningstilfeller observere at kjønnsrollefremstillingen har endret seg på 30-40 år. Men når jentene i dagens litteratur oppfører seg annerledes enn 70-tallsjentene, må det først og fremst ses som et resultat av at samfunnet har endret seg. På 70-tallet hadde Malin med sin seksuelt oppsøkende atferd fremstått som en radikal og utfordrende jenteskikkelse, mens hun i dagens kontekst anses for å handle i største selvfølgelighet, uten å bryte noen konvensjoner – snarere tvert imot! Hun oppfyller dagens rolleforventninger. Elin Marie Voie fastslår i sin masteroppgave at både ungpikebok og jentebok, som hun mener bør behandles under ett, fortsatt lever i beste velgående. Deretter tilføyer hun at hennes analyser bekrefter at det som likevel skiller bøkene fra den eldre sjangertradisjonen, er et større rolleregister og et mer nyansert jenteideal (Voie 103). Dette kan nok stemme, men jeg mener at nyanseringen i mange bøker kun er en konsekvens av et ønske om ikke å bryte med tidsånden. Det er en bred tendens til at ungdomslitteraturen ikke ligger i forkant, men hovedsakelig tilpasser seg de endrede kontekstuelle rammene. Dessverre skal det ofte lite til før en bok applauderes for å

presentere ”nye” kjønnsroller. Flere bøker, som *Ønskestjerne*, ligger faktisk langt på etterskudd, og er mer reaksjonær enn egentlig konservativ. Dermed mangler den altså langt på vei det ”nyoppussede” preget Voie har funnet i sitt tekstutvalg.

I 1998 skrev Heidi Kristensen en hovedoppgave om ungdomslitteratur, der hun med utgangspunkt i måten mannlige og kvinnelige forfattere anvender den narrative diskursen på, fastslo at det fremdeles fantes store kjønnsforskjeller i ungdomslitteraturen. ”Kjønnsnøytral er den i alle fall ikke”, sa hun om datidens ungdomsroman, men hevdet avslutningsvis at en del moderne ungdomsromaner i økende grad fant ”sitt blikkpunkt i det androgyne, og dermed i tråd med den nyere *gender*-tenkningen.” (Kristensen 82) Noen år tidligere hadde Vera Grønberg Aubert måttet konkludere med at altfor mange av 90-tallets bøker fremviste fastlåste rollemønstre, særlig når de handlet om forelskelse og kjærlighet (Aubert 74). Slik jeg ser det, skrives det fremdeles svært mange bøker som passer hennes beskrivelse. Det finnes nok imidlertid en tendens til at flere forfattere enn før gjør fremstøt for å bryte med dette, slik jeg oppfatter at Ragnfrid Trohaug forsøker. Det finnes enkelte trekk i hennes roman som er i tråd med Kristensens avsluttende observasjon, i alle fall med tanke på androgynitetsspillet. Helhetlig sett kan ikke boken sies å representere noen ungdomslitterær trend for større kjønnsrollenyanser. Jeg stiller meg tvilende til at det eksisterer en slik trend i det hele tatt. Bøker som kan plasseres i kjønnsmessige nyskappingskategorier, har ennå ikke formet noen dominerende retning.

Jeg har analysert tre bøker, og er klar over at slikt utvalg kan ikke uten videre brukes som ene-empiri for å karakterisere alle ungdomslitteraturens rådende tendenser. Men som jeg nevnte i innledningen, bygger mitt utvalg på lesning av en omfattende bokmengde, så jeg våger å hevde at de tre romanene i stor grad er representative for dominerende strømninger.

Det er gode grunner til å fastslå at ungdomslitteraturen som helhet ikke er kjønnsnøytral, verken i markedsføring eller i fortellingenes rollemønstre. Hva markedsføringen angår, tror jeg ikke det er noe mål i seg selv å komme tilbake til 70-tallets kjønnsamkjørte utgivelsespraksis. Det kan tenkes at dagens tospaltning i visse tilfeller suggererer frem skiller som i utgangspunktet ikke hadde trengt å bli så skarpe, og som ikke speiler virkeligheten, men dette tror jeg ikke er et stort problem. Nøytralitet trenger ikke å være målet. Målet bør trolig heller være at ungdomslitteraturen skal bli mer *kjønnsnyansert*, og da er det innholdet i bøkene som må stå i sentrum for videre forskning.

9.2 Ungdomskultur og litteraturpåvirkning

Anne Scott Sørensen hevder at ungdomskulturene ofte danner frontlinjen i samfunnets

generelle kjønnsnyansering (Sørensen 40-41), og i tråd med et slikt syn mener Tone Birkeland at ungdommer i løpet av de siste 20 årene i stadig større grad avviser en ”polarisert og dualistisk kjønnsrolletenkning.” (Birkeland 427) Dette skal være fordi et ”postmoderne samfunn” gir rom for en mer fleksibel identitet enn et samfunn med mer konvensjonelle roller og relasjoner gjør, og fordi de unge stadig presenteres for et bredt register av identifikasjonsmodeller. Jeg stiller meg tvilende til påstanden om det postmoderne samfunn. For det første er det ikke opplest og vedtatt at vi alle er del av postmodernismen. Dette er en begrenset strømning som ikke gjennomsyrrer hele samfunnet, og det spørres om ikke postmodernismebegrepet var mer aktuelt tidligere. For det andre tyder lite på at et rikt vell av identifikasjonsmodeller *automatisk* fører til friere kjønnsrollemønstre. Mange av de unges identifikasjonsfigurer opptrer i massemediene, og er det ikke i stor grad sementerte kjønnsroller massemedia presenterer? I alle fall gjelder dette ”trivialkulturen”.

Ofte er det nettopp de unge som har de mest bastante kjønnsrollemeningene. Det er for eksempel tankevekkende at ”homo” og ”hore” er blant de mest frekvente skjellsordene ungdommer roper etter hverandre. Ungdomslitteraturen er selvfølgelig ikke først og fremst en spydspiss for likestillingskampen Men den kan være det *også*, selv om den ikke eksplisitt tematiserer likestilling. Den kan jo like fullt presentere balanserte kjønnsbilder. Forhåpentligvis kan en mer kjønnsnyansert ungdomslitteratur danne en viktig motvekt til stivnede kjønnsroller i ungdomskulturen generelt.

Det er vanlig å spørre om hvorvidt forfattere bør påvirke leserne eller ei, men slike spørsmål impliserer at litteraturen nærmest eksisterer i et sosialt vakuum. Dersom litteratur engasjerer, er det ikke til å unngå at den påvirker. Ungdomslitteratur spiller i stor grad på engasjement, både på tanke- og følelsesplanet. Hvis den ikke gjør noen av delene, er kanskje ikke kvaliteten så høy. Den oppslukende leseopplevelsen mange unge opplever, åpner for at budskap kan snike seg bak ryggen på den kritiske vurderingen. Ingen litteratur er fri for normer og påvirkningskraft, og dette er aller tydeligst i litteratur for barn og unge. Harry Kullmann skriver følgende om ungdomssjangeren:

”Även en ungdomsroman kan vara stor litteratur och ha avgörande innverkan på unga människor. Litteratur är ju inte bara ”litteratur” – utan ett sätt för en människa att förmedla sin erfarenhet och sin vision – den må vara politiskt, religiöst eller allmänt humanistiskt färgad – till en annan människa.” (Kullmann 211)

Trolig viser Kullmann her fortrinnsvis til bøker av en viss kvalitetsmessig tyngde, men en skal ikke glemme at både ”god” og ”dårlig” litteratur er egnet til å påvirke. Barn og unge leser ikke bare anerkjent litteratur.

Litteraturpåvirkning skjer på flere ulike måter: Gjennom temaene litteraturen retter oppmerksomheten mot, gjennom temaene den dermed leder oppmerksomheten vekk fra, gjennom det den, åpent eller skjult, sier om temaene, gjennom det virkelighetsbildet den levendegjør, og gjennom de mentale "knappene" (intellektuelle, emosjonelle, moralske...) som den trykker på hos leserne.

Det går en vanskelig grense mellom ærlig påvirkning og forførelse. Voksne, forfattere ikke unntatt, er i stand til å "lure" barn og unge, men kan også være blinde for hvordan de påvirker dem. Det er nødvendig å rette et kritisk blikk på påvirkningsmekanismene, og bevisstgjøre seg dem, slik at både forfattere, lesere og litterær offentlighet kan forholde seg til dem. I den grad ungdomslitteraturen fremdeles er leverandør av kjønnsstereotyper, beror det nok sjelden på bevisste forfatterintensjoner. Men kjønnsrollemønstre kan være vanskelige å avdekke, både for lesere og forfattere. Her bunner det nok vanligvis i manglende forståelse (og kanskje i enkelte tilfeller i en strategisk tilpasning til antatt rådende normer i folkedypet – av hensyn til markedet), uten at en uten videre skal klandre enkeltforfattere. Likevel må en ha lov til å vente av forfatterne at de forstår at deskriptive fremstillinger som ikke problematiseres, lett oppfattes som normative av leserne.

"Det är klart att ungdomsboken är pedagogisk. Det är inget fult i det", har den svenske ungdomsbokforfatteren Gunnel Beckman uttalt (Beckman 203). Hennes kommentar må forstås i lys av tendensen mange har til å frykte moralisering. "Pedagogikk" og "didaktikk" har tidvis fått en negativ klang i barnelitteraturkritiske sammenhenger. Når dette synet fører til en "laissez-faire"-holdning, er det ikke alltid positivt. Ifølge Nodelman ville det ikke eksistere noen barne- og ungdomslitteratur om vi ikke oppfattet unge som uerfarne og kunnskaps-trengende (Nodelman 28). Barn og unge *har* et reelt behov for orientering om samfunnet, og ungdomslitteraturen vil derfor alltid vil ha en grunnleggende sosialiseringssfunksjon. Innlysende nok er den i sin natur *didaktisk*. Dette har også den tyske pedagogen Malte Dahrendorf understreket. For ham er (god) barne- og ungdomslitteratur uten didaktikk og pedagogikk utenkelig. Et kardinalspørsmål er derfor: På hvilken måte er det pedagogiske aspektet "litterarisert"? (Dahrendorf referert av Weinreich 68) Det didaktiske formålet ved en bok er at den unge leseren skal lære noe, og barne- og ungdomslitteraturen har tradisjonen for å formidle tydelige budskap. Det er derfor avgjørende at forfattere er bevisste på hva deres "oppdragende" ansvar innebærer, "ett ansvar som i bästa mening kan kallas pedagogisk, utan att det därför behöver smaka pekpinne." (Kullman 210)

Mange forfattere synes å endre holdninger bare i den grad det er nødvendig på grunn av utviklingen i samfunnet, men ser det ikke som sin oppgave å bryte konvensjonene. Det later

til at mange forfattere følger forventningene til hva som i alminnelighet anses som passende eller typisk for jenter og gutter. Kjønsroller er rett nok en ufravikelig del av virkeligheten, og siden alle slags bøker speiler sosiale realiteter i større eller mindre grad, kan speiling av ulike rollemønstre vanskelig unngås. Kjønnstereotyper må også være ”lovlige” å skildre litterært. Noen vil kanskje oppleve en slags gjenkjennelse. Den svenske forfatteren Gun Jacobson har uttalt: “Jag hävdar, att alla människor behöver och vill läsa om sig själva och om sin egen verklighet. Det är skönt att få känna igjen sig och kompisarna [...] Ungdomsböckerna behövs. Det är ju det fina och viktiga med dem att här finns litteratur som speglar en del av unga människors verklighet.” (Jacobson 198) Men hvor “skönt” er det å kjenne seg igjen i trange kjønnsrollemønstre, dersom en slik virkelighet kun gjengis slik den ”er” – ukommentert?

Ønsker en forfatter å stille spørsmål ved noe som er problematisk, kan det i noen tilfeller være nok å fremvise det, så vekkes reaksjonene i leserne – særlig dersom det som vises frem, strider tydelig mot lesernes verdier. En virkelighet kan altså skildres uten at det dermed sies at det er *slik* det *bør* være. I andre tilfeller, og dette er særlig viktig i barne- og ungdomslitteratur, må forfatteren legge ut spor som viser hva som må problematiseres, spesielt når det dreier seg om å bevisstgjøre upåaktede problemer. Så lenge forfatterne bevisst eller ubevisst skildrer tradisjonelle kjønsroller uten motforestillinger, medvirker de til å vedlikeholde inntrykket av det bestående som den eneste mulige virkeligheten, og bøkene bidrar til å vedlikeholde deler av genuskontrakten. Når tingenes tilstand skildres uten ankepunkter, skapes et inntrykk av at det ikke finnes rom for endring, og at alle må finne seg i mønstrene. Ukritisk aksept er langt fra upolitisk, den underbygger det bestående, og er dermed konservativ (Skjønberg 1977: 30, 69). Ganske enkelt å vise frem forhold som folk ureflektert aksepterer, har en konserverende effekt i seg selv. Særlig virksom vil den konfirmative effekten være hvis det som vises frem, ikke tematiseres, men ligger der som en selvsagt bakgrunn for det som boken egentlig synes å handle om. *Ønskestjerne* er et eksempel på dette.

Skjønnlitteratur baseres på det oppdiktede, men har likevel stor gjennomslagskraft. Kittang påpeker at selv om litteraturens væremåte er *fiksjonens*, og ideologiens funksjonsmåte ”inneber eit krav om å framstille ei sanning”, forholder litteraturen seg likevel til virkeligheten, som bærer av en spesifikk form for sannhet (Kittang 109). ”Medan historikaren framstiller verda slik den er, skal diktaren framstille verda slik den *kan og bør* vere [...] Ingen ”trur på” det som står i bøkene, men dei fleste syner større eller mindre respekt for dei *normene* fiksjonen stadfester.” (Kittang 113). Det normative og det deskriptive henger altså tett sammen all litterær virkelighetsfremstilling, noe som nødvendigvis må føre til påvirkning i større eller mindre grad.

Går det så an å si noe om hvordan litterær påvirkning bør foregå? Kan en komme frem til retningslinjer for innholdet i den verdimesige påvirkningen forfatterne kan øve overfor de unge, altså identifisere verdier som forfatterne *bør* formidle, eller i det minste hvilke de ikke har lov til å fremme? Det er en vanlig ”regel” at forfattere ikke skal ta livsmotet fra de unge leserne. Kan en gå et skritt videre, og hevde at forfatterne *bør* bygge opp lesernes livsmot? Verdier som inngår i dette, handler både om etisk bevissthet, respekt og ansvarsfølelse. Her er vi igjen inne på hvilken funksjon skal litteratur ha, og hva verdien av litteratur er. Er ungdomslitteratur først og fremst kunst for kunstens skyld? Skal den i første rekke ha en opplevelsesfunksjon? Eller en sosialiseringfunksjon? En pedagogisk funksjon? Jeg tror det blir kunstig å skille mellom disse aspektene. God ungdomslitteratur, ja, god litteratur generelt sett, evner å utfylle mange ulike funksjoner, Mer spesifikt blir det dersom en krever av god litteratur for unge at den bidrar til å problematisere tradisjonelle kjønnsroller, eller i det minste ikke – ubevisst eller med vilje – bidrar til å befeste dem. En kan vel neppe kreve eksplisitt kjønnsrolleproblematisering i hver enkelt ungdomsbok. Den svenske ungdomsbokforfatteren Gun Jacobson har uttalt: ”Det är självklart en orimlig tanke att någon bok skulle kunna beskriva hela verkligheten och till och med hitta lösningar på problem som ännu ingen lyckats lösa” (Jacobson 198). Dette er det nok mye i. Men en må likevel være oppmerksom på hvor hvordan ansvaret for å løse problemer skal ivaretas. Et institusjonalisert ”verdipoliti” for barne- og ungdomslitteratur kan knapt tenkes, og er neppe ønskelig. Derimot er det viktig å bidra til åpenhet og oppmerksomhet omkring spørsmålet, både blant forfattere, forleggere, foreldre og i den litterære offentlighet ellers. En bør selvfølgelig ikke ukritisk sette likhetstegn mellom litterær kvalitet og bevisste kjønnsrolleholdninger, men det er viktig at både forfattere og kritikere tilegner seg kunnskap om kjønnsrolleproblematikken. Da vil forhåpentligvis også ungdomsleserne bevisstgjøres.

”Hovedformålet med denne masteroppgaven er å utforske hvordan kjønnet og kjønnsrolle-fremstilling kan fremtre i dagens ungdomslitteratur”, skrev jeg i innledningen. Svaret jeg har kommet til, er at ikke så veldig mye er endret i løpet av de siste årene. Selv om bildet langt fra er ensartet – det er tross alt stor forskjell på de tre bøkene jeg har analysert, og som jeg mener hver for seg representerer tendenser i dagens litteratur – fremstilles fortsatt kvinner som om normalmennesket er maskulint. Satt på en spiss: Tilde har intet annet prosjekt enn å få knytte seg til den tøffe og aktive Theo. Malin finner seg selv ved å bli definert av en mann. Og Ida finner seg selv ved å ta avstand fra det kvinnelige. Intet av dette problematiseres i de tre romanene. Og da er det fremdeles et stykke igjen til fullt likeverd mellom kjønnene.

Litteratur

Primærlitteratur:

Munch, Charlotte Glaser: *Det du ser*. Cappelen, Oslo 2002

Scheen, Kjersti: *Ønskestjerne*. Gyldendal, Oslo 2003

Trohaug, Ragnfrid 2000: *Okkupert kjærleik*. Samlaget Oslo 2000

Sekundærlitteratur:

Andenæs, Agnes, Johannessen, Birte Folgerø og Ødegård, Tone: "Kjønn som forsvant? Om betydningen av kjønn i psykologien" i Taksdal, Arnhild og Widerberg, Karin (red): *Forståelser av kjønn i samfunnsvitenskapenes fag og kvinneforskning*. Ad Notam Gyldendal AS, Oslo 1992

Aubert, Vera Grønberg: *Ungdomslitteratur – en jentesak? Den samtidige norske ungdomslitteraturen: En undersøkelse av leseholdninger og en oversikt over tendenser og typer med vekt på jentesosialisering*. Hovedoppgave, Universitetet i Oslo 1995

Bache-Wiig, Harald: *Nye veier til barneboka*. Landslaget for norskundervisning (LNU) Cappelen Akademisk Forlag, Oslo 1997

Bache-Wiig, Harald: "Det fremmede barnet. En aktuell barndomshistorie?" i tidsskriftet *Barn* nr. 1, 2001

Barthes, Roland: "Virkelighetseffekten", i *Basar*, Cappelen J W Forlag A/S, 1980 ss. 28-33

Beal, Caroline R.: *Boys And Girls: The Development of Gender Roles*. McGraw-Hill, USA 1994

Beckman, Gunnel: "Våra barns vardag kan inte bli omodern" i Edström, Vivi og Hallberg, Kristin (red): *Ungdomsboken: Värderingar och mönster*. Liber Förlag, Stockholm 1984

Birkeland, Tone, Risa, Gunvor, Vold, Karin Beate: *Norsk barnelitteraturhistorie*. 2. opplag, Det Norske Samlaget, Oslo 2005

Bjerrum Nielsen, Harriet og Rudberg, Monica: *Historien om jenter og gutter. Om kjønnsosialisering og utvikling av identitet*. Universitetsforlaget, Oslo 1989

Bondevik, Hilde og Rustad, Linda: "Humanvitenskapelig kjønnsforskning" i Lorentzen, Jørgen og Mühleisen, Wencke (red): *Kjønnsforskning: En grunnbok*. 2. opplag, Universitetsforlaget, Oslo 2006

Bourdieu, Pierre: *Den Maskuline Dominans*. Pax Forlag, Oslo 2000

- Dobson, James: "Biology Determines Gender Roles" i Petrikin, Jonathan S. (bok red.) og Bender, David & Bruno Leone (serie ed.): *Male/Female Roles – Opposing Viewpoints Series*. Greenhaven Press, San Diego 1995
- Edström, Vivi og Hallberg, Kristin (red): *Ungdomsboken: Värderingar och mönster* Liber Förlag, Stockholm, 1984
- Harding, Sandra og Hintikka, Merrill B. (red): *Discovering reality: Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology, and Philosophy of Science*. 2. opplag, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht/Boston/London 2003
- Harding, Sandra: "The visibility of the sex/gender system" i Harding, Sandra og Hintikka, Merrill B. (red): *Discovering reality: Feminist Perspectives on Epistemology Metaphysics, Methodology, and Philosophy of Science*, 2. opplag. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht/Boston/London 2003
- Hessellund, Hans: *Kjønn, identitet, rolle*. Gyldendal, Oslo 1972
- Hirdman, Yvonne: *Genus – om det stabila föränderliga former*. 2. opplag, Liber AB, Malmö, 2004
- Hubbard, Ruth: "Biology Does Not Determine Gender Roles" i Petrikin, Jonathan S. (bok red.) og Bender, David & Bruno Leone (serie red.): *Male/Female Roles – Opposing Viewpoints Series*. Greenhaven Press, San Diego, 1995
- Jacobson, Gun: "Dom som hört allting ere synn om!" i Edström, Vivi og Hallberg, Kristin (red): *Ungdomsboken: Värderingar och mönster*. Liber Förlag, Stockholm, 1984
- Jansson, Tove: *Pappaen og havet*. Aschehoug, Oslo 1966
- Keller, Evelyn Fox: "Gender and science" i Harding, Sandra og Hintikka, Merrill B. (red): *Discovering reality: Feminist Perspectives on Epistemology Metaphysics, Methodology, and Philosophy of Science* 2. opplag. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht/Boston/London 2003
- Kittang, Atle: *Litteraturkritiske problem: teori og analyse*. Universitetsforlaget, Bergen 1975
- Knudsen, Marianne Koch: *Ungpikebøker, ungdomslitteratur og sosialisering*. Hovedoppgave, Universitetet i Oslo 1979
- Knudsen, Marianne Koch "Utviklingen av ungdomsboka" i *Konferanse om barne- og ungdomslitteratur*. (Ålesund 2-5. mai 1988)
- Kristensen, Heidi: *Ungdomslitteraturen: kjønnsdelt eller kjønnsnøytral: det kvinnelige og det mannlige blikket i den moderne ungdomsboka*. Hovedfagsoppgave i nordisk språk og litteratur - Høgskolen i Agder, 1998
- Kroløkke, Charlotte og Scott Sørensen, Anne: *Gender Communication: Theories & Analyses* Sage Publications, University of Southern Denmark 2006

- Kullmann, Harry: "Några synpunkter på ungdomsromanen" i Edström, Vivi og Hallberg, Kristin (red): *Ungdomsboken: Värderingar och mönster*. Liber Förlag, Stockholm, 1984
- Kåreland, Lena og Lindh-Munther: *Modig och stark – eller ligga lågt*. Natur och Kultur, Stockholm, Sverige 2005
- Layng, Anthony: "Evolution Explains Traditional Gender Roles" i Petrikin, Jonathan S. (bok red.) og Bender, David & Bruno Leone (serie red.): *Male/Female Roles – Opposing Viewpoints Series*. Greenhaven Press, San Diego, 1995
- Lorentzen, Jørgen og Mühleisen, Wencke (red): *Kjønnforskning: En grunnbok* Universitetsforlaget, Oslo 2006
- Lothe, Jakob, Refsum, Christian og Solberg, Unni: *Litteraturvitenskapelig leksikon* Kunnskapsforlaget, Oslo 1999
- Mead, Margaret: *Male and Female: The Classic Study of the Sexes*. Quill William Morrow, New York, 1949
- Møhl, Bo og Shack, May: *Når barn læser: Litteraturoplevelse og fantasi*. Gyldendal, Danmark 1980
- Nodelman, Perry: "Barnelitteratur som sjanger" i Bache-Wiig, Harald (red): *Nye veier til barneboka*, Landslaget for norskundervisning (LNU) Cappelen Akademisk Forlag, Oslo 1997
- Paul, Lissa: "Enigmavariasjonene – hva feministisk teori vet om barnelitteratur" i Bache-Wiig, Harald (red): *Nye veier til barneboka*. Landslaget for norskundervisning (LNU) Cappelen Akademisk Forlag, Oslo 1997
- Petrikin, Jonathan S. (bok red.) og Bender, David & Bruno Leone (serie red.): *Male/Female Roles – Opposing Viewpoints Series*. Greenhaven Press, San Diego 1995
- Pettersen, Kjellaug: *Tøffe gutter, stille jenter: Hjemme og på skolen*. Aventura, Oslo 1987
- Reynolds, Kimberley: "Come Lads and Ladettes: Gendering bodies and gendering behaviors" i Stephens, John (red): *Ways of being male – representing masculinities in childrens' literature and film*. Routledge, New York og London 2002
- Scott Sørensen, Anne: "De litterære kønstraditioner – om ungdomslitteraturen før og nu" i *Tidsskrift for børne & ungdomskultur* nr 23, Århus 1992
- Skjønberg, Kari: *Kjønnroller og miljø i barnelitteratur*. Universitetsforlaget, Oslo 1972
- Skjønberg, Kari: *Kjønnrollemønstre i skandinaviske barne- og ungdomsbøker*. Gyldendal, København 1977

Solbrække, Kari Nyheim og Aarseth, Helene: "Samfunnsvitenskapens forståelse av kjønn" i Lorentzen, Jørgen og Mühleisen, Wencke (red): *Kjønnforskning: En grunnbok* Universitetsforlaget, Oslo 2006

Stephens, John (red): *Ways of being male – representing masculinities in children's literature and film* .Routledge, New York og London 2002

Taksdal, Arnhild og Widerberg, Karin 1992 (red): *Forståelser av kjønn i samfunnsvitenskapenes fag og kvinneforskning* Ad Notam Gyldendal AS, Oslo 1992

Toijer-Nilsson, Ying og Westin, Boel: *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken.* Rabén & Sjögren, Stockholm 1994

Voie, Elin Marie: *Ungpikeboka – død, eller en sjanger i utvikling? En analyse av tre ungdomsbøker med et historisk blikk på ungpiksboksjangeren.* Hovedoppgave, Universitetet i Oslo 2002

Weinreich, Torben: "Barnelitteraturens egenart. Adaptation" i Bache-Wiig, Harald (red): *Nye veier til barneboka.* Landslaget for norskundervisning (LNU) Cappelen Akademisk Forlag, Oslo 1997