

«Vi snakker bare litt om sex»

Tabubelagt seksualitet i norsk barnelitteratur fra 1970 til 2017

Ingeborg Sivertsen Landfald



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

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2018

«Vi snakker bare litt om sex»

*Tabubelagt seksualitet i norsk barnelitteratur
fra 1970 til 2017*

Kartlegging og analyse

Ingeborg Sivertsen Landfald

© Ingeborg Sivertsen Landfald

2018

«Vi snakker bare litt om sex»

Ingeborg Sivertsen Landfald

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Arbeidet er en kartlegging over seksualitet som tabubelagt tema og motiv i norsk barnelitteratur for 0–10-åringer, utgitt mellom 1970 og 2017. Ved å kartlegge om lag 300 bøker, for så å analysere en utvikling over 50 år i et tekstmateriale på om lag 60 barnebøker, har jeg lokalisert tabuet til å gjelde barns egen seksualitet. Denne analysen har jeg hatt en tverrfaglig tabuteoretisk tilnærming til, og jeg har funnet at seksualiteten viderefører et skille mellom voksen og barn, hvor den tilskrives de voksne som litterære personer, forteller eller implisert leser. Framveksten av et barneperspektiv utover 2000-tallet utfordrer dette makthierarkiet, som til slutt brytes i seks bøker.

I oppgavens andre del analyserer jeg tre av barneøkene som utgjør et brudd med tabuet, som henholdsvis representerer den implisitte og den eksplisitte fremstillingen av barns seksualitet. Disse er Hans Sande og Gry Moursunds *Slangen i graset* (2007), Rune Belsvik og Kari Stais *Tjuven* (2008) og Gro Dahle og Kaia Dahle Nyhus *Sesam sesam* (2017). Jeg har gjort psykoanalytiske, feministiske og narratologiske analyser av disse verkene, i tillegg til å analysere interne markeringer for tabuet i økene. Disse viser at tabuet bygges opp på samme tid som det brytes, og at nye tabuer samtidig markeres, især den feminine og den homofile seksualiteten.

Forord

En stor takk til veilederen min, Inger Østenstad, for grundige tilbakemeldinger og evnen til å løfte blikket og se helheten, når jeg selv hadde nesa godt begravet i ei boksamling som ble større enn jeg kanskje forespeilet meg. Hun har loset meg gjennom dette prosjektet, og det er jeg veldig takknemmelig for.

Takk til de ansatte ved Norsk Barnebokinstitut, og spesielt Anne Kristin Lande og Sofie Arneberg, for rådgiving underveis i arbeidet. Takk til Dina Roll-Hansen ved NORLA, som har delt kunnskapen sin med meg. Takk til Nasjonalbiblioteket som har utarbeidet en imponerende digital boksamling, som har vært avgjørende i kartleggingen. Jeg vil også takke de ansatte ved Deichman, spesielt ved barne- og ungdomsavdelingen på Hovedfilialen og Torshov filial, for tålmodighet og interesse for oppgaven min – og for å ha gitt meg tillit nok til å øke lånekvota mi fra tredve til tusen bøker.

Takk til barne- og ungdomsredaksjonene ved Cappelen Damm, Omnipax og Hertervig Forlag, for å ha sendt meg leseeksemplarer av flere av bøkene jeg har jobbet med.

En stor takk til fakultetet mitt, ILOS, som bevilget reisestipend for at jeg kunne delta på barnebokmessen i Bologna i 2017. Det har vært en stor motivasjon for oppgaven, og jeg har ikke minst fått faglig verdi ut av oppholdet.

Takk til klassekameratene mine ved Blindern, som jeg har vært så heldig å ha fått dobbelt opp av som deltidsstudent. Det er ikke alle forunt. Takk til Thea, Kaisa og Helene, for kollokvier, omhyggelige gjennomlesninger og ikke minst hyggelige pauser fra arbeidet. Takk til Ulla, Sindre og Even for samtaler og motivasjon rundt lunsjbordet.

Tusen takk til mamma og pappa, som alltid har trua på meg. Jeg veit at jeg alltid har dere i ryggen, spesielt når jeg er et lite stykke unna. Takk til søskenflokket min, Simon, Ane og Benjamin, for rådgiving underveis og for at jeg alltid kan komme heim for bonderomantiske pauser når lesesalen gjør meg rastlaus. Tusen takk til Daniel, som utfordrer meg, hjelper meg, og alltid er der.

Innholdsfortegnelse

Del I	2
1 Begynnelse	3
Hvem snakker de voksne til?	3
Bakgrunn	3
Problemstilling og funn	3
Hva er barnelitteratur?	4
Hvem er barnet bak barnelitteraturen?	5
Hvorfor lese (norsk) barnelitteratur?	8
Sensur	9
Et eget barnerom	10
Teori og metode	11
Barnelitterær teori	11
Tabuet i et tverrfaglig krysningspunkt	12
Tabu som overskridelse av Orden	13
Om overskridelse	15
Materialet og metoden	16
Uvalgskriterier	17
Indikatorer	19
Tidligere forskning	20
Oppgavens begrensninger	21
Oppgavens struktur	21
2 Analyse av funn	23
Innledning	23
Den tematiske utviklingen	23
Den fortellertekniske utviklingen	24
Den didaktiske fagboka	25
Svangerskapslitteratur uten seksualitet	27
Barnet tar større plass	29
Barneperspektivet	30
Voksen erfaring, barnlig kunnskap	30
En historie, flere lesere	31

Fra svangerskap for barn til sex for voksne	33
Eksplisitt tekst, voksen seksualitet.....	35
Illustrasjonens eksplisitte potensiale.....	37
Brudd med heteronormen	38
Traumer, incest og seksuelle overgrep mot barn	40
Avslutning.....	43
Del II.....	45
1 Implisitt seksualitet.....	46
Overskridelse fra voksen til barn	46
Underliggende seksualitet eller voksen vranglesing?	46
Menneskelige dyr og dyriske drifter	48
Mat i barnelitteraturen.....	49
Mat som erotisk substitutt.....	51
Ma(k)tkamp.....	52
Å spise eller bli spist.....	53
Analyse av <i>Slangen i graset</i>	55
Innledning	55
Et dobbelt barneperspektiv	55
Slangen i hagen	57
Brudd med vante roller	59
Erotiske undertoner.....	60
Tilbake til Jorda	62
Kanina i underverden.....	64
Gjest til middag?.....	65
Dit og tilbake igjen?.....	66
Avslutning.....	69
2 Eksplisitt seksualitet.....	70
Innledning	70
Skyld og uskyld i <i>Tjuven</i>	71
Innledning	71
Et uskyldig barneperspektiv.....	72
Fra uskyldig til skyldig gutt?	75
Tyveriet som analogi.....	78

Grenseoverskridelser.....	79
Pikniken i naturen	81
Måltidet som forsoning og ritual.....	84
Et fragmentert subjekt.....	85
Skitten seksualitet	86
Kvinner og røvere i <i>Sesam sesam</i>	87
Løsrivelse fra gutterommet.....	88
Porno, eller?	89
Skyld og skam.....	91
Illusjonen av et barneperspektiv	93
Ali Baba og de førti røverne	97
Det mannlige barneblikket.....	98
Passive kvinner, aktive menn.....	101
Sammenlignende avslutning	103
Kan vi snakke med voksne om barn?	103
Nye tider og færre tabu – eller?	105
3 Avslutning.....	107
Hva er tabu i norske barnebøker?	107
Lysglimt av mørke	108
Fornuft – eller bare følelser?.....	109
Litteraturliste.....	111
Tekstmateriale.....	111
Litteratur	113
Vedlegg.....	118
Appendiks I.....	118

Del I

Absolute freedom from taboos is a taboo as well, and not even a humane one

– Gerd-Klaus Kaltenbrunner (Horlacher m.fl. 2010: 3)

Barnet skal ha rett til ytringsfrihet; denne rett skal omfatte frihet til å søke, motta og meddele opplysninger og ideer av ethvert slag uten hensyn til grenser, enten det skjer muntlig, skriftlig eller på trykk, i kunstnerisk form eller gjennom en hvilken som helst uttrykksmåte barnet måtte velge. Utøvelsen av denne rett kan undergis visse begrensninger, men bare begrensninger som er fastsatt ved lov og som er nødvendige: a) av hensyn til andres rettigheter eller omdømme, eller b) for å beskytte nasjonal sikkerhet, offentlig orden (ordre public) eller offentlig helse eller moral.

– FNs barnekonvensjon, Artikkel 13

*He is called by thy name,
For he calls himself a Lamb:
He is meek & he is mild,
He became a little child:
I a child & thou a Lamb.*

– William Blake, «The Lamb» (Blake 2008: 37)

1 Begynnelse

Hvem snakker de voksne til?

- Hva er det til middag?
roper Kas og kommer inn på kjøkkenet.
Han setter seg ned,
ser på mamma, ser på Al.
– Hva er det for noe? sier Kas.
– Vi snakker bare litt om porno,
sier mamma
og rekker Kas tomatsausen.

– Gro Dahle, *Sesam sesam*

Når lille Al oppdager pornografi på datamaskina han deler med storebror Kas i *Sesam sesam*, synes han pornoen er både ekkel og deilig. Når han blir oppdaget av mammaen sin, er det derimot bare skummelt og flaut. Og det synes mammaen også. Likevel setter de seg ned og spiser middag sammen, og rundt kjøkkenbordet snakker de om hva porno er, og hva Al kanskje følte om den. Slik forflytter mammaen barnets første seksuelle erfaring ut av soverommet og inn i kjernen av hjemmet, til kjøkkenet, og i den intime settingen kan voksne og barn snakke om porno sammen, uten at det er så farlig som det kanskje virker som. Men snakker de egentlig sammen? Og vet egentlig mammaen i det hele tatt hva Al har sett, og følt, på soverommet? Mammaen forsøker å gjøre pornoen ufarlig, for den er jo ikke så farlig. Men greier de voksne å snakke med barna når de konfronteres med deres gryende nysgjerrighet for seksualiteten? Eller snakker de forbi barna, og overlater dem til seg selv, for å slippe sitt eget ubehag? Seksualiteten er ikke så farlig å snakke om, egentlig, men hva er det den forteller oss når vi forsøker? Og hvem tilhører den, og skrives den for, når den tematiseres i det vi kaller bøker for barn?

Bakgrunn

Problemstilling og funn

Denne undersøkelsen begynte med et spørsmål: Er seksualitet tabubelagt i norsk barnelitteratur? Spørsmålet har jeg forsøkt å besvare ved å kartlegge fremstillingene av seksualitet i norske barnebøker utgitt mellom 1970 og 2017, og analysere utviklingen i tekstmaterialet kartleggingen resulterte i, ut fra en tverrfaglig teoretisk tilnærming til tabu-

begrepet. På bakgrunn av dette kan jeg argumentere for at seksualiteten i norsk barnelitteratur for 0–10-åringer utgitt mellom 1970 og 2017 er tabubelagt når den tilhører en barneprotagonist, og ikke en voksen.

Hva er barnelitteratur?

Barnelitteraturen er vanskelig å definere. Den adskilles ofte fra voksenlitteraturen som en egen «sjanger» ettersom bøker skrevet for barn har visse gjenkjennelige trekk og motiver knyttet til våre forestillinger om barnet (Nodelman 1997). Sjangerbegrepet er likevel problematisk siden barnelitteraturen i likhet med voksenlitteraturen består av ulike undersjangrer, så vel som teksttyper. Vi kan med andre ord snakke om flere barnelitteraturer.

Barnelitteraturens protagonister er ofte barn eller antropomorfe dyr. Å definere barnebøker ut fra slike motiv byr imidlertid på problemer siden det vil inkludere Gregor Samsas forvandling til et insekt i Kafkas *Die Verwandlung* (1915) eller barna i William Goldings *Lord of the Flies* (1954). Definisjonen av barnelitteratur som bøker skrevet for barn, utfordres når barn leser verk som opprinnelig ble publisert for en voksen målgruppe, noe som er tilfelle med Daniel Defoes *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719) og Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* (1726) (Wall 1991: 1). En omvendt utvidelse av målgruppen stiller også spørsmål ved definisjonen, som når voksne leser bøker som opprinnelig ble skrevet for barn, for eksempel J.R.R. Tolkiens *The Hobbit, or There and Back Again* (1937), Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) eller Erlend Loe og Kim Hiorthøys *Kurtby* (2008).

Siden vi bestemmer barnelitteratur ut fra forestillinger om den impliserte barneleseren, er det nærliggende å definere barneboka ut fra dens barnlige språk og tematikk. Som denne oppgaven vil vise, blir en slik definisjon vanskeliggjort når såkalt *voksne* tema fremstilles i barnelitteraturen. Barnebokforfattere kan også benytte seg av et avansert språk, slik voksenlitteraturen på sin side kan ha en naivistisk og barnaktig stemme. En lesning av Daisy Ashfords *The Young Visitors* (1919) illustrerer hvordan skillet mellom barnlig og voksent kan fremstå som konstruert. Boka har en tradisjonelt voksen tematikk, på tross av at forfatteren ikke var eldre enn ni år gammel da hun skrev den (Wall 1991: 88). Flere barnebokforfattere hevder jo også at de ikke skriver bøker for barn, men såkalt *all-alder*-litteratur.¹ Om en slik

¹ Jon Fosse brukte begrepet «All-alder-litteratur» i en Dagblad-kronikk med samme navn, i forbindelse med Norsk Barne- og Ungdomsbokforfatteres 50-årsjubileum i 1997 (Østenstad 2002: 42). Gro Dahle har blant annet uttalt at *Sesam sesam* (2017) er ei bok som «kan leses av barn og voksne i alle aldre» (Espevik 2017-B). Også

påstand kommer fra et ønske om å opphøye barnelitteraturen, eller om den tvert imot er et forsøk på å legitimere forfatterens barnelitterære beskjeftigelse, er et annet spørsmål.

Sjangerdiskusjonen er heller ikke begrenset til et spørsmål om hva barnelitteraturen er, men også hva den *bør* være. Barnebokforskere posisjonerer seg ofte innenfor to hovedposisjoner kalt *the didactic-literary split*, som tillegger barnelitteraturen en didaktisk eller en litterær funksjon og verdi (Mjør 2012).² Barnebokkritikere spør ofte om ei bok «egentlig er ei bok for barn?».³ Spørsmålet er sjeldent ment som et innspill til sjangerproblematikken jeg har skissert ovenfor, men har å gjøre med om et tema er emosjonelt og moralsk *bra* for barnet (Lesnik-Oberstein 2003: 15–16). Dette gjelder hovedsakelig bøker med tema eller motiv voksne anser som for vanskelig, farlig, upassende og *voksent* for barnet. Det er et legitimt spørsmål, men ignorerer på samme tid at barn er en like sammensatt og mangfoldig gruppe mennesker som oss voksne.

I 1971 fastslo barnebokforfatter og -forsker John Rowe Townsend at «The only practical definition of a children’s book today – absurd as it sounds – is ‘a book which appears on the children’s list of a publisher’» (Wall 1991: 1). Femti år senere har vi kanskje ikke kommet frem til et bedre svar. I denne oppgaven vil jeg la spørsmålet om hva barnelitteraturen er, forbli ubesvart, og i stedet undersøke all litteratur utgitt mellom 1970 og 2017 som blir katalogisert inn under målgruppen 0–10 år i en av Norges største bokdatabaser. Så enkelt, og så vanskelig, kan det gjøres.

Hvem er barnet bak barnelitteraturen?

Som jeg allerede har antydnet, er ikke «barnet» i «barnelitteratur» et virkelig og objektivt barn. I *L’enfant et la vie familiale sous l’Ancien Régime* (1960) hevdet historikeren Philippe Ariès at barndommen er et forholdsvist nytt begrep, som kun har eksistert de siste 300 årene.⁴ I vestlig kultur har barndommen blitt konstruert som en uskyldig tilstand hvor det rene, naturlige og uvitende barnet vektlegges. Dette er en arv fra romantikken, og særlig Jean-Jacques Rousseau, men lignende ideer kan spores helt tilbake til syndefallet og Guds gjenfødelse som et uskyldig barn i Kristendommen. Disse forestillingene har til felles at den

Maurice Sendak uttalte i sitt siste TV-intervju at «I don’t write for children. I write, and somebody says, ‘Oh that’s for children.’» (Mann 2012).

² I Skandinavia har denne debatten ofte gått i dialog med K. E. Løgstrups artikkel «Moral og barnebøger» (Løgstrup 1974).

³ Av bøkene jeg arbeider med i denne oppgaven kan vi nevne Finn Stenstads anmeldelse av *Tjuven* (Stenstad 2017), eller Petra Jonsdatter Helgesens anmeldelse av *Stripekalven*, hvor hun kritiserer boka for å ikke gi leseren «nokon plattform å stå på» i barneleserens møte med bokas seksuelle undertoner (Helgesen u.å.).

⁴ På tross av at mange historikere har kritisert Ariès’ arbeid, er det konseus om at barns rolle i familien og i samfunnet endret seg i løpet av 1600- og 1700-tallet (Clarke 2004: 7).

uskyldige tilstanden er forbeholdt livets begynnelse, mens voksne taper sin uskyld idet de forlater barndommen.

Utover 1900-tallet forsterket psykolog og filosof Jean Piagets stadieteori denne ideen gjennom troen på at barn utvikler en moralsk og kognitiv kunnskap etter hvert som de vokser opp og blir eldre. Visse former for språk og kunnskap ble dermed sett på som irrelevant for barnets liv, og upassende for dets unge alder. Dette gjelder spesielt seksuell kunnskap og språk, siden barnets uskyld innebærer en seksuell ignoranse og et fravær av seksuell agens. Et slikt syn på barn som *aseksuelle* er likevel ikke tilstrekkelig, ettersom de forventes å vokse opp til å bli heteroseksuelle borgere. Heteronormen kommer til uttrykk tidlig i barnets liv, for eksempel når de leker bryllup, en lek voksne oppmuntrer til og som er heterofilt kodet (Robinson 2013: 87). I den uskyldige barndommen blir seksualitet noe barn *får* etter hvert som de blir eldre, og vi kan derfor snakke om at barn har en *pre*-seksualitet.

Barnets potensial til å vokse inn i det voksne, heteroseksuelle og reproduktive samlivet tillegger barnet en verdi som kommende voksen borger. Denne tilblivende verdien har vokst frem gjennom opplysningstiden, positivismen, humanismen og modernismen (Robinson 2013: 30). Resultatet er at barnet lett blir fratatt egenverdi som barn. Det er mulig å trekke en linje herfra til den didaktiske barnelitteraturen, som først og fremst har i funksjon å oppdra og forberede barnet til voksenlivet. Som fremtidig statsborger blir hun utsatt for en voksen kontroll og overvåkning, enten indirekte som i litteraturen, eller direkte som for eksempel ved den økende trenden til GPS-overvåkning av barn (Hagen 2017).

Det voksne samfunnets overvåkning og kontroll rammer også barnets (påståtte ikke-eksisterende) seksualitet. Frem til 1700-tallet betraktet man tilsynelatende ikke barns seksualitet som problematisk (Fishman 1982: 270). I 1720 ble ordet *onani* først tatt i bruk,⁵ og dette markerer starten på en kamp mot masturbasjon som nådde sitt høydepunkt på midten av 1800-tallet (Langfeldt 1986: 14). Barn ble lagt i apparater av metall og lær for å forhindre tilgangen deres til kjønnsorganene, og legevitenskapen gikk så langt som å kjønnslemleste jentebarn.⁶ Barneseksualiteten ble overvåket både i hjemmet og av institusjoner utover 1700-tallet, med regler for legging og søvn, eller innredningen av skolegården og sovesalen (Foucault 1999: 37). Seksualiteten ble utsatt for en sosial kontroll, og barneseksualiteten utgjorde en trussel ikke bare mot barnet, men også mot samfunnet konstituert rundt familielivet og middelklassens kristne moralisme (Robinson 2013: 49). I tapet av uskylden

⁵ Ordet *onani* ble først brukt i 1720 av en anonym forfatter senere identifisert som dr. Bekker. Begrepet kommer fra den bibelske historien om Onan som lot sin sæd falle til jorda da han ikke ville befrukte sin avdøde brors hustru i første Mosebok 38, 7 (Langfeldt 1986: 13).

⁶ I USA skal leger ha fjernet klitoris på jentebarn helt frem til 1950-årene (Langfeldt 1986: 15).

risikerer barnet å miste sin status som barn (Robinson 2013: 44). Barn var i fare for seksualiteten, og seksuelle barn utgjorde selv en fare (Foucault 1999: 40). Ideen om barnets uskyld er med andre ord alltid politisk.

Utover 1900-tallet fortsatte undertrykkelsen av barns seksualitet, sammen med en ny diskurs etter Freuds *Drei abhandlungen zur sexualtheorie* (1905). Freud hevdet at barn har en iboende og mangefasettert seksualitet fra barnsben av, og at denne kan utvikles normalt eller undertrykkes og forårsake problemer i den voksnes liv. Utover 1970- og 80-tallet utgjør seksualiteten igjen en fare for barnet, nå på grunn av en økende åpenhet omkring voksen seksuell utnyttelse av og overgrep mot barn. Barnet betraktes ikke lenger som skyld i misbruket, men anerkjennes som et maktesløst offer i møte med en mektig, mannlig, voksen overgriper.⁷ I dette vendepunktet ble diskursen om barns seksualitet forkastet, og barns seksuelle subjektivitet og agens utvisket. Barns manglende samtykkekompetanse i møte med voksne overgripere førte også til at barn mistet samtykkekompetanse i seksuelle relasjoner til jevngamle og jevnbyrdige barn. Ønsket om å beskytte barn viderefører slik ideen om det uskyldige barnet som *pre*-seksuelt: «The discourse of childhood innocence regulates children's sexuality through its desexualization of the child subject, and the discourse of protection has largely supported this process» (Robinson 2013: 50).

Allerede i 1984 stadfestet Verdens helseorganisasjon (WHO) at barn har en egen seksualitet:

Seksualiteten begynner i barndommen. Barn viser seksuelle reaksjoner *før* fødselen. Onani og seksuelle leker er sunne og normale aktiviteter hos barn. Men i de fleste land lider barn under seksuell undertrykkelse. Omgivelsenes holdninger og reaksjoner har en betydelig innflytelse på barnets seksuelle utvikling. Disse vil danne bakgrunnen for i hvilken grad det vil oppstå seksuelle problemer. Barn og voksne har behov for å bli støttet i sin seksualitet, slik at de kan bli i stand til å føle glede over seg selv som seksuelle individer. (Langfeldt 1986: 11, orig. kursivering)

I likhet med voksne er barn en mangfoldig gruppe, og barneseksualiteten kan slik ikke utelukkes – selv om den kanskje er *annerledes* enn den voksne. Likevel blir barns seksualitet fremdeles utsatt for en voksen, normaliserende kontroll. Denne har ofte en seksualiserende effekt. Ved amerikanske skoler og barnehager forbys for eksempel barn, og særlig jentebarn, å gå kledd i skjørt som stopper over knærne eller i gensere med bare skuldre. En sentral begrunnelse for dette har vært at jentekroppen kan være distraherende for gutters læring – og

⁷ Diskursen om seksuelle overgrep mot barn er likevel preget av frykten om *stranger danger*, på tross av at seksuelle overgrep mot barn nesten alltid skjer innenfor familien eller barnets nære omgangskrets. Frykten for den fremmede pedofile har bidratt til en økt overvåkning og kontroll av barnet (Robinson 2013: 51–52).

for menn. I frykt for seksualisering blir barn og ungdom seksualisert, idet vanlige klær oppfattes som en trussel mot barnets uskyld.⁸

Hvorfor lese (norsk) barnelitteratur?

Vanskelige temaer i barnelitteraturen er ikke av ny dato, og kan sees i forlengelsen av middelalderens eventyr som var langt mer makabre enn versjonene vi leser i dag.⁹ Det finnes en forestilling om at den skandinaviske barnelitteraturen utforsker tabubelagt tematikk hyppigere enn i andre land. I Norge blir det publisert barnebøker om krig og konflikt, skilsmisse, død, familievold og seksualitet. Den svenske barnelitteraturen er tilsynelatende mer progressiv og var tidligere ute med å fremstille homofili. Den danske blir på sin side holdt for å være mer utforskende. For eksempel handler Oscar K. og Lilian Brøggers *Det skæve smil* (2008) om aborterte fostre (Traavik 2012: 153).

Tabuer hører likevel ikke fortiden til. Flere teoretikere mener tvert imot at vi hverken kan eller bør kvitte oss med alle sosiale tabu, men at vi kan snakke om en forandingsprosess enten ved at gamle tabu forsvinner og nye kommer til, eller ved at negative tabu forvandles til positive (Horlacher m.fl. 2010: 14). Oscar Trimbels *Farfars fyra fruor* (2017), som ble trukket fra det svenske markedet etter offentlig kontrovers i 2017, kan være et eksempel på tabuer i endring. Boka fremstiller en svensk barneprotagonist på besøk i Somalia hos farfaren sin som har et polygamisk forhold til sine fire koner. Siden familien i barnelitteraturen lenge har vært en hvit kjernefamilie, er det mulig at boka for femti år siden ville skapt debatt fordi den omhandler en muslimsk svensk-somalisk familie. I 2017 ligger imidlertid kontroversen, og det tilsynelatende bruddet med tabu, i fremstillingen av flerkoneri, som ikke er i samsvar med en skandinavisk likestillingspolitikk, men underbygger patriarkalske strukturer.

Litteraturprofessor Stefan Horlacher trekker frem litteraturens kraft til å gi stemme til «the collective uncounscious» som et utgangspunkt for å undersøke tabu og overskridelse gjennom litterære analyser (Horlacher m.fl. 2010: 16). Barnelitteraturen har egne forventninger og konvensjoner for hva som kan sies og hvordan, som ikke nødvendigvis gjelder i litteratur for ungdom og voksne. Den har også et subversivt potensial ikke bare til å gi stemme til det avvikende perspektivet, men også til å utfordre makthierarkiet som ligger til

⁸ Barn helt ned i femårsalderen har måttet skifte skoleklær på grunn av «upassende» bekledding (Rouner 2015).

⁹ I følge Jack Zipes hadde eventyr om ulver, hekser og troll en didaktisk og bokstavelig funksjon i sin originale form, for å beskytte barn i foreldrenes fravær (Daniel 2006: 145). De tidligste versjonene av «Lille Rødhette» hadde blant annet en sammenkobling til voldtekt (Zipes 1993: 1).

grunn for marginaliseringen. Denne kombinasjonen gjør barnebøker særlig egnet til å analysere tabuet i litteraturen, og da spesielt i Skandinavia.

På grunn av omfanget av kartleggingen over all barnelitteratur i den aktuelle perioden, har jeg begrenset meg til å analysere tabu i den norske barnelitteraturen. Det er likevel nærliggende å tro at tendensene i denne oppgaven kan overføres til Sverige og Danmark, med tanke på at de skandinaviske landene er nært forbundet og deler både kulturell historie og politisk ideologi.

Sensur

At barnelitteraturen har andre konvensjoner enn voksenlitteraturen blir tydelig i de mange forsøkene på å sensurere barnebøker. Vi kan skille mellom forhåndssensur, ettersensur og selvsensur. I Norge blir bøker i liten grad forsøkt fjernet fra markedet, selv om kontroversielle bøker som *Tjuven* (Belsvik og Stai 2008) og *Sesam sesam* (Dahle og Nyhus 2017) har skapt debatt og kritikk. Amerikanske bibliotek opplever derimot årlig at hundrevis av bøker blir forsøkt fjernet på grunn av «upassende» innhold, som American Library Associations «Banned and challenged books» viser i sin årlige rapport, og det er i all hovedsak barnelitteratur som blir rapportert (ALA 2017). I Norge finnes eksempler på sensur i oversettelse, og da ofte i form av billedsensur hvor eksplisitte illustrasjoner blir redigert eller fjernet fra boka. I Stian Holes *Garmanns sommer* (2006) og Iben Sandemoses *Fiat og farmor under vann* (2003) ble illustrasjoner av nakne barne- og voksenkropper redigert i den amerikanske utgaven (Espevik 2017-A).

Heller ikke fagbøker unnslipper sensur. I 2007 ble den koreanske oversettelsen av Trond-Viggo Torgersen og Vivian Zahl Olsens *Kroppen* (1983) forsøkt sensurert. Hele oppslaget ble beslaglagt etter trykk på grunn av bokas likefremme fremstilling av hvordan barn blir til. Inndragningen ble likevel omgjort noen år senere, og boka ble til slutt utgitt på det koreanske markedet (Roll-Hansen 2017). Under barnebokmessen i Bologna i 2017 fremstilte flere av de fremhevede internasjonale barnebøkene den nakne kroppen. Her ble det tydelig at også bestselgerne blir utsatt for sensur hvis de fremstiller nakne kropper i naturlige situasjoner, som jeg for eksempel fant i oversettelser av Shinsuke Yoshitakes *Still Stuck* (2017) Tuperas *What does baby want?* (2017). Denne formen for sensur er åpenbar når man først legger merke til den, men den forekommer likevel sjeldent. Sensur skjer sannsynligvis hyppigst ved at forfattere, illustratører og forlag selv sensurerer tematikk,

språkbruk, omslag, illustrasjoner og lignende. Denne sensuren er effektiv samtidig som den ikke lar seg oppdage (Roll-Hansen 2017).

Et eget barnerom

I *Le Deuxième Sexe* (1949) hevder Simone de Beauvoir at kvinnen er «den andre» i relasjon til mannen, som er «den første» og selvet. I postkolonial teori blir «den andre» forstått den koloniserte og ikke-vestlige. I *Orientalism. Western conceptions of the Orient* (1978) hevder Edward Said at vestlig diskurs definerer sin rett til å herske over «den andre» gjennom sin kunnskaps- og kulturproduksjon (Said 2018: 52). I forlengelse av feministisk og postkolonial teori er det mulig å betrakte barnet som «den andre» fordi maktforholdet mellom voksen og barn er strukturert og hierarkisk som binære forhold, som mann og kvinne, hvit og ikke-hvit eller heterofil og homofil (Robinson 2013: 4–5). Maktforholdet mellom voksen og barn videreføres i barnelitteraturen, og spesielt i fremstillingen av barn og seksualitet. Jeg vil her uten videre diskusjon foreslå å forstå barnet som «den andre». Dette kan være fruktbart, også fordi tabubegrepet har en historie hvor såkalt «primitive» kulturer har blitt forstått gjennom vestlig kunnskap, eller mangel på sådan (Steiner 1999: 118–119).

Barn er naturligvis avhengige av voksne, som definerer barnet, hvilke rettigheter og kunnskaper hun skal ha tilgang til, i diskurser barn selv sjeldent inkluderes i. Voksne taler alltid på vegne av barnet, og på tross av demokratiske plattformer som tar sikte på å inkludere barn, som Barnas klimapanel, FNs ungdomspanel eller lavterskeltilbud som Aftenpostens Si;D, har barn liten reell innflytelse. Meningene deres blir ofte sett på som ugyldige eller irrelevante, og *uskyldige*, også i saker som omhandler dem selv (Robinson 2013: 27–28). Dette makt- og kunnskapshierarkiet finnes i aller høyeste grad i barnelitteraturen all den tid det er voksne som skriver, publiserer, selger og kjøper bøker for barn. Charles Sarland understreker at en slik maktubalanse alltid er politisk:

Since there is an imbalance of power between the children and young people who read [children's literature], and the adults who write, publish and review the books, ... there is here immediately a question of politics, a politics first and foremost of age differential. (Pugh 2011: 2–3)

Forholdet mellom voksne og barn forstår jeg i lys av det Michel Foucault kaller *makt-vitenen* (Foucault 1999: 86), som gjør seg spesielt gjeldende i krysningpunktet mellom barndom og seksualitet. Barnet får ikke tilgang til en kunnskap om og et språk for seksualiteten, som defineres *av* de voksne og *som* voksen. Dette krysningpunktet blir ofte en polemisk slagmark mellom ønsket om å beskytte barn fra seksualisering og å ville gi barn verktøy til å håndtere

seksualisering, og i ytterste konsekvens avverge eller bearbeide potensielle seksuelle overgrep.

Når barn varsler voksne om vold eller seksuelt misbruk, reagerer vi ofte annerledes enn hvordan vi ville reagert i møte med et voksent offer. Følelser av utilstrekkelighet, frykt for å forverre barnets situasjon eller avmakt i møte med overgriperens ondskap spiller som regel inn på vår følelsesmessige reaksjon (Albæk og Milde 2017). Her kan barnelitteraturen ha en terapeutisk funksjon for en barneleser som er offer for misbruk, og samtidig åpne et rom for å gi barn kunnskap og et språk for å snakke om sin egen kropp og autonomi.

Selv om dette er et viktig aspekt ved både barnelitteraturen og barns seksualitet og seksuelle kunnskap, forsvinner ofte barnet som subjekt i spenningsfeltet mellom å forebygge eller skåne barn fra seksualisering (Faulkner 2010: 115). I rommet som gjenstår er det mulig å snakke om barns seksualitet i et positivt fortegn, på barnets egne premisser i stedet for som enten en potensiell voksen eller et potensielt offer for voksent misbruk. I dette rommet kan barnet anerkjennes som et fullstendig subjekt, med sin egen kroppslige autonomi og seksuelle agens.

Barnelitteraturen har et iboende subversivt potensial til å snu opp ned på makthierarkiet mellom voksen og barn, ved å la barneperspektivet undergrave, fremmedgjøre eller motsette seg det voksne premisset og en voksen kontroll. Dette skjer når barnet blir tatt på alvor som leser og som et menneske med en fullstendig erfaring og et eget blikk på verden. En slik anerkjennelse står i motsetning til at barnet blir betraktet som et blivende, og dermed uferdig, voksent menneske, med en uskyld som må bevares og kan tapes.

I min undersøkelse er jeg kommet frem til at seksualiteten er tabubelagt når den overskrider dette skillet mellom voksen og barn, og utfordrer makthierarkiet mellom disse. Fremstillingen av barnets egen seksualitet bryter ikke bare med et tabu, men den utfordrer også voksnes ideer om skyldige og uskyldige barn, passive piker og aktive gutter, og selve grensen mellom barndommen og voksenlivet.

Teori og metode

Barnelitterær teori

Barnelitteraturen består ofte av flere modaliteter, det vil si meningsbærende uttrykksformer, som verbaltekst, bilde og lyd. Det kan skilles mellom illustrerte barnebøker og *billedbøker*, foruten mellom skjønn- og faglitteratur. Litteraturen i min undersøkelse er hovedsakelig

billedbøker, slik Ulla Rhedin definerer mediumet i *Bilder boken. På väg mot en teori* (1992). I følge henne har billedboka minimum én illustrasjon på hvert oppslag, altså per dobbeltside.¹⁰ Billedbøker kan være ordløse, men har som regel verbaltekst eller i det minste en tittel. Jeg tar i bruk Kristin Hallbergs begrep *ikonotekst*, billedbøkers egentlige tekst, som oppstår i interaksjonen mellom de to modalitetene i leversituasjonen (Hallberg 1982: 165). Til slutt vil jeg også forholde meg til Maria Nikolajevas definisjoner av samspillet mellom tekst og bilde, som bygger videre på de tidligere klassifiseringene av Ulla Rhedin, Joanne Golden og Kristin Hallberg (som igjen bygger på Torben Gregersen, et av de tidligste forsøkene på å dele inn barnebøker i teksttyper.) (Nikolajeva 2000-A: 22).

Tabuet i et tverrfaglig krysningspunkt

Barnelitteraturen inngår i ulike diskurser, for eksempel didaktikk og estetikk, barndommen som konstruksjon og maktforholdet mellom voksen og barn. Seksualitet, og spesielt barns seksualitet, er også et felt innenfor flere disipliner, som pedagogikk, psykologi, sexologi, kjønnsforskning, sosiologi og barndomsforskning for å nevne noen. Problemstillingen berører med andre ord et sammensatt og komplekst tverrfaglig felt, som stadig er i endring. Som litteraturviter er det den litterære fremstillingen av barnet og seksualiteten jeg vil ta for meg.

En av oppgavens utfordringer har vært å begrense inngangen til tabuet som historisk fenomen, begrep og teori i ulike fagdisipliner. Jeg vil kort gjøre rede for tabuets historie i Europa og noen innfallsvinkler som er interessante i et litteraturvitenskapelig perspektiv, før jeg forklarer hvordan jeg forholder meg til begrepet i denne oppgaven. Fordi tabuet er tvetydig og ambivalent, kan en tverrfaglig tilnærming åpne opp for å lokalisere og analysere tabuet i litteraturen.

I *La Volonté de savoir. L'Histoire de la sexualité. Tome I* (1976) motstrider Foucault ideen om at seksualiteten ble lagt lokk på i Viktoriatiden, og hevder tvert imot den ble konstituert som en vitenskap. Foucault ser altså ikke tabuet som undertrykkelse, men som en *språkliggjøring* som skjer innenfor bestemte diskurser, som opprettholder et maktforhold mellom for eksempel elite/folket, mann/kvinne, lege/pasient og voksen/barn. Disse to innsiktene, at tabuet språkliggjøres og at dette skjer i en maktubalanse, danner utgangspunktet for kartleggingen. I stedet for å telle antall publikasjoner som tematiserer seksualitet innenfor en viss tidsperiode, undersøker jeg tabuet gjennom diskursene seksualiteten fremstilles i. Hva

¹⁰ Jeg bruker hovedsakelig ordet illustrasjon i stedet for bilde, siden sistnevnte også har en tekst-symbolsk betydning. Jeg er klar over at ordet kan være misvisende, siden illustrasjonen i moderne barnelitteratur *ikke* har i funksjon å *illustrere* verbalteksten, som Nikolajevas definisjon viser.

slags seksualitet er det snakk om? Hvordan kommer den til uttrykk? Hvem tilhører den, og hvem er den rettet mot? Disse spørsmålene danner utgangspunktet for kartleggingsarbeidet.

Maktforholdet Foucault peker på, kan sees i sammenheng med tabuet som uttrykk for sosial kontroll, en forståelse flere teoretikere deler. I *Purity and Danger* (1966) definerer Mary Douglas tabuet, det hun kaller det *urene*, som en utfordring av kategorisering og orden. Douglas' teori er et fruktbart utgangspunkt for å analysere barnets seksualitet som tabu, nettopp fordi utviklingen i materialet fra voksen til barn innebærer en utfordring av orden. Grensene mellom voksen og barn blir utfordret og makthierarkiet snus på hodet. Dette peker frem mot tabuet: barns seksuelle agens og erfaring.

Douglas tabuforståelse utgjør mitt teoretiske utgangspunkt. Jeg vil likevel kort benytte meg av Julia Kristevas teori om *the abject* i *Pouvoirs de l'horreur* (1980), som er en mer subjektorientert tabuteori (Horlacher m.fl. 2010: 9). Denne vil jeg trekke inn i analysen av *Tjuven* i oppgavens andre del. Jeg ser på dette som et utfyllende perspektiv fordi utforskningen av seksualitet og dens konsekvenser er individorienterte i boka. Mens Douglas' teori forholder seg til sosial kontroll og samfunnsstrukturer, kan Kristevas kropps- og subjektorienterte begrep utfylle nærlesingen.

Tabu som overskridelse av Orden

Taboo confronts the ambiguous and shunts it into the category of the sacred.
– Mary Douglas (Douglas 2002: xi)

Den første europeiske bruken av ordet *tabu* stammer fra Kaptein Cooks nedtegnelser av sin tredje jordomseiling, og ble mot slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet innført i europeiske språk (Steiner 1999: 109). Ordet stammer fra det polynesiske begrepet *tapu*, etymologisk forklart som det som er merket: «*ta*, to mark; *pu*, adverb of intensity, hence *taboo*: something marked thoroughly» (Steiner 1999: 165). Siden den første europeiske nedtegnelsen har tabuet skapt begrepsmessig forvirring i Vesten, hvor det har havnet i et mylder av etymologiske feillesinger, vestlig imperialistisk moralisme, antisemittisme, retorisk sammenblanding av kulturuttrykk, feiltolkninger og blitt forsøkt kategorisert til det ubetydelige.¹¹

¹¹ Steiner kritiserer blant annet det konstruerte skillet mellom religion og magi som et uttrykk for Vestens overlegenhet overfor «primitive» kulturer, og William Robertson Smiths syn på tabu som foreldede og «primitive» forbud som han finner i sine teologiske studier av fem Mosebøkene som utgjør jødernes hellige skrifter (Steiner 1999: 140–142). Steiner kritiserer også blant andre Margaret Meads svært begrensede tabudefinisjon (Steiner 1999: 108–109).

Franz Baermann Steiners tabuteori ble redigert og publisert posthumt av Laura Bohannan i *Taboo* (1956), og senere i en revidert utgave i *Taboo, Truth and Religion* (1999). Steiner gir en historisk gjennomgang av de viktigste kategoriseringene av tabuet i Vesten, fra Cooks nedtegnelse og frem til hans egen tid. Han forsøker å avgrense tabuets betydning med utgangspunkt i det opprinnelige polynesiske begrepet, og kritiserer en misforstått todeling av tabuet som *prohibited* eller *sacred*, et skille som ikke fantes i ordets opprinnelige mening (Steiner 1999: 118).¹² Steiner definerer fire uttrykk for tabu:

Taboo is concerned (1) with all the social mechanisms of obedience which have ritual significance; (2) with specific and restrictive behaviour in dangerous situations. One might say that taboo deals with the sociology of danger itself, for it is also concerned (3) with the *protection of individuals who are in danger*, and (4) *with the protection of society from those endangered – and therefore dangerous – persons*. As I suggest tentatively later, taboo is an element of all those situations in which attitudes to values are expressed in terms of danger behaviour. (Steiner 1999: 107–108, min kursivering)

Tabuet omhandler altså uttrykk for fare. Denne definisjonen ligner Foucaults forståelse av seksualitet som en fare for barnet, og det seksuelle barnet som en fare for barn som gruppe, altså en trussel mot samfunnet som helhet.

Antropologen Mary Douglas, som studerte med Steiner, bygget videre på Steiners tabuteori i *Purity and danger* (2002).¹³ Som et svar til antropologiens debatt om rasisme på 1950-tallet viste Douglas at tabu er en universell oppfatning av rent og urent, og at dette er et uttrykk for hvordan vi organiserer verden i alle samfunn. Hun tar utgangspunkt i forståelsen av det urene som uorden, slik det ble definert av Lord Chesterfield: «dirt as matter out of place» (Horlacher m.fl. 2010: 8). Ingenting er urent i seg selv, men ting blir urene når de bryter med vår måte å dele inn omverden på. Douglas bruker et treffende eksempel fra sin egen vennelse i møte med et toalett helt fritt for skitt og støv, men som bryter med organiseringen av noe av det mest private, nemlig hvordan vi inndeler hjemmene våre:

I am personally rather tolerant of disorder. But I always remember how unrelaxed I felt in a particular bathroom which was kept spotlessly clean in so far as the removal of grime and grease was concerned. It had been installed in an old house in a space created by the simple expedient of setting a door at each end of a corridor between two staircases. The decor

¹² Dette skillet viderefører blant annet Freud i *Totem und tabu* (Freud 2013 [1913]: 37). Freud skilte seg derimot ut fra tidligere teorier om tabuet i det at han trakk paralleller mellom den opprinnelige bruken av tabu og nevrotikeren, og dermed viste likheter mellom «primitive» kulturer og Vesten. Undertittelen til *Totem und tabu* er nettopp *Einige übereinstimmungen im seelenleben der wilden und der neurotiker*, eller *Noen overensstemmelser mellom villes og nevrotikerens sjelleviv*.

¹³ Dette er tydelig i blant annet Douglas' forord til *Taboo, Truth and Religion* (Steiner 1999: 3). Douglas var blant annet påvirket av Steiners kritikk av antropologiens konstruerte skille mellom religion og magi i Vesten og «primitive» kulturer. Teorien om smitte og forurensning bygget også videre på Steiners studier av de fem Mosebøkene, og især bibelske ideer om forurensning.

remained unchanged: the engraved portrait of Vinogradoff, the books, the gardening tools, the row of gumboots. It all made good sense as the scene of a back corridor, but as a bathroom – the impression destroyed repose. (Douglas 2002: 2–3)

Med andre ord finnes det ikke noe som er iboende urent, men det avhenger av et system av klassifikasjoner for hvordan vi deler inn verden. Et brudd med tabu er altså det som bryter med en slik orden: «Taboo protects the local consensus on how the world is organised. It shores up wavering certainty. It reduces intellectual and social disorder» (Douglas 2002: xi).

Urenhet er slik en analogi for sosial orden, og dette gjelder også for seksualitet: «I suggest that many ideas about sexual dangers are better interpreted as symbols of the relation between parts of society, as mirroring designs of hierarchy or symmetry which apply in the larger social system» (Douglas 2002: 4). Det rene er det som tilhører sin kategori, og som ikke er smittet av det urene som overskrider grenser, er åpent eller tvetydig. I tillegg til at tabuet har en symbolsk orden, har den også i funksjon å opprettholde sosial kontroll. Når barneseksualiteten utgjør et brudd med tabuet er det altså fordi den bryter med hierarkiet mellom barn og voksen. Der Douglas trekker frem maktforholdet mellom kjønnene, utvider Foucault binariteten til å gjelde eliten/folket, legen/den syke – og den voksne/barnet (Foucault 1999: 110). Bruddet med tabuet kan dermed forstås som en utfordring av makthierarkier gjennom en overskridelse av ordener, hierarkier og grenser, som markerer tingen som uren, ambivalent og en fare – for seg selv eller for samfunnet.

Seksualiteten i seg selv er ikke tabubelagt i norsk barnelitteratur. Tabuet gjelder barnets seksualitet, fordi denne bryter en organisering av omverden hvor barnet markeres som uskyldig og seksualiteten tilhører den voksne kulturen. Uskylden er symbolsk, og tabuets sosiale funksjon beskytter nettopp samfunnets svake og uskyldige (Douglas 2002: 3). Dette blir tydelig i en litteratur hvor seksualiteten stadig blir forsøkt avgrenset til voksenlivet, utenfor barnets kunnskap, erfaring og språk. Når grensene blir utforsket medfører det en utfordring av den voksnes maktposisjon gjennom det jeg senere definerer som barneperspektivet, og når tabuet til slutt brytes helt, som jeg vil vise i kapittel to i neste del, blir barnet markert som urent, *i* fare, og *en* fare for andre, uskyldige barn.

Om overskridelse

Overskridelsen er ikke en negasjon av forbudet, men overskrider og fullender det.
– Georges Bataille (1996: 69)

I denne oppgaven definerer jeg overskridelse som selve bruddet med tabuet. Forholdet mellom tabu og overskridelsen er likevel mer komplekst enn en slik forståelse antyder. I

essayet «A preface to Transgression» (1977) teoriserer Michel Foucault overskridelsen i lys av George Batailles *L'érotisme* (1957). Her fremheves det at overskridelsen bekrefter tabuet på samme tid som bruddet skjer, ved at tabuets grenser blir gjort synlige. Dette forstår jeg i tråd med Steiners teori, siden han definerer to separate funksjoner ved tabuet: «(1) the classification and identification of transgressions [...] and (2) the institutional localisation of danger» (Steiner 1999: 214). Samfunnet vil aldri bevege seg vekk fra tabuer mot en tabufri kultur. Hver overskridelse konstituerer derimot et nytt tabu, fordi idet en grense blir overskredet, blir nye grenser gjort synlig. Overskridelsen har med andre ord både en bekreftende og fornektende funksjon (Horlacher m.fl. 2010: 15). Denne forståelsen er i tråd med blant andre John Jervis'.¹⁴ Han understreker at overskridelsen ikke er en åpen eller forsettlig utfordring av *status quo*, men «implicitly interrogate[s] the law, pointing not just to the specific, and frequently arbitrary, mechanisms of power on which it rests – despite its universalizing pretensions – but also to its complicity, its involvement in what it prohibits» (Horlacher m.fl. 2010: 15). Denne forståelsen av overskridelse vil jeg komme tilbake til avslutningsvis i analysene av litteraturen som bryter med tabuet, hvor jeg kort vil skissere mulige betydninger av overskridelsens «fordoblende» natur.

Materialet og metoden

I oppgaven forholder jeg meg til et stort tekstmateriale. Dette kan tenkes som kinesiske esker, hvor kartleggingen av omtrent 300 barnebøker har resultert i en utvelgelse av et tekstmateriale på om lag 60 bøker, som igjen har resultert i barneøkene jeg arbeider videre med i oppgavens andre halvdel.

Et kartleggingsarbeid er ikke nødvendigvis objektivt, fordi utvalgskriteriene må bestemmes. Jeg har tatt utgangspunkt i Deichmans database over litteratur for barne-, ungdoms- og voksenlitteratur. Denne litteraturen blir katalogisert ut ifra søkbare emneord. Hver boktittel har én eller flere emneord, som i mer eller mindre grad skal beskrive den aktuelle bokas motiv og tematikk. Tabuet blir synlig allerede på dette stadiet av kartleggingen, siden eksplisitte emneord om seksualitet svært sjeldent brukes. Derfor baserer kartleggingen seg på en assosiativ tilnærming til emneordene som er i bruk, og en subjektiv vurdering blir dermed uunngåelig. Jeg mener likevel at metoden jeg har utviklet i dette arbeidet, har resultert

¹⁴ I et litteraturvitenskapelig perspektiv er det også interessant å sammenligne denne forståelsen av overskridelsen med Tzvetan Todorovs syn på litterære verk og sjangeroverskridelser som gjør grenser synlige i *Les genres du discours* (1978), og Stephen Greenblatts syn på «culture as a system of mobility and constraint» (Horlacher m.fl. 2010: 159).

i et dekkende tekstmateriale. Det kunne vært interessant å undersøke forholdet mellom barnebøkernes tema og emneordene de katalogiseres under i bibliotekenes databaser, men dette har jeg ikke kapasitet til i min oppgave.

Utvalgskriterier

Litteraturen som er katalogisert i Deichmanske biblioteks digitale database er grunnlaget for denne kartleggingen. I likhet med flere andre norske databaser inneholder Deichmans et stort antall titler for barn, ungdom og voksne. Deichman skiller seg likevel ut ved at de benytter seg av detaljerte emneord i katalogiseringen av barnelitteratur, og at dette søket kan kombineres med en avgrensning i målgruppe. Ved søk på emneord kan jeg altså velge barnelitteratur, og utelate ungdoms- og voksenlitteratur. Dette er ikke mulig i databaser som Oria eller Biblioteksentralens BIBBI-database. I tillegg til å bruke Deichman, har jeg benyttet meg av Nasjonalbibliotekets digitale boksamling, Bokhylla, for en gjennomlesning av bøkene som er lagret under de aktuelle emneordene. Jeg har slik identifisert omtrent 60 barnebøker som fremstiller seksualitet som tema eller motiv i verbaltekst eller illustrasjon.

Jeg har begrenset meg til norsk barnelitteratur, og utelatt bøker som er blitt oversatt til norsk. Bøkene jeg har kartlagt, er publisert på bokmål, nynorsk eller et talenært skriftspråk. Jeg har ikke inkludert barnebøker på samisk på grunn av mine egne språklige begrensninger.

Bøkene er utgitt over en lang tidsperiode, fra 1970 og frem til 2017.¹⁵ Dette tidsintervallet er valgt av tre årsaker. På bakgrunn av tesen om at seksualiteten er tabubelagt, ville jeg undersøke en lang tidsperiode for å finne frem til så mange barnebøker som mulig. Tidsrommet på nesten 50 år gjør det også mulig å undersøke utviklingen av tematikken over tid. Jeg valgte å begynne i 1970 på grunn av en idé om at det politiske klimaet på syttitallet, med feminismens fremvekst og den seksuelle frigjøringen den medførte, brøt med gamle tabu i opplysningens formål. Som tekstmaterialet viser, ble imidlertid den politiske kampen i liten grad videreført i barnelitteraturen som ble utgitt dette tiåret.

Barnelitteraturens fremvekst har medført en debatt om hvilke pedagogiske og moralske hensyn den bør ta. Etersom barnelitteraturen blir tilskrevet pedagogiske kvaliteter, og fordi seksualitet ofte har blitt formidlet gjennom opplysningsbøker, har jeg valgt å inkludere både skjønnlitteratur og sakprosa i kartleggingen.

¹⁵ Siden databasen blir oppdatert kontinuerlig, har jeg ikke fått kartlagt all litteratur utgitt i 2017. Kartleggingen ble avsluttet våren 2017, og bøker som ble lagt til i databasen etter dette er ikke inkludert. Jeg har gjort et unntak for *Sesam sesam*, som ble annonsert i media et år i forveien av utgivelsen, siden jeg mener boka er såpass interessant i lys av oppgavens problemstilling at den må inkluderes.

Kartleggingen er begrenset til litteratur for barn, og jeg har tatt utgangspunkt i målgruppen 0–10 år. Deichmans databaser opererer med et skille fra 6–8 og 9–10 år. I forlagsbransjen er det derimot vanlig å sette grensen for barnelitteratur ved 9 år (Arneberg og Lande 2016). Ungdomslitteraturen blir her regnet fra 12 år og oppover, med 10–12 år som en «mellomalder». Det ideelle ville vært å begrense målgruppen til en maksimal alder på åtte år, men 9–10-årsgruppen er inkludert for å ikke utelate litteraturen som ligger i grensen mellom barn og mellomalderen. Deichman inkluderer også en egen avgrensing for «barn og ungdom» i tillegg til aldersgruppene. Denne har jeg ekskludert fra mine søkekriterier, siden den automatisk inkluderer aldersgruppene utenfor målgruppen. Den har uansett vist seg å gi svært få treff som ikke inkluderes med aldersgruppene alene.

Kriteriene for kartleggingsarbeidet har blitt justert etter hvert som jeg har sett hvilke som gir interessante treff i databasen. Jeg begynte med målgruppen 0–12 år, men oppdaget raskt at bøker for barn mellom 10–12 år lå nærmere ungdomslitteratur enn den barnelitteraturen undersøkelsen gjelder.

Underveis i kartleggingen har Deichman endret oppsett og søkevalg i databasen. I oktober 2016 ble aldersgruppene for barnelitteratur endret fra 0–6, 6–8, 9–10 og 11–12 år til 0–2, 3–5, 6–8, 9–10, og 11–12 år. Aldersgruppen 9–10 har vært svært lite brukt sammenlignet med de andre målgruppene, og endringen hadde i teorien ikke noen påvirkning på kartleggingen. Dette endret seg derimot utover kartleggingsarbeidet, og flere av barnebøkene i materialet har blitt katalogisert under nye målgrupper. Dette medfører at noen barnebøker har blitt justert opp eller ned i alder. Rune Belsvik og Kari Stais *Tjuven* (2008) er et eksempel på dette. Tidligere var boka katalogisert under aldersgruppene 11–12 år og barn og ungdom, men den har også blitt tilskrevet målgruppen 9–10 år i løpet av det siste året. På grunn av slike endringer, og særlig den lave bruken av aldersgruppen 9–10 år i begynnelsen av kartleggingsarbeidet, tar jeg forbehold om at deler av litteraturen i mitt tekstmateriale og litteraturen oppført i Appendiks 1 kan ha blitt ekskludert per dags dato, og at litteratur som tidligere falt utenfor nå burde vært inkludert i materialet.¹⁶

¹⁶ Siden dette først og fremst gjelder litteratur for 9–10-åringer vil jeg likevel hevde at tendensene kartleggingen har vist ikke vil endres dersom disse bøkene skulle bli innlemmet. Det er først og fremst barnebøker for den yngre målgruppa jeg er interessert i, og bøkene som nå inkluderer 9–10-årsgruppen ligger hovedsakelig nærmere ungdomslitteraturen i fremtoning enn hva for eksempel Belsvik og Stais *Tjuven* (2008) gjør.

Indikatorer

Emneord som «seksualitet», «samleie» eller «sex» brukes ikke for barnelitteraturen i databasen, med unntak av for Rune Belsviks bøker. Derfor har jeg tatt utgangspunkt i emneord som ikke er underlagt et åpenbart tabu, men som gir flere treff i databasen. Jeg har valgt å kalle emneordene jeg har benyttet meg av for indikatorer, siden jeg mener disse kan *indikere* en seksualitetstematikk. Dette er for å skille de indikatorene jeg søker etter, og som resulterer i litteraturen jeg har lest, fra de øvrige emneordene Deichman opererer med som jeg ikke har benyttet meg av. Jeg har også inkludert indikatorer jeg mener det er naturlig å søke etter, som ikke nødvendigvis har gitt treff innenfor mine kriterier, eksempelvis «sex» eller «kjønnsorgan». Metoden har vært å gjøre en gjennomlesing av all litteratur katalogisert under disse indikatorene, for så å inkludere aktuelle barnebøker i tekstmaterialet. Antallet indikatorer har blitt utvidet etter hvert som jeg har funnet relevante bøker, ved at jeg har undersøkt hvilke emneord som blir brukt på dem.

Indikatorene jeg har tatt utgangspunkt i kan deles inn i ti grupper: familie, svangerskap, nakenhet, fysiologi, dyr, legning og kjønnsidentitet, kjærlighet, pubertet, abort og overgrep. Kartleggingsarbeidet har omfavnet all litteratur innenfor de gitte kriteriene som er kartlagt under følgende indikatorer i databasen:

1. Familieforhold, samliv, familie, søsken, mødre og sønner, fedre og sønner, fedre og døtre, mødre og døtre, steforeldre og stebarn, aleneforeldre
2. Graviditet, svangerskap, svangerskap og fødsel, fødsel, få søsken, frø, adopsjon
3. Nakenhet, naken, svømmehall, klær, påkledning
4. Seksualitet, samleie, sex, reproduksjon, befruktning, kjønnsorgan, penis, vagina
5. Menneskelige dyr, kuer, kyr, slanger, kaniner
6. Homofili, lesbisk, heterofili, homo, hetero, legning, transseksuell, queer
7. Vennskap, savn, forelskelse, kjærlighet, sjalusi, følelser, kjæreste, forelskelse og kjærlighet
8. Incest, overgrep, voldtekt, misbruk, seksuelle overgrep, traume
9. Abort, spontanabort, foster
10. Pubertet, førpubertet, prepubertet, prepubertal

Felles for indikatorene er at de bare implisitt omhandler seksualitet, slik svangerskapet alltid vil være et resultat av et indikert samleie. Dette gjenspeiles også i tekstmaterialet. Som jeg vil vise, blir seksualitet sjeldent eksplisitt tematisert i barnelitteraturen, men den gis andre former og uttrykk.

Fordi skillet mellom voksen og barn står sentralt i tabuteorien min, har jeg tatt utgangspunkt i både indikatorer og litterære fremstillinger jeg forstår som barnlige uttrykk for seksualitet, ulik en voksen seksualitet. Svangerskap og reproduksjon er ofte barns første kunnskap om seksualitet, og er derfor inkludert i materialet (Langfeldt 1986: 35–36). Hvordan

seksualitet innlemmes eller utelates fra fremstillinger av svangerskapet forstår jeg som uttrykk for tabuet, hvor kunnskapen markeres som voksen. Barn er nysgjerrige på egen og andres kropp, og barnets seksualitet kommer ofte til uttrykk gjennom «doktor» og «mor, far og barn»-leker (Langfeldt 1986: 28). Jeg har derfor valgt å inkludere fremstillinger av kropp og fysiologi, og den nakne kroppen som motiv, i materialet. Seksualitet er tett knyttet sammen med kjønn, og jeg anser legning og kjønnsidentitet som uttrykk for seksualitet både hos barn og voksne. I forlengelse av dette forstår jeg kjærlighet, forelskelse og kjønnsroller som relevante uttrykk for barns seksualitet. På grunn av tidsmangel har jeg likevel valgt å utelukke denne tematikken fra materialet, fordi den svært ofte tematiseres i barnebøker.

Barnebøker om seksuelle overgrep skiller seg ut fra de øvrige indikatorene, ved at de er eksplisitte uttrykk for en voldelig voksen seksualitet. Barn og seksualitet blir ofte begrenset til å omhandle traumer hos barn som er offer for seksuelt misbruk, eller barns seksuelle kunnskap blir ansett som forebygging mot potensielle overgrep (Kane 2013: 23). Dette er et viktig aspekt av barnelitteraturen, og jeg har valgt å inkludere bøker som tematiserer overgrep mot barn i kartleggingen.

Tidligere forskning

Meg bekjent har ikke tabubelagt seksualitet i barnelitteraturen blitt forsket på tidligere, med unntak av Ingjerd Traaviks lesning av *Pinnsvinmamma* (Saanum og Moursund 2006) i *På liv og død. Tabu i bildeboka* (2012). Temaet har imidlertid vært emne for ulike temanummer av barnelitterære tidsskrift, som «Bookbird Vienna» (1994) og «The Lion and the Unicorn» (1999). Diskusjonen av seksualitetstematikken blir likevel ofte begrenset til å omhandle kjønn, kjønnsidentitet og legning. Seksuell lyst og nytelse er i stor grad forbeholdt ungdomslitteraturen, hvor den også blir forsket på og skrevet om i langt større grad enn i bøker for mindre barn. I Norge er for eksempel kjønnsroller og jenter i norsk barnelitteratur undersøkt i Nina Charlotte Schjærve Méds masteravhandling *Jakten på Pippi og Nancy Drews arvtagere i moderne norsk barnelitteratur: en heltinnestudie* (2007) og transkjønnethet i ungdomslitteratur i Silje Hernæs Linharts doktorgradsavhandling «*A Wild Stream of Eyes*»: *Affect and Identity in Male-to-Female Transgender Narratives for Children and Young Adults* (2016). I Skandinavia har det også blitt skrevet artikler om seksualitet i dansk barnelitteratur (Bookbird 1994), og om libido i den norske barneboka (Mørk 2009).

Jeg har funnet få analyser av tabu i litteratur, i voksenbøker så vel som barnelitteratur. Stefan Horlacher, Stefan Glomb og Lars Heiler har redigert *Taboo and Transgression in*

British Literature from the Renaissance to the Present (2010), hvor nærmere femti litterære verk blir analysert med utgangspunkt i tabu, overskridelse eller sensur. Jeg har heller ikke funnet avhandlinger som tar utgangspunkt i Mary Douglas' tabubegrep, men Victoria Madden analyserer brudd med konformitet som et uttrykk for det urene i litteratur lagt til amerikanske forsteder i «'We Found the Witch, May We Burn Her?': Suburban Gothic, Witch-Hunting, and Anxiety-Induced Conformity in Stephen Kings *Carrie*» (2017). Arbeider som kartlegger enten seksualitet eller tabu i barnelitteratur forekommer hverken i Norge eller de andre skandinaviske landene.

Oppgavens begrensninger

«Tabu» er et komplekst begrep som kunne trengt en videre teoretisk og historisk presisering enn jeg har gitt her, men fordi det er hensiktsmessig for min undersøkelse forholder jeg meg hovedsakelig til én teoretisk inngangsvinkel. Sensur kan oppstå når et tabu brytes, og slik er tabuet og sensuren nærliggende fenomener. Likevel undersøker jeg ikke sensur i forbindelse med tabubrudd på grunn av oppgavens omfang. «Overskridelse», som er et begrep som ofte blir brukt i litteraturvitenskapen, begrenser jeg til å gjelde et brudd med tabu. En resepsjonsstudie ville nok kunne vært en fruktbar inngangsvinkel til forståelsen av tabuet, men jeg benytter meg bare av kritikk for å underbygge min tabuargumentasjon og bare avslutningsvis i oppgavens andre del. Til sist vil jeg understreke at denne oppgaven ikke er ment som en fullstendig kartlegging av seksualitet som tema og motiv i norsk barnelitteratur. Siden jeg kun har tatt utgangspunkt i én database i kartleggingen, er det sannsynlig at det finnes relevante barnebøker som ikke har blitt inkludert i mitt arbeid. Jeg har likevel kryssjekket mine funn opp mot sekundærlitteratur om seksualitet i barneboka, og så vidt jeg kan se er tekstmaterialet jeg har kommet frem til, så godt som fullstendig. Det viktigste er likevel at tendensene, og påstanden om tabu, jeg har kommet frem til, nok vil være gyldig også om materialet utvides til å dekke flere barnebøker enn de jeg har tatt utgangspunkt i.

Oppgavens struktur

I neste kapittel vil jeg analysere fremstilling av seksualitet og tendenser i tekstmaterialet som helhet. Hvordan seksualiteten fremstilles i lys av tabuet, overskridelsen fra voksen til barns seksualitet, er hovedpunktet i denne analysen. I oppgavens andre del vil jeg foreta grundigere analyser av tre utvalgte barnebøker som bryter skillet mellom barn og voksen og forflytter seksualiteten til barnet. Det er med andre ord mulig å skille mellom en «fjernlesing» i del én,

og nærlesing i analysene i del to.¹⁷ Nærlesingen vil ta utgangspunkt i ulike momenter i hver av de tre analysene. Analysen av Hans Sande og Gry Moursunds *Slangen i graset* (2007) er ment som en argumentasjon for at det finnes en implisitt seksualitetstematikk, og denne har jeg en psykoanalytisk inngangsvinkel til. I analysen av Rune Belsvik og Kari Stais *Tjuven* (2008) undersøker jeg konstruksjonen av barnet som uskyldig, og undersøker ideen om barndommens uskyld og seksualiteten som uren som interne markeringer for tabuet i boka. I analysen av Gro Dahle og Kaia Dahle Nyhus' *Sesam sesam* (2017) benytter jeg meg av narratologisk teori for å undersøke de ulike stemmene som kommer til uttrykk i boka, for å undersøke voksen- og barneperspektivet som er gjennomgående i hele materialet. Jeg vektlegger også fremstillingen av kjønn og det feminine slik denne fremstilles gjennom den voksne og barnestemmen, også her med utgangspunkt i psykoanalytisk teori. I arbeid med barn og seksualitet, i lys av tabuet, anser jeg Freud for å være en naturlig inngangsvinkel til analysene.

På grunn av masteroppgavens begrensede omfang vil jeg ikke vie mer plass til selve kartleggingen. En fullstendig oversikt over all litteratur kartleggingen har omfattet, finnes i Appendiks 1.

¹⁷ Inspirert av Franco Morettis *Distant reading* (2013). Jeg jobber ikke digitalt, men har lest bøkene utelukkende med fokus på hvordan seksualiteten fremstilles.

2 Analyse av funn

Innledning

I dette kapittelet vil jeg fremstille funnene jeg har gjort i kartleggingen av seksualitet i barnelitteraturen, som er ført opp som tekstmaterialet i litteraturlisten. Selv om det har vært nødvendig å begrense kartleggingen på grunn av tids- og plassmangel, har jeg undersøkt et stort materiale som spenner over en lang tidsperiode. Dette åpner for observasjoner av interessante aspekter i utviklingen av barnelitteraturens form og seksualitetstematikk. Gjennomgående i materialet er barnets egen seksualitet tabubelagt, og ikke den voksne seksualiteten jeg tar for meg i dette kapittelet.¹⁸ Samtidig går det mot en overskridelse av skillet mellom voksen og barn, ved at den voksne maktposisjonen i fortellingene om seksualitet undergraves gjennom utviklingen av barneperspektivet, som leder til barnet som protagonist med seksuell agens og dermed et brudd med tabu.

I tekstmaterialet har jeg funnet to utviklinger som er avgjørende for å lokalisere tabuet. Den første er en *tematisk utvikling* fra en voksen seksualitet som hovedsakelig er uttrykt gjennom svangerskapet, til et motiv løsrevet fra svangerskap og reproduksjon, og frem til barnets egen seksualitet. Dette skjer samtidig med en utvikling i selve fremstillingen av seksualiteten, som jeg vil kalle en *fortellerteknisk utvikling*. Denne er konsentrert rundt hvordan fortelleren henvender seg til barneleseren. Disse utviklingene skjer i et samspill.

Den tematiske utviklingen

Fra sin særegne posisjon henvender barnelitteraturens forteller seg til en implisert voksen- og barneleser på samme tid. Dette kan skje på ulike måter. I *The Narrator's Voice: The dilemma of children's fiction* (1991) skiller Barbara Wall mellom en enkel, dobbel og tosidig tiltale.¹⁹ De ulike måtene fortelleren henvender seg til leseren på, vil jeg først og fremst se i

¹⁸ Det er imidlertid mulig å se på utviklingen som tidligere overskridelser av tabu, men dette forslaget vil jeg ikke følge videre i oppgaven.

¹⁹ Walls originale begreper er *single address*, *double address* og *dual address*. Det finnes ingen etablert god oversettelse av *dual address* på norsk. Dobbel fortellerstemme er foreslått (Ommundsen 2010: 17), men jeg mener oversettelsen er for lik Walls begrep *double address*, som lett fører til forvirring. På svensk har Maria Nikolajeva oversatt begrepet til *jämlikt tilltal* (Nikolajeva 2004), som på norsk kan oversettes til lik eller jevnbyrdig tiltale. Dette kan likevel være misvisende, siden begrepet jo henviser til en forskjellig forståelse hos den impliserte barne- og voksenleseren, uten at dette skjer på bekostning av barnet, i form av for eksempel latterliggjøring. I stedet har jeg valgt å oversette begrepet til *tosidig tiltale*, en oversettelse jeg mener legger seg nært opp til begrepets betydning, samtidig som det ikke ligner for mye på de to andre begrepene. Jeg velger også å bruke tiltale heller enn fortellerstemme, slik Ommundsen gjør, siden det jo er snakk om én fortellerstemme som henvender seg, eller tiltaler, to implisitte lesere.

sammenheng med hvorvidt seksualitetstematikken er *implisitt* eller *eksplisitt*.²⁰ Den eksplisitte seksualitetstematikken retter seg mot barneleseren, som regel ved en didaktisk fortellerstemme. Den implisitte er derimot langt mer antydende, og har ofte en voksen fortellerstemme som henvender seksualitetstematikken til en voksen med-leser, over hodet på barnet.

Den fortellertekniske utviklingen

I tillegg til å vurdere hvem som har kunnskapen om og erfaringen av seksualitet, vil jeg undersøke språket seksualiteten blir fortalt gjennom. Jeg skjelner mellom tre fortellergrep for å vurdere hvorvidt den seksuelle kunnskapen og erfaringen tilhører en voksen eller et barn. Den didaktiske fortelleren forklarer og kommenterer den seksuelle tematikken for barnet og er best synlig i fagbøkene. Maria Nikolajeva beskriver den didaktiske fortelleren som overlegen både den litterære barnepersonen og den implisitte barneleseren, i kunnskap og erfaring:

I mange gamle barnbøker är berättare **didaktiska** och **auktoritära** när de förklarar varje orsak till personernas beteende, fördömer deras felsteg och misstag, och därmed lämnar föga utrymme över åt läsarens egna reflektioner. En didaktisk berättare kan också vända sig direkt till läsaren med kommentarer, förklaringar och uppmaningar, som inte lämnar utrymme för tvetydighet. En sådan berättare besitter mycket större kunskaper och erfarenheter än både personen och de unga läsarna och uppträder därför som överlägsen. Det är särskilt den dolda berättarens kommentarer som kan undfly vår uppmärksamhet, eftersom vi då över huvud taget inte lägger märke till hur didaktisk texten är. (Nikolajeva 2004: 159–60, original utheving)

Fordømmelse eller (moralsk) bedømmelse er i større grad et trekk ved en *moralistisk* fortellerstemme enn ved den didaktiske. Nikolajeva selv påpeker dette skillet når hun beskriver fortelleren i Astrid Lindgrens bøker om *Emil i Lönneberga* (1963–1970) som didaktisk. Den nærværende fortelleren forklarer og kommenterer, men «bedømmer eller fördømmer ytterst själlan» (Nikolajeva 2004: 160). I overgrepslitteraturen er det også mulig å snakke om en *terapeutisk* fortellerstemme. Begge de sistnevnte fortellerstemmene forekommer, selv om den didaktiske er mest fremtredende i materialet.

Nikolajeva betrakter også den *didaktiske* og den *kreative* barnelitteraturen som motsetninger. Begrepet er lånt fra Reinbert Tabbert, og Nikolajeva sammenligner det med John Stephens begrep om *interrogative* tekster:

²⁰ Den implisitte seksualiteten kan tematiseres i dobbeltbetydninger barnet ikke forstår, tomrom i tekst og bilde som antyder tematikken, men som krever en seksuell kunnskap som ikke blir gitt av fortelleren. Slike tomrom i teksten ser jeg i forlengelse av Wolfgang Iser's leserespons-teori. Jeg vil likevel ikke benytte meg av Iser i oppgaven, delvis for å begrense oppgavens teoretiske grunnlag og delvis fordi jeg mener Walls teori som spesifikt omhandler barnelitteraturens forhold mellom forteller og implisitt leser er tilstrekkelig i kartleggingen. Begge benytter seg av begrepet *implisert leser*.

[John] Stephens introducerar, från sina narratologiska premisser, begreppet «*ifrågsättande*» (interrogative) texter, vilket jag ser som en motsvarighet till tysken Reinbert Tabberts term «kreativa» texter i motsättning till «*didaktiska*», det vill säga texter som tillåter läsaren att gå in med sina funderingar, frågor och förkunskaper. (Nikolajeva 2004: 31, min kursivering)

I likhet med den didaktiske omhandler den kreative barnelitteraturen hva slags leserposisjoner som konstrueres i teksten (Stephens 1992: 123). I de kreative barnebøkene sammenfaller den impliserte barneleserens posisjon med perspektivet som fokaliseres av fortelleren, i utviklingen av det jeg har valgt å kalle *barneperspektivet*. I dette tilhører kunnskapen, erfaringen og språket om seksualiteten barneprotagonisten i stedet for den voksne fortelleren. Dette forstår jeg som en utfordring av orden, hvor seksualiteten tidligere har blitt tilskrevet en voksen i form av enten en didaktisk forteller eller en implisitt tematikk som er myntet på den voksne leseren.

For å undersøke om denne maktforskyvningen finner sted vil jeg forholde meg til en dikotomi mellom voksen og barn på tre nivåer:

- 1) Seksualiteten fortelles enten gjennom en voksen fortellerstemme eller ved fokaliseringen av et barneperspektiv
- 2) Den seksuelle tematikken er enten henvendt til en implisert voksen-leser eller til en barneleser
- 3) Den seksuelle agensen tilhører enten en voksen-protagonist eller en barneprotagonist

I dette kapittelet vil jeg undersøke tilfeller hvor seksualiteten tilhører den voksne, men kan fortelles gjennom barnets kunnskap, erfaring og språk. I neste kapittel vil jeg ta for meg barnelitteraturen hvor seksualiteten tilhører barnet, som gis seksuell agens.

Den didaktiske fagboka

I en av de tidligste bøkene i materialet, *Kroppen* (1983) av Trond-Viggo Torgersen og Vivian Zahl Olsen, blir seksualitet eksplisitt fremstilt. Boka tematiserer, som tittelen antyder, kroppen og dens ulike funksjoner. Seksualiteten i form av samleiet og svangerskapet er blant disse. Mens resten av kroppens funksjoner blir tilskrevet både barn og voksen, er seksualiteten forbeholdt de voksne i boka.

Fagbøkene tematiserer kropp og seksualitet gjennom en åpen og nærværende fortellerstemme, som ofte henvender seg til leseren som «vi». Dette skaper et fellesskap mellom den voksne fortelleren og barnet. Det er likevel fortelleren som sitter på kunnskapen om kroppen som protagonisten og den implisitte barneleseren mangler. Fortelleren kan være påtrengende, idet han avbryter historien eller henvender seg direkte til leseren. Dette skjer blant annet på første oppslag i *Kroppen*, som gir et godt eksempel på kunnskapskløften

mellom leseren og fortelleren: «Mange lurar på åssen kroppen virker. Og det er vel ikke noe rart, / for kroppen er jo hele DEG!» (Torgersen og Olsen 1988: 2. oppsl.²¹, originale versaler²²). Her skifter fortelleren fra «vi» til «mange» og «deg». Den voksne fortelleren sitter på kunnskapen og erfaringen om kropp og seksualitet, som barnet mangler. Språket er også voksent, selv om det er tilpasset målgruppen, for eksempel i bruken av «åssen». Gjennom denne didaktiske fortellerstemmen blir den seksuelle kunnskapen og erfaringen plassert hos den voksne, som også har et språk for dette. Barnet er derimot uvitende, men blir opplyst av den voksne fortelleren.

Dette skillet mellom forteller og leser som tilskriver både seksualitet og kunnskap om svangerskap og kropp til de voksne er gjennomgående i faglitteraturen.²³ Kunnskap om den nakne kroppen tilhører også først og fremst fortelleren, som lar barnet være tilhører til denne kunnskapen: «Kan du se at Emma er jente og Marius er gutt?» (Svatun og Sandberg 2005: 7).

I «Starten», delen i Torgersens *Kroppen* som omhandler svangerskap og seksualitet, fortelles en historie om Øyvind, som spør pappaen sin om hvordan han ble til. Forholdet mellom Øyvind og pappaen reflekterer leversituasjonen, hvor barnet kanskje sitter på den voksne høytleserens fang. Både på det hypodiegetiske og det diegetiske nivået etableres seksualiteten som voksen kunnskap og erfaring.²⁴ Dette blir eksplisitt uttalt av pappaen, når Øyvind vil vite mer om hvordan barn blir til: «– Det er mange ting som barn ikke forstår, rett og slett fordi en må være stor for å forstå det» (Torgersen og Olsen 1988: 4. oppsl).

Fagbøkene i materialet mitt har de mest eksplisitte fremstillingene av kropp og seksualitet, både i illustrasjonene og verbalteksten. Særlig *Kroppen* (1988) og Monica Kaasa og Inger Landsems *Forske og filosofen ser på kroppen* (2005) har eksplisitte fremstillinger av det voksne samleiet, og det mulige svangerskapet som følger: «Slik ble du til [...] Men hva er det de [foreldrene] holder på med nå da? De koser seg med pappaens tiss inni mammaens tiss. Hvis de er heldige, begynner det å vokse en baby inni magen til mammaen» (Kaasa og Landsem 2005: 2. oppsl).

²¹ I upaginerte barnebøker vil jeg referere til oppslag i stedet for sidetall, markert med «oppl.»). Med oppslag mener jeg en dobbeltside, siden de fleste billedbøkene har helsidesillustrasjoner i liggende format som går over to sider av gangen. Jeg regner titteloppslaget som bokas første oppslag, slik Ulla Rhedin definerer den (Rhedin 1992: 145–146). Utenfor oppslagene står bokpermen, forsatssiden, tittel- og kolofonsiden og ettersatssidene.

²² Fra nå av vil jeg bare skrive orig., når jeg siterer originale versaler, kursiver eller fete skrifttyper, og la selve sitatet presisere hvilke av disse det er snakk om. Hvis jeg derimot selv kursiverer deler av et sitat vil jeg selvfølgelig også presisere dette i kildehenvisningen.

²³ Her tar jeg utgangspunkt i bøker som utelukkende er fagbøker. I utvalget finnes det likevel flere bøker som består av en skjønnlitterær og en faglig del, som Bjørn Sortland og Hilde Kramers *Oi-oi* (2013) og flere av overgrepssbøkene jeg vil komme tilbake til avslutningsvis.

²⁴ Hovedhandlingen utgjør det diegetiske nivået i teksten. Det hypodiegetiske nivået er narrativet «under» hovedhandlingen, hvor pappaen forklarer Øyvind svangerskapet.

De eksplisitte fremstillingene av seksualiteten har en didaktisk forteller. Seksualiteten konstitueres som en del av voksenkulturen når den tilhører en voksen forteller som på didaktisk vis forklarer seksualiteten til barnet, som antas å være uten kunnskap og seksuell erfaring. Denne tendensen finnes også i den tidligste skjønnlitteraturen som tematiserer svangerskapet. Det er det eneste sporet av seksualitet i disse bøkene, som i motsetning til *Kroppen* ikke tematiserer seksuelt begjær eller samleie uavhengig av reproduksjonen.

Svangerskapslitteratur uten seksualitet

Bøkene jeg har valgt å kalle svangerskapslitteratur, som i ulik grad tematiserer svangerskap, fødsel og erfaringen av å få et nytt søsken, utgjør den største gruppen i tekstmaterialet. Samleiet er naturligvis en forutsetning for alle naturlige svangerskap, men det blir ikke nevnt i noen av bøkene. Fraværet er interessant i et tabuperspektiv, og tyder på at den gravide magen lenge har vært det eneste akseptable uttrykket for voksen seksualitet for unge lesere.

De tidligste publikasjonene i tekstmaterialet, utgitt fra 1971 og frem til begynnelsen av 1990-tallet, faller inn under svangerskapslitteraturen.²⁵ Protagonen i bøkene er barnet som skal bli storesøster eller -bror, og denne erfaringen utgjør ofte hele handlingen i fortellingen.²⁶ Der svangerskapet i de senere bøkene ofte utgjør ett av flere motiver, er narrativet i den tidligste litteraturen sentrert rundt det nye barnet. Handlingen signaliseres allerede i boktitlene med navn som *Da vi fekk ein bror* (Jonsmoen og Jonsmoen 1971), *Frode blir bror* (Hansen og Olsen 1988) *Vi kan dele* (Kaldhol og Egeberg 1988), *Gro og Ole og den bittelille broren* (Borgenvik 1990) *Ei jente for mye* (Bjørkli 1991) og *Jeg skal få en søskensjel* (Gjengaar og Ousland 1991). Denne konsentrerte oppmerksomheten omkring svangerskap og fødsel, både tematisk og i antall publikasjoner over en kort tidsperiode, kan tyde på et skifte i norske barnebøker i etterkant av *Kroppen*. På tross av at bøkene ikke eksplisitt omhandler seksualitet, blir svangerskapet løftet ut av privatlivet og inn i litteraturen.

Didaktikken i faglitteraturen blir her erstattet av en voksen motvilje til å besvare barnets spørsmål, gjennom en dobbel tiltale på barneleseres bekostning:

Hvordan blir jeg bror egentlig? Frode ser på far. – Du har jo ønsket å bli det. Kanskje noen har hørt det og vil oppfylle ønsket ditt. Far smiler når han sier det. – Ikke tull, svarer Frode. – Du

²⁵ Med unntak av Tor Åge Bringsværd og Judith Allans *Ridder Thea og de to dragene* (1989).

²⁶ *Jeg skal få en søskensjel*, *Gro og Ole og den bittelille broren* og *Ei jente for mye* er illustrerte barnebøker rettet mot en noe eldre målgruppe enn de andre bøkene i tekstmaterialet. Disse har en klart mer sammensatt historie enn bøkene for yngre lesere, som er hovedfokuset i denne oppgaven. De to bøkene er likevel strukturert rundt erfaringen av å få et nytt søsken, og jeg har valgt å inkludere de i arbeidet siden de er katalogisert inn under målgruppen i Deichmans databaser. De øvrige tendensene jeg viser til under svangerskapslitteraturen finnes også i disse tekstene.

blir bror når mor får et nytt barn, og det skjer snart, veldig snart, tror jeg, sier far. (Hansen og Olsen 1988: 5–6)

Barneleseren har ikke nødvendigvis mer kunnskap om svangerskapet enn det Frode har, og den antydde seksuelle kunnskapen blir ikke utsagt. Når barnet ikke innvies i svangerskapets mysterium, gir heller ikke beskrivelsen av farens smil mening for barneleseren, og Frode blir da også frustrert av farens tvetydighet. Smilet er heller rettet mot en som vet hvordan barn blir til, som en gest mellom de innvidde voksenpersonene i fiksjonsuniverset og den voksne leseren av boka, som kanskje selv smiler av den implisitte barneleserens undring. Denne litteraturen har en dobbel tiltale, med tydelig parallelle leserposisjoner for den impliserte barne- og voksenleseren. Slik videreføres kløften mellom voksen kunnskap og barnets uskyld.

Dette skjer også når svangerskapet blir forklart, men gjennom religiøs mystikk og metaforer. I *Jeg skal få en søskensjel* er førstepersonsfortelleren en syv år gammel gutt som skal bli storebror. Svangerskapet blir forklart av voksenpersoner, men i en religiøs form: «da kom nattens engel Leila og henta den vesle klumpen ut av magen din, og fløy med den opp til Gud, for at han skulle finne en sjel i Paradis som passa akkurat til denne klumpen» (Gjengaar og Ousland 1991: 12).

Hverken barneprotagonisten eller barneleseren gis tilgang til fødselen, og som samleiet foregår den utenfor bøkens rammefortelling. Mens foreldrene er på sykehuset, venter barnet hjemme sammen med besteforeldre (som regel en bestemor) før kontakten ofte gjenopprettes gjennom en telefonsamtale (som regel fra faren). Dette er en del av en heteronormativ tendens i svangerskapslitteraturen.²⁷ Familiene er ofte typiske kjernefamilier med tradisjonelle kjønnsroller. Bestemoren passer på barnet, og samtalen om seksualiteten skjer mellom far og sønn, mor og sønn, men aldri mellom far og datter. Den nyfødtes kropp blir ofte beskrevet, mens den voksne kroppens nakenhet, amming og lignende sjeldent blir fremstilt. Dette er i tråd med at seksualiteten er forbeholdt de voksne, og noe som barnet ikke får tilgang til. Denne tendensen blir brutt i *Vi kan dele*, hvor morens kropp blir beskrevet: «Av og til dreg mamma opp genseren sin. / Då legg Rut kinnet mot magehuda og kosar med babyen» (Kaldhol og Egeberg 1988: 7).

²⁷ Dette er tendenser i svangerskapslitteraturen generelt, ikke i de tidligste bøkene spesielt. I *Vi kan dele* er det imidlertid onkel Øystein som passer Rut mens foreldrene er på sykehuset. Både *Jeg skal få en søskensjel* og *Ei jente for mye* følger familier med en steforelder. Disse illustrerte bøkene er likevel rettet mot en noe eldre målgruppe enn den øvrige svangerskapslitteraturen, og historiene er også mer komplekse. Litteraturen for den yngste målgruppen utvikler seg fra en tradisjonell familieframstilling til en mer kompleks utover 2000-tallet, som jeg vil vise på neste side.

Barnet tar større plass

Utover 2000-tallet blir det utgitt flere bøker hvor barnet blir inkludert i de voksnes svangerskapsfering. I stedet for de tidligere unnvikende eller metaforiske forklaringene blir barnets nysgjerrighet besvart med kunnskap om den voksende magen og fosterets utvikling.²⁸ Barnet tar også større fysisk plass, for eksempel når Nora i *Nora blir storesøster* (Vidnes-Kopperud og Gilje 2008) krever å få være med på ultralyd, svangerskapskontroll og fødsel på lik linje med foreldrene. I tillegg til *Storemaria* (Giil 2003), hvor barna venter på sykehusgangen mens fødselen pågår, bryter den med den tidligere tendensen hvor fødselen skjer utenfor rammefortellingen.

Bøkene fremstiller også etter hvert ulike former for familier, til fordel for den tradisjonelle kjernefamilien. Det fremstilles for eksempel skilte foreldre, aleneforeldre og fattige familier, og andre måter å få barn på enn ved naturlig befruktning.²⁹ Homofile og lesbiske foreldre er imidlertid fraværende i denne litteraturen, hvor det heller ikke forekommer ikke-binære og transkjønnede personer.³⁰

Barnespråket vokser smått frem i denne litteraturen. Fosteret blir gjerne sammenlignet med plante- og dyreriket, som barnet er antatt å ha større kjennskap til enn svangerskapet. I *Ei jente for mye* beskrives graviditeten som at «Ho mamma har et babyfrø i magen sin» (Bjørkli 1991: 68), og i *Nora blir storesøster* blir det begynnende fosteret sammenlignet med et rumpetroll: «Nora synes det er underlig å tenke på at hun skal få en søster eller bror som så ut som et rumpetroll for bare noen uker siden» (Vidnes-Kopperud og Gilje 2008: 11). Denne sammenligningen finnes også i *Ole er laget av et magisk rumpetroll* (Bråten og Arnø 2014), som antydte allerede i tittelen. Ord som rumpetroll presser det naive, barnenære språket gjennom i fortellinger som ellers er styrt av en voksen kunnskap og ordforråd. I begge de to eksemplene er det likevel en voksen fortellerstemme som etterligner barnespråket. Disse tendensene ser jeg i sammenheng med framveksten av barneperspektivet fra midten av 2000-

²⁸ Med unntak av Kjersti Wold og Bo Gaustads *Englevind og limonade* (2005) hvor en voksen fortellerstemme følger en engel på hans siste dag på jobb med å gi livsglede til nyfødte babyer.

²⁹ Med kjernefamilien mener jeg her heterofile par i et monogamt parforhold som har to eller flere barn (hvorav ett er fosteret/den nyfødte). Dette narrative blir utfordret i bøker som utforsker ikke-tradisjonelle familiekonstellasjoner: *Ikke bare ville wilma* (Hovig og Ask 2011), *Storemaria* og *Oi-oi*. I disse bøkene skildres blant annet skilte foreldre, aleneforeldre, adopsjon, donorbarn og fattige aleneforeldre. I *Nora blir storesøster* og *Ole er laget av et magisk rumpetroll* følger vi adopterte barn og barn laget ved hjelp av en sæddonor. Jeg mener også det er interessant å nevne utgivelsen av bøker som bryter med et hvitt persongalleri utover 2000-tallet. Personer med ulike etnisiteter og hudfarger finner vi i *Alvin Pang og hva foreldrene gjør når du sover* (Eriksen og Askim 2011) *Oi-oi* og *Når jeg blir storebror* (Moseng 2014) og *Sesam sesam*.

³⁰ Dette brytes imidlertid i bøker for en eldre målgruppe, og i bøker publisert fra og med 2017, for eksempel *Regnbueskogens hemmelighet* (Klippenberg 2017) og *Den store Brillebjørnboka* (Jackson og Aas 2018).

tallet, hvor den voksne autoriteten viker plass for barnets språk, kunnskap og erfaring om svangerskapet.

Barneperspektivet

Barneperspektivet er et moderne trekk i barnelitteraturen. Tone Birkeland og Ingeborg Mjør trekker frem Jørgen Moes *I Brønden og i kjærnet* (1851) som det første tilfellet i norsk barnelitteratur hvor barneperspektivet overtar for et oppdragende voksenperspektiv. I fortellingen «Dukken under Tjørnerosen» kommer barneperspektivet til uttrykk ved at forfatteren

skriv seg inn under erfaringshorisonten til barnet og er sensitiv for korleis barnet handlar, uttrykkjer seg og reflekterer. Barneperspektivet må ikkje forvekslast med å «skrive barnsleg», tvert om dreier det seg om å formulere dei barnlege erfaringane med den språklege innsikta og erfaringa til ein vaksen. [...] Barneperspektivet kjem til uttrykk i ei vinkling av stoffet som skaper sympati for barn, men utan eit allvitande og forklarande vaksenperspektiv. (Birkeland og Mjør 2012: 22)

Barneperspektivet er altså å fremstille barnets erfaring, handling og refleksjon eller kunnskap. Vinklingen skaper sympati for barnet, og henvender seg dermed ikke med en dobbel tiltale på bekostning av barnet, for eksempel ved å latterliggjøre hennes naivitet. Barneperspektivet står også i motsetning til en didaktisk voksen fortellerstemme som forklarer handlingen til leseren eller moraliserer over den.

Jeg bygger på denne forståelsen av barneperspektivet, men jeg er uenig i at et voksent språk er avgjørende. Billedbøkene jeg tar utgangspunkt i fortelles i stor grad gjennom et barnenært språk. Et voksent ordforråd derimot undergraver barnets kunnskap og erfaring og viderefører kløften mellom voksen og barnlig seksualitet. Her skiller jeg ikke mellom språket til fortelleren og de litterære personene, selv om en barnlig jeg-forteller er sjeldent i materialet. Den voksne og barnlige stemmen kan eksistere i et samspill i teksten, som jeg vil vise i analysen av *Sesam sesam* i oppgavens andre del.

Voksen erfaring, barnlig kunnskap

Fra midten av 2000-tallet blir voksenperspektivet som har rådet i svangerskapslitteraturen erstattet av et gjennomgående barneperspektiv. Dette finner jeg i billedbøker som *Mamma er en luftballong* (Langlo 2004), *Reidar og den store magen* (Aarø og Gulliksen 2007), *Ulvedager* (Stabell og Moursund 2007), *Ballongmamma* (Sandberg og Motorfinger 2009) og

delvis i *Leo får en liten onkel* (Valeur 2014).³¹ Barneprotagonistens synsvinkel gir en underliggjørende effekt på svangerskapet, hvor den voksende magen fremstilles som en oppblåsbar ballong, eller et spirende frø i morens mage som blir identisk med et voksende gresskar inne i magen på barnet.

Seksualiteten som svangerskapet uttrykker, tilhører fortsatt den voksne, men den fremstilles i barnets fantasi. Der barnet tidligere har blitt avvist i forsøket på å forstå seksualiteten, motsetter hun seg nå den voksne kunnskapen og forsøket på å korrigere fortellingen. I *Reidar og den store magen* blir Reidars motvilje til å få et nytt søsken fulgt opp med en drømmesekvens hvor han selv er gravid – med et gresskar. Hovedpersonen Tira i *Mamma er en luftballong* tviler på at moren faktisk er gravid. Barnets avvising av den voksne seksualiteten blir fremtredende i illustrasjonene, hvor magen forvandles til en luftballong Tira kan reise i. Illustrasjonene viser likevel et lite foster gjemt inne i ballongmagen. Voksenperspektivet er ikke helt forsvunnet, selv om barneperspektivet rår.

Barneperspektivet utfordrer makthierarkiet mellom voksen og barn idet dynamikken mellom foreldre og barn snus på hodet, og barnet gis autoritet: «Høyere! befaler Tira. / Det er hun som bestemmer. [T]il Nordpolen! befaler Tira. / [Tiras pappa spør:] Og når skal jeg få se det høyeste fjellet i verden? Nå! Sier Tira» (Ørdal 2004: 4.–6. oppsl.). Tira bestemmer hvor de skal reise, hvor høyt, og når pappa skal få besøke sine reisemål. Hun etableres i en tydelig maktposisjon overfor forelderen ved bruk av ord som «befaler» og imperativsetningene «Nå!» og «Til Nordpolen!». På siste oppslag blir likevel den hierarkiske ordenen gjeninnført når fødselen igangsettes: «Når Tira våkner er ikke mamma utenfor vinduet lenger. [...] Men pappa er her. Han lager pannekaker. Pappa er superblid» (Ørdal 2004: 14. oppsl.). Tira vet ennå ikke hva som har skjedd, men en voksen leser forstår at pappa smiler og lager pannekaker fordi fødselen er overstått.

En historie, flere lesere

I billedbøkene hvor barneperspektivet er overordnet har vi i stor grad å gjøre med en tosidig tiltale. Ifølge Wall er dobbel tiltale typisk for Viktoriatidens barnelitteratur, hvor den voksne fortellerstemmen har en sterk bevissthet om den voksne leserens tilstedeværelse. Denne bevisstheten blir erstattet av en enkel tiltale utover første halvdel av 1900-tallet, med Lewis Carrolls/Charles Dodgsons *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) som første eksempel

³¹ Her kan også *Når jeg blir storebror* inkluderes, men denne billedboka handler mindre om svangerskapet, og mer om barnets blikk på seg selv som eldre søsken. I *Oi-oi* og *Mamma er best* (Bjarkadóttir og Anderssen 2008) underliggjøres også svangerskapet.

(Wall 1991: 97). Tosidig tiltale er en fusjon av de to fortellerformene, som ofte blir brukt i denne litteraturen. Den innebærer at den voksne leseren forstår den impliserte svangerskapstematikken, mens en yngre barneleser kanskje ikke er i stand til å avkode analogien før ved siste oppslag. Dette grepet kan ha en humoristisk effekt på den innforståtte, eldre leseren. I denne litteraturen er den implisitte leseren først og fremst barnet, som barneperspektivet er skrevet for, med en ironisk, *tounge-in-cheek*-forståelse mellom den voksne fortelleren og leseren, som ikke skjer på bekostning av barnet.

I *Ulvedager* er bruken av tosidig tiltale tydelig når svangerskapet blir antydnet gjennom et språk barneprotagonisten Ylvelin ikke forstår:

«Jeg lurar på om Noen kanskje er en liten gris,» Sier Ylvelin. [...] «Nei du, Ylvelin min! Noen er ikke en liten gris. Vel er han liten og lyserød, og skriker gjør han også, men han er sannelig ingen liten gris!» / Og Farmor ler videre. Ylvelin ler også. *Men hun forstår ikke hva Farmor mener.* (Stabell og Moursund 2007: 7. oppsl, min kursivering)

Barnet forstår ikke svangerskapet og den kommende fødselen. Sammenligningen mellom spedbarnet og en skrikende gris er humoristisk for leseren som forstår implikasjonen av farmorens svar, men ironien går over hodet på barnet. Når fortelleren påpeker at Ylvelin ikke forstår hva farmor mener, henvender hun seg til en implisitt voksenleser som, i motsetning til barnet, oppfatter komikken i Ylvelins spørsmål. Den kursiverte setningen henvender seg til voksen- og barneleseren på ulikt vis. For den voksne kan barnets undring være underholdende, mens den for barnet er gjenkjennbar og mystisk, uten at denne forskjellen er latterliggjørende.

Leo får en liten onkel har også en tosidig tiltale. Mormorens voksende mage fører til helt andre slutninger i Leos tanker enn for de voksne rundt ham, uten at dobbeltheten blir forklart til barneleseren. Ikonoteksten spiller på mormorens antydede graviditet i illustrasjonene, og Leos naivitet i verbalteksten: «[mormors kjæreste] Arne lager skikkelig god pizza! Mormor blir tykkere for hver dag» (Valeur 2014: 5). Når Leo får vite at han skal få en onkel, viser illustrasjonene Leos forestilling om den tradisjonelle, voksne onkelen, som kan ta ham med på fisketurer. Leseren må selv sette sammen informasjonen som gis i ikonoteksten, hvor barnets kunnskap om hvor barn kommer fra står i motsetning til det voksne svangerskapet. Barneperspektivet blir likevel korrigert i onkelens ankomst, men misforståelsen forårsaket av barnets og de voksnes ulike synsvinkel utgjør spenningen i handlingsforløpet.

Barneperspektiv-bøkene er hovedsakelig «kontrapunktiske billedbøker» (Nikolajeva 2000-A: 22) hvor verbalteksten og illustrasjonen ikke forteller samme historie, men stiller

spørsmål til hverandre. I kontrapunktiske billedbøker er hverken tekst eller bilde forståelig alene, og det er samspillet mellom disse modalitetene som forteller historien i ikonoteksten. For eksempel tilbyr ballongen i verbalteksten i *Mamma er en luftballong* en ny betydning idet leseren får øye på et lite, gjemt foster inni mammas ballongmage. Den tidligste svangerskapslitteraturen og faglitteraturen er derimot enten «symmetriske» eller «kompletterende» billedbøker (*kompletterande*, Nikolajeva 2000-A: 22). I disse består den visuelle og den verbale delen av en parallell fortelling som skaper redundans, eller de utfyller hverandres tomrom. I barneperspektivet skaper kontrasten mellom fokaliseringsen av barnet og det reelle svangerskapet komikk for en erfaren leser, og spenning for en uvitende barneleser.

Fra svangerskap for barn til sex for voksne

Den voksne seksualiteten blir også fremstilt i et gjennomgående barneperspektiv i billedbøkene *Hva gjør de voksne når vi ikke ser?* (Borg og Belsvik 2009) og *Alvin Pang og hva foreldre gjør når du sover* (Eriksen og Askim 2011).³² Seksualitetsmotivet i disse bøkene blir likevel ikke knyttet direkte til svangerskap og reproduksjon.

I *Hva gjør de voksne når vi ikke ser?* gjentas tittelspørsmålet gjennom hele boka i snakkebobler fra de to barneprotagonistene i illustrasjonen. Fortellerstemmen er altså barnas, i førsteperson flertall. De mulige svarene på spørsmålet er preget av en barnlig verdenserfaring, som når barna spør: «Eller finner de MONSTRE under sengene?» og «Eller drar de og henter MERE PENGER?» (Borg og Belsvik 2009: 7. og 9. oppsl., orig.). Den voksne seksualiteten blir antydnet i barnets manglende kunnskap om den når barna foreslår at de voksne leker putekrig når de er alene. Illustrasjonen viser foreldrene som ligger over hverandre i sofaen, i skjul av sofaryggen. Putekrigen blir også brukt som metafor for de voksnes samleie i *Alvin Pang* hvor barnet Emma forteller om en gang hun tok foreldrene på fersken: «En gang hun ikke fikk sove, tok hun foreldrene på fersken. – De har putekrig og lekeslås! sier hun. – Mens vi må ligge og sove!» (Eriksen og Askim 2011: 7). Illustrasjonen viser barnet i døråpningen, mens foreldrene er tildekt av putene i senga.

Når Alvin senere spionerer på sine egne foreldre, blir putekrig og samleiet ytterligere knyttet sammen: «På vei inn til rommet sitt hører han mamma fnise inne fra soverommet. Og Freddy humrer. / De har sikkert putekrig! / MEN MAMMA ER JO HELT NAKEN!» (Eriksen og Askim 2011: 21–22, orig.). Illustrasjonen viser foreldrene som kler av seg på

³² Fra nå av vil jeg kun referere til denne tittelen som *Alvin Pang*. Når jeg senere i oppgaven skriver om *Hva gjør de voksne*-bøker, er det disse to titlene jeg henviser til.

soverommet. En moden leser vil oppfatte den antydende seksualiteten, som ikke blir nevnt eksplisitt i boka. I stedet fører scenen til en kunnskapsmessig krise hos Alvin, siden han ikke er i stand til å fortolke hva han har sett. Redningen kommer når han sammenligner foreldrenes morgenkåper med superheltekapper: «Alvin springer inn på rommet sitt. Han skjønner ingenting. [...] Men så kommer han på at mamma hadde kappe på seg. Og at Freddy har veldig store muskler. Selvfølgelig må de kle av seg, så de kan ta på seg draktene sine ...» (Eriksen og Askim 2011: 24–25). Illustrasjonen fra forrige oppslag gjentas, men nå er foreldrenes nesten nakne kroppar ikledd superheltekostymer.

Fortelleren spiller på gapet mellom barnets og den voksne leserens forståelse av foreldrenes nattlige aktiviteter: «Morgenen etter sover mamma og Freddy lenge. Selvfølgelig. De må være veldig slitne etter nattens strabaser» (Eriksen og Askim 2011: 28). Fortelleren formidler Alvins barneperspektiv, men gjennom en tosidig tiltale antydes seksualiteten til en voksen leser, som forstår dobbeltbetydningen av «nattens strabaser».

Fremstillingen av seksualiteten som er løsrevet fra svangerskapet, blir hovedsakelig henvendt ved en tosidig tiltale, med mer eller mindre gjennomgående dobbeltbetydninger barnet ikke nødvendigvis begriper. I *Dronninga kallar* (Kaldestad og Kramer 2016) blir blomster og bier som metafor for samleie konkretisert i ikonoteksten. Illustrasjonene viser bier med tilfredse ansiktsuttrykk, foran blomster med store, oppsperrede øyne. Protagonisten, en dronningbie, opplever følelser av lyst og begjær som uttrykkes i verbalteksten: «Snart skimta ho ein flokk droner. Ho kjende eit *sug i brystet* då ho nærma seg» (Kaldestad og Kramer 2016: 6. oppsl, min kursivering). Dronningas sug blir fulgt opp av en dans som ligner en parringsdans mellom dronninga og arbeiderene:

Dei samla seg omkring henne, og alle stemde i den same songen: SIRR og sARR, svIRR og svARR, du og eg, eit vakkert par! / Ho blei heilt øREN og vill. Heiv seg ut i lystige rørsler og svara med sin eigen song: / Ja, berre kom og dans med meg, om de når meg igjen! Eg dansar glad med alle, eg, lar alle bli min venn. / Ho såg ein staseleg drone komma mot seg og **kjende** at heile kroppen blei fylt av varme. (Kaldestad og Kramer 2016: 8. oppsl., orig.)

I tekstmaterialet blir seksuelle dobbeltbetydninger i stor grad rettet mot voksenleseren, og disse utgjør ikke hele fortellingen som i *Hva gjør de voksne-bøkene*. I *Kaptein Nero* i Ingvar Ambjørnsens serie om Samson og Roberto forklarer robotdukken Lilly til Benny «hvordan han skulle programmere henne om til «romantikk midt på natten» (Ambjørnsen Dybvig 2013: 119). Illustrasjonen viser paret sammen under måneskinnet, og en voksen leser forstår at romantikk på nattestid betyr samleie.

Eksplisitt tekst, voksen seksualitet

I litteratur for en noe eldre målgruppe fremstilles imidlertid seksualiteten eksplisitt, rettet mot barneleseren på likt grunnlag som den voksne leseren. I denne litteraturen finnes det første bruddet med en didaktisk forteller i den eksplisitte tematiseringen av seksualitet, som tidligere har rådet i for eksempel faglitteraturen. I den didaktiske voksenstemmens plass står barnets synsvinkel på voksen seksualitet, men nå med et høyere kunnskapsnivå enn underliggjøringen som oppstår i barneperspektivet.

I *Trusesangeren* (Jotun og Fiske 2001) er de voksnes seksualitet ekkel i barnets øyne: «Hva gjør pappa nå? Sitter i sofaen og kliner med Stine? Og etterpå? Skal de ligge på samme rom? Pappa og ei fremmed dame! Som sikkert kler seg naken! *Kvalmt!*» (Jotun og Fiske 2001: 12, min kursivering). I *Deres majestet* (Kaurin og Okstad 2016) tilhører den seksuelle nysgjerrigheten barnet selv, men den er tilskrevet voksenlivet i form av en seksuell lek med dukker, som er kodet voksen i kraft av evnen til å få barn. Leken beskrives i barnets språk, og den er markert som ekkel og pinlig:

Nå er de liksom kjærester [...] Og da må de kysse. Hun trykker hodene på de to figurene sammen. Og nå skal de lage barn, og da må de ta tiss mot tiss. *Nå hvisker hun*. Hun legger de to figurene *bak en pute*, holder begge hendene foran munnen sin og fniser, *ser skikkelig flau ut*. *Iver har aldri vært så rød i ansiktet*. (Kaurin og Fiske 2016: 80–81, min kursivering)

I disse eksemplene tilhører seksualiteten voksne foreldre eller lekedukker. Barnet har likevel kunnskap og språk til å beskrive den, og selv etterligne den i leken. Seksualiteten er ikke underliggjort i barnets erfaring av den i denne litteraturen, men den gjøres ekkel og skambelagt. Slik videreføres distansen mellom barnet og den seksuelt handlende voksne. Barnet har seksuell kunnskap, men erfaringen er i stor grad plassert hos de voksne.³³

Antydninger til barnets motvilje i møte med en voksen seksualitet finnes i barneperspektiv-litteraturen. *Alvin Pangs* bortforklaring av de nakne foreldrene, eller sammenkoblingen mellom graviditet og motbydelig matlyst i *Ballongmamma*, kan forstås som en motvilje mot å akseptere foreldrenes intimitet. Barnets skamfølelse for sin egen seksualitet finnes også i bøker for de eldre barna, for eksempel *Mor og far i himmelen* (Walgermo og Torseter 2009). Her blir barnets uskyld og den voksne seksualitet snudd på hodet, når Maria føler skyld for å ha overlevd foreldrenes dødsfall siden hun har vist seg naken for guttene i klassen: «Og ein gong fekk gutane i klassen sjå tissen min. Eg løfta opp

³³ Også barneprosjektens blikk på eldre barns seksualitet fremstilles underliggjørende, som i Sissel Solbjørg Bjugn og Hennie Ann Isdahls *Stakkars Ungarn* (1986), hvor protagonisten Veslemøy ser storesøstera si i en lek eller erting med gutter på stranda, hvor det eldre barnet etterligner en voksen seksualitet «akkurat som Marilyn Monroe» (Bjugn og Isdahl 1986: 32).

skjørtet fordi dei masa slik. Det er ikkje fint å vise fram tissen sin» (Walgermo og Torseter 2009: 6). Skam og skyldfølelsen som tilknyttet seksualiteten fungerer som interne tabumarkeringer i tekstene, som analysene i neste del vil vise.

Den ekle seksualiteten kan vi også finne spor av i *Verdas søtaste turist* (Belsvik og Belsvik 2014). Her blir et naivt barneperspektiv tillagt tilsynelatende voksne personer, noe som fører til et uklart skille mellom voksen og barn i boka. Den fiktive kommunen Bløygens 13 innbyggere oppdager at det er mulig å lage barn, og slik få mange små turister som gir penger til byen. Personene er tilsynelatende voksne med egne hus og arbeid, men navnene og yrkene indikerer at universet er naivistisk og barnenært. Bidger og Esmiluni jobber i Julepyntbutikken og får vite at det er mulig å lage barn når de søker råd i Trøbbelkiosken, hvor Bøttefantan jobber. Seksualiteten blir skildret gjennom et barnlig språk, som når Bidger får beskjed om å «putta tissen din inn i tissen til Esmiluni, og så må de gni dykk til de ikkje orkar meir» (Belsvik og Belsvik 2014: 32). Flere av personene har opplevd forelskelse og kjærlighet, men alle har tilsynelatende levd aseksuelle liv fram til Bøttefantans oppdagelse. Den seksuelle oppvåkningen medfører ikke blygsel eller skam, med unntak av for ordføreren, Rosina Myrl, som er ambivalent til sitt eget begjær. De aseksuelle og skamløse trekkene bidrar til voksenpersonenes utpregede barnlighet. De har et naturlig og uskyldig forhold til seksualiteten, og er frigjort fra sjenanse over sin egen kropp. I motsetning til disse er byens mest voksne karakter, Rosina Myrl som er bygdas autoritet, den eneste som føler skam over sin egen kropp og seksualitet.

De voksnes naivistiske erfaring av seksualiteten utfordrer skillet mellom voksen og barn i *Verdas søtaste turist* og gir et uskyldig preg på seksualiteten. Den eksplisitte seksualiteten blir også henvendt direkte til barneleseren, og bryter dermed tekstmaterialets tendens, hvor en eksplisitt seksualitet fortelles av en didaktisk voksenstemme, mens den implisitte er rettet mot en voksen leser. På tross av dette tilhører seksualiteten i boka det voksne, eller kjønnsmodne, mennesket. Samleiet oppstår som et svar på Esmiluni og Bidgers ønske om å bli foreldre, og nettopp puberteten og den modne kroppen kan innfri dette ønsket: «Kva må eg gjera? [...] Du må ha hår under armane» (Belsvik og Belsvik 2014: 32). Som i svangerskapslitteraturen blir seksualiteten skrevet inn i et ønske om og behov for reproduksjon, som plasserer barnet utenfor den seksuelle utforskningen.³⁴ Bøkene åpner likevel opp for barnets egen kunnskap og blikk på seksualiteten, uten en voksen korreks.

³⁴ *Kroppen* (1983) og «Hva gjør de voksne»-bøkene er unntakene for denne regelen. I disse tekstene får seksualiteten også eksistere som begjær utenfor reproduksjonen, og i *Alvin Pang* er det antydende svangerskapet heller et resultat av seksualiteten enn en legitimering av den.

Illustrasjonens eksplisitte potensiale

Jeg vil også nevne den illustrerte barnebokas, og spesielt billedbokas, potensial som et medium hvor seksualitet kan bli eksplisitt fremstilt uavhengig av verbalteksten. Alle bøkene jeg har behandlet hittil, benytter seg av et samspill mellom tekst og illustrasjon for å fremstille seksualitet i ulik grad.³⁵ Siden den visuelle delen av billedboka er like førende som verbalteksten har nakenhet som visuelt motiv vært en egen indikator i kartleggingen. Nakenmotivet går imidlertid på tvers av tematikk, og finnes blant annet i litteratur om kroppens funksjoner, om svangerskapet og i billedbøker hvor handlingen utspiller seg i svømmehallen eller på badeværelset. Selv om den nakne kroppen er eksplisitt i illustrasjonen, blir den sjeldnere tematisert i verbalteksten.³⁶

Voksen nakenhet er mer tabubelagt enn barnets i barnelitteraturen. Når den først fremstilles skjer det hovedsakelig gjennom en didaktisk fortellerstemme i faglitteraturen, slik også den eksplisitte seksualiteten formidles på didaktisk vis. I opplysningens formål kan kroppen normaliseres og fremstilles, og dette må forstås i sammenheng med at den didaktiske fortelleren er en tydelig voksenstemme. Slik opprettholder den skillet mellom voksen og barn. Når den avkledde, voksne kroppen sjeldnere blir tematisert og illustrert enn barnets, skyldes dette sikkert den utbredte seksualiseringen av den voksne kroppen, og især av kvinnekroppen. Selv i svangerskapslitteraturen blir den i liten grad snakket om, på tross av at tematikken er en rent fysisk forandring av morens kropp. I den kreative litteraturen er kroppen derimot oftere naivistisk og stilistisk fremstilt. Noen bøker synes å fremføre en kritikk av det anstrengte forholdet til kroppen, som når trollene i *Tambar og harepusene* (Bringsværd og Aisato 2010) endelig kan kle seg nakne når de er i skogen, i skjul for mennesker.

I skjønnlitteratur for barn er den nakne barnekroppen hyppigere illustrert enn den voksne.³⁷ Dette så vi også i svangerskapslitteraturen, hvor spedbarnets fysikk oftere blir illustrert eller beskrevet i verbalteksten enn den gravide morens kropp. I bøker som *Fiat og farmor under vann* (Sandemose 2003), *Jo og Jenny i svømmehallen* (Ask 2011), *Når to skal bade* (Bringsværd og Soli 2005) og *Ballongmamma* blir imidlertid også den voksne kroppen vist naken. I *Ballongmamma* vises moren naken alene, mens de tre andre bøkene har illustrasjoner av nakne voksne og barn som dusjer eller bader sammen. Den avkledde

³⁵ Eller tekst og fotografi, som ofte blir brukt i fagbøker. I Taran Lysne Bjørnstads *Gjør det vondt når babyen sparker mamma?* (1994) og Kari Johanne Samuelsen og Therese Borges *Mamma har baby i magen* (2008) er illustrasjonene fullstendig erstattet med fotografier av virkelige kropper.

³⁶ Fagbøker om kropp og seksualitet er naturligvis et unntak.

³⁷ I tillegg til barnekroppen og den voksne kroppen finnes eksempler på antropomorf nakenhet. I for eksempel Iben Sandemoses *Sov godt pus* (2006) beskrives de «små brystene» på den voksne hunnkatten boka handler om, og illustrasjonene viser flere stiliserte kattebryst.

barnekroppen illustreres hovedsakelig i forbindelse med bading og vasking, som i *Stine kan ikke svømme* (Kjeldset 2003), *Bernt lærer å svømme* (Johnsen og Smeby 2001) og *Ridder Thea og de to dragene* (Bringsværd og Allan 1989). I sistnevnte bok finnes også det underliggjørende barneperspektivet. Dette kommer til uttrykk i foreldrenes forvandling til to drager, noe som gir kveldsstellet et skrekkelig preg. I dragenes fangenskap blir kveldsrutinen motbydelig, idet Thea tvinges til å spise ekkel mat, kle av seg, dusje og pusse tennene med en kjempekost.

Barneperspektivet manifesteres også i bøker som viser barnets nysgjerrighet over egen og andres kropp. Dette tematiseres i *Jo og Jenny i svømmehallen* og *Simon og Kaia bader* (Dahle og Ribe 2001). Disse er de eneste skjønnlitterære bøkene hvor den nakne kroppen blir tematisert i verbalteksten i tillegg til illustrasjonen. I førstnevnte bok skifter tvillingene Jo og Jenny badetøy, for å kunne være i samme garderobe uten at den ene blir flau. Når de skifter badetøy trer de inn i hverandres roller, og omverden kjenner Jo som jente og Jenny som gutt. I kjønnskiftet leker barna med sin egen kjønnsidentitet, og dette motivet kan forstås som en kritikk av konstruerte kjønnsroller. Jenny ikledd badebukse og Jo i badedrakt tolker jeg også som en kritikk av kommersialiseringen av kjønnsroller hos barn, hvor ellers identiske barn blir kledd, og behandlet, ulikt.

Kroppens kjønnsforskjeller blir også tematisert i *Simon og Kaia bader*, med undertittelen *En liten kranglebok*. Søsknenparet Simon og Kaia krangler under kveldsbadet, og som hevn drar Kaia i brorens tiss: «Kaia oppdager tissen til Simon. Hun trekker og trekker i tissen. Ikke ta tissen min! roper Simon.» (Dahle og Ribe 2001: 8. oppsl.). På neste oppslag er det Simons tur til å hevne seg: «Men hvor er tissen til Kaia?» (Dahle og Ribe 2001: 9. oppsl.). Spørsmålet kan forstås som Simons forvirring over at søsterens kropp er ulik hans egen. Skiftet fra direkte til indirekte diskurs i sitatet overfor gjør det samtidig nærliggende å tolke sitatet som et spørsmål fortelleren stiller til den implisitte barneleseren, som en oppfordring til undring over og samtale om kroppens mange forskjeller.

Brudd med heteronormen

De siste årene har transkjønnethet blitt tematisert i litteratur for barn og ungdom, både nasjonalt og internasjonalt (se for eksempel Linhart 2017). Denne tematikken finnes likevel ikke blant disse barnebøkene. Heteronormen blir imidlertid brutt i to billedbøker, henholdsvis *Drømmeprinsen* (Nyka 2010) som fremstiller lesbisk kjærlighet, og homofile forhold i *Forelska i Feisbukk* (Sande og Dybvig 2014). Disse bøkene er en naturlig utvikling av

utforskningen av ikke-tradisjonelle familiekonstellasjoner som gjorde seg gjeldende i svangerskapslitteraturen på 2000-tallet, og bryter med den heteronormative familien.

I *Forelska i Feisbukk* går en flokk drektige geiter på beite i Våtedalen, hvor protagonisten Feisbukk blir født. Etter hvert vokser han til å bli den største bukken i flokken. Feisbukk og bestevennen Smørbukk blir kjønnset maskuline av fortelleren på første oppslag. Etter hvert som Feisbukk blir eldre, isolerer han seg på fjellet før han mot slutten erklærer sin kjærlighet for Smørbukk foran hele flokken: «To store bukkar som er kjærastar! [...] Men det kan vel ikkje bli ungar av det? – Ungar kan vi andre greie å lage, nett slik som før, seier geitene og dultar i kvarandre» (Sande og Dybvig 2014: 16. oppsl.). Riktignok har bukkene blitt voksne før den seksuelle legningen blir offentliggjort, men boka ender med fødselen av to nye geitekillinger som blir venner. Avslutningen gjenskaper Feisbukk og Smørbukks innledende forhold, og kan forstås som en antydning av at den seksuelle legningen finnes allerede i barndommen. Antydningen av et homofilt barn koder på samme tid det umarkerte barnet som heteroseksuelt, samtidig som det paradoksalt nok blir tatt for å være *pre*-seksuelt. Denne selvmotsigelsen blir påpekt av blant andre Steven Bruhm og Natasha Hurley: «There is currently a dominant narrative about children: children are (and should stay) innocent of sexual desires and intentions. At the same time, however, children are also officially, tacitly, assumed to be heterosexual» (Pugh 2011: 1).³⁸

Drømmeprinsen handler om en voksen prinsesse som skal finne seg en drømmeprins, for så å komme hjem med en drømmeprinsesse. Boka spiller på trekk fra eventyrsjangeren, med en konge som befaler prinsessen ut på reise etter at hun har takket nei til alle frierne sine. På reisen får hun hjelp av mester Frikk, som tilsetter ingredienser som skal bli til prinsen i en gryte. I skjul putter prinsessen et honninghjerte for «gavmildhet og godhet» i gryta. Handlingen kan tolkes som en kritikk av den tradisjonelle mannsrollen som tilsynelatende mangler hjertet for godhet og gavmildhet. Kongen aksepterer datterens legning når hun returnerer med drømmeprinsessen: «Så sukket han og smilte: – Vi leter etter noen og finner en annen, og det er kanskje like bra! Lenge leve prinsessen vår og hennes drømmeprinsesse! / Alle lo, og så kunne festen begynne» (Nyka 2010: 16. oppsl.).

Begge billedbøkene har et tydelig moralsk budskap, hvor aksept og forståelse for legninger som bryter med normen er gjennomgående. Den moralske fortellerstemmen gir rom for overraskelse og tvil i det første møtet med den skeive protagonisten: «Kongen bleknet. / – Hhhhva?! Ser jeg riktig? En prinsesse?» (Nyka 2010: 16) eller geiteflokkens «To store bukkar

³⁸ Det er verdt å bemerke at heteronormen videreføres i kartleggingen. Det heterofile forholdet unnslipper markering, og det finnes heller ingen barnebøker lagret under indikatoren «heterofili» i databasen.

som er kjærastar!» (Sande og Dybvig 2014: 16. oppsl.). Aksepten blir likevel klart uttrykt like etter. Oppslaget hvor drømmeprinsessen først møter kongen viser begge personene smilende, kongen med utstrakte armer, og prinsessens hånd som strekker seg inn i bildet og viser en tommel opp. Den moralske voksenstemmen er eksplisitt, både i bilde og verbaltekst.

Forelska i Feisbuk har på sin side en dobbel seksualitetstematikk som fremstilles parallelt. I tillegg til denne homofile kjærligheten, antydes parringen mellom geiter og bukker allerede på første oppslag. Vi får vite at geitene er drektige, men i likhet med svangerskapslitteraturen for øvrig forblir samleiet som svangerskapet er et resultat av en hemmelighet: «Det er vår i Våtedalen, og alle geitene går rundt med eit lite kje i magen. *Ingen forstår korleis dei har kome seg inn dit*» (Sande og Dybvig 2014: 2. oppsl., min kursivering). Tekstens «ingen» speiler den uerfarne barneleseren, mens humoren i sitatet er rettet mot en voksen leser. Geitenes seksuelle behov blir videre antydnet i form av dobbeltbetydninger mellom det våte kjønnnet og geitenes våte ull, i scenen hvor geitene lengter etter Feisbuk i regnværet: «– Kjenn då, kor våte vi blir! ropar geitene og dultar i bukkane, og dei dultar tilbake. Dult, dult, dult!» (Sande og Dybvig 2014: 8. oppsl.). Voksenleseren vil kanskje koble den tvetydige dultingen til geitenes manglende kunnskap om hvor geitekillingene i magen kommer fra på andre oppslag. Mens den homofile kjærligheten blir eksplisitt uttalt i bukkenes omfavelse, Feisbukks deklamering av sin kjærlighet idet han staver «Feisbuk elskar smørbukk!» og bruken av ordet «kjærastar», blir geitenes seksuelle begjær bare antydnet gjennom dobbeltbetydninger som barneleseren må ha en viss kunnskap om svangerskapet for å forstå. Den seksuelle legningen kan utsies til et barnepublikum, mens det heteroseksuelle begjæret og samleiet (eller parringen i dette tilfellet) forblir tabubelagt.

Traumer, incest og seksuelle overgrep mot barn

En type bøker det har vært problematisk å både innlemme og utelukke fra kartleggingsarbeidet, er tematiseringer av seksuelle overgrep begått av voksne mot barn.³⁹ Jeg forstår denne tematikken som en form for lovbrudd som er uttrykk for en sykkelig⁴⁰ og voldelig

³⁹ Alle gjerningsmennene i de fire bøkene jeg tar utgangspunkt i har en voksen overgriper, med unntak av *Blekkspruten*. I denne boka er offeret et lite barn, kalt Gullet, og overgriperen er storebroren hennes, som kalles Blekkspruten mens overgrepene pågår. Dette er den eneste fremstillingen av et incestuøst overgrep. Vi får ikke vite alder på noen av barna, men illustrasjonene antyder at Gullet er i førskolealder og Blekkspruten en ungdom. For enkelthetens skyld vil jeg fra nå av inkludere *Blekkspruten* når jeg snakker om overgriperne som voksne menn. Jeg mener dette lar seg gjøre i kartleggingen fordi storebrorens antydde alder faller utenfor målgruppen jeg arbeider med, barn under ti år, da hovedpoenget mitt er å skille mellom en seksualitet som tilskrives voksne og barn innenfor denne målgruppens litteratur.

⁴⁰ Jeg tar utgangspunkt i American Psychiatric Associations *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders IV* (2000), hvor pedofili er definert som en psykiatrisk diagnose.

voksen seksualitet.⁴¹ Jeg vil presisere at denne litteraturen er på siden av min kartlegging da det er problematisk å innlemme fremstillinger av seksuelle overgrep i en diskusjon av fremstillinger av seksualitet. Voldtekt og seksuelle overgrep er ikke sex, men vold. I et tabuperspektiv mener jeg likevel det er nødvendig å inkludere denne litteraturen i kartleggingen, da seksuelle overgrep absolutt er uttrykk for fare, og er et sosialt tabu.

Siden 2005 har det blitt utgitt fire barnebøker om seksuelle overgrep i Norge. I alle er offeret barneprotagonisten, som blir seksuelt misbrukt av en bekjent voksenperson. Ofrene er både jenter og gutter, mens overgriperen i disse bøkene er en mann. I Gro Dahle og Svein Nyhus' *Blekkspruten* (2016) tematiseres det incestuøse overgrepet, hvor overgriperen er offerets eldre storebror. Det seksuelle begjæret og agensen i disse tekstene tilhører nødvendigvis den voksne overgriperen. Denne litteraturen kommer i en særposisjon hvor barnet blir påtvunget en erfaring av den voksne seksualiteten, i kraft av å være offer for den. Her oppstår det en konflikt mellom seksualiteten som voksen, og barnets påtvungne traume.

Kunnskapen og språket for det seksuelle overgrepet tilhører den voksne overgriperen, og det skapes en kløft mellom den voksne seksualiteten og barnets traumatiske erfaring av den. Denne kløften synliggjøres i tekstene ved at barnets eget språk beskriver overgrepene enten ved at barnet er fokusert i overgeppssituasjonen, eller ved at barnet forteller om overgrepet til en voksen foresatt. Barnespråket har et tydelig naivt preg som fremhever barnets status som offer og dets mangel på kunnskapen og ordforrådet til å snakke om overgrepet. Kjønnorganene omtales som «tissen», og overgriperens handlinger beskrives i metaforer som vektlegger det ekle og farlige. Den mannlige ejakulasjonen fremmedgjøres gjennom barnets beskrivelse «å kaste opp» i Eli Rygg og Malgorzata Piotrowskas *Jeg sa ikke kom inn* (2005), eller som blekk i *Blekkspruten*: «For blekkspruter spruter ut blekket sitt, / dusjer det ut, gjør det vanskelig å se, / vanskelig å oppdage, umulig å flykte fra, / for det har hun sett på tv, / hvordan blekkspruter fanger / hva som helst / og hvem som helst» (Dahle og Nyhus 2016: 8).

Når barnet forteller om overgrepet, bruker hun ofte allusjoner til det dyriske og dyremetamorfoser for å beskrive traumet. Dette skjer for eksempel i Marit Hoem og Ida Eva Margrethe Neverdahls *Filiokus og Blåmann-Klåmann* (2012): «Gnir med hånden sin over magen min. Rundt og rundt. Av og til helt ned mot tissen min. Kroppen min blir stiv som

⁴¹ Jeg vil ikke gå inn i debatten om hvorvidt pedofili er en seksuell legning (se for eksempel Berlin 2014), som faller utenfor mitt fagfelt. Jeg unngår også å bruke definisjonen pedofil her, av to årsaker. For det første er overgriperen i *Blekkspruten* umarkert som ungdom eller voksen, og pedofili regnes som en diagnose hos mennesker over 16 år og som er tiltrukket av barn som er minimum fem år yngre enn den pedofile selv (Encyclopædia Britannica 2018). I tillegg er disse bøkene skrevet fra offerets synsvinkel, hvor barnet er protagonist. Bøkene handler først og fremst om offeret og hennes traume, og ikke om overgriperen.

slalåmski. [...] Ekkelt som edderkopper. Monsterdyr på magen» (Kvam og Neverdahl 2012: 23). Både i *Filiokus* og *Blåmann-Klåmann* og *Blekkspruten* gjennomgår overgriperen en forvandling i gjerningsøyeblikket. Blåmann blir til en Klåmann, og storebroren til Gullet forvandles til en blekksprut: «– Vi leker at jeg er blekksprut, hvisker han. / Og så blir han Blekkspruten, / med hender som kan finne fram overalt, / og armer med kalde, klamme sugekopper. / Da blir Gullet helt stiv, / som en stokk er stiv, / klarer ikke røre seg, / klarer ikke si noe som helst» (Dahle og Nyhus 2016: 6. oppsl.).

Forvandlingen skjer også motsatt vei idet barnet distanserer seg fra seg selv under overgrepet. I *Jeg sa ikke kom inn* stenger Maria av «stedet der tissen hennes var» (Rygg og Piotrowska 2005: 28), og foretar en mental flukt til sommerfuglengen hver gang fille-onkelen forgriper seg på henne. Filiokus ser overgrepet mot seg selv ovenfra, ute av sin egen kropp: «Og så ser jeg Blåmann Klåmann som gjør ekle ting med en *liten unge*. *Stakkar, den vesle ungen har det nok vondt*. Fryktelig vondt. Fy, Blåmann-Klåmann! Fy! / *Heldigvis at jeg ikke ligger der!*». (Kvam og Neverdahl 2012: 61, min kursivering). Den emosjonelle og fysiske smerten i barnets tap av sin kroppslige autonomi uttrykkes ved en fremmedgjøring fra selvet som tillater barnet å fortrenge traumatet.

Forvandlingene har en viktig didaktisk funksjon. De gjør overgrepet mindre eksplisitt og gjør det mulig å utsi det usigelige. Det gjelder både for det sterkt tabubelagte misbruket av barn, og for offerets vansker med å fortelle om overgrepet. Metamorfosene er også med på å gjøre det traumatiske motivet lesbart for en ung målgruppe. Ved å gi overgriperen, og særlig offeret, dyriske egenskaper skaper fortellingene en emosjonell distanse til leseren: «Books that use animals as people can add emotional distance for the reader when the story message is powerful or painful» (Burke 2004: 205). De annerledes klingende navnene, som Gullet og Filiokus, må også forstås som grep for å skape distanse til leseren.

Denne litteraturen har en tydelig didaktisk forteller, som veileder, informerer og trøster barnet. Kunnskapen om overgrepet er voksent, men blir delt med barneleseren:

– Hemmeligheter er noe spennende og morsomt, begynner mamma. – Hemmeligheter skal være noe godt å tenke på, ellers gjelder de ikke. Vonde opplevelser er aldri en ordentlig hemmelighet, selv om jeg vet at noen sier det. [...] Slike hemmeligheter gjelder ikke, hører du? (Rygg og Piotrowska 2005: 12–13)

Barnebøker om overgrep har gjerne et uttalt formål om å gi barneleseren verktøy til å forstå kroppslig autonomi, og til å kunne sette ord på potensielle overgrep. De kan være ment å virke terapeutisk for barneleseren, slik det for eksempel er uttalt i forordet til *Filiokus* og

Blåmann Klåmann. Flere av bøkene er todelte, med en skjønnlitterær historie etterfulgt av en faglig del som oppfordrer til samtale mellom den voksne leseren og barnet.

En terapeutisk fortellerstemme etableres sammen med barneperspektivet i disse bøkene. Dette uttales eksplisitt i for eksempel Eli Rygg og Margrete Wiede Aaslands *Jeg er meg! Min meg* (2009), som beskrives som en «snakke-sammen-bok, der du som voksen leser for barnet og setter i gang en samtale» (Rygg og Aasland 2009: 7). Slik har den likheter med fagbøkene jeg nevnte tidligere i dette kapitlet, hvor den eksplisitte tematikken fortelles gjennom en didaktisk fortellerstemme. Den didaktiske funksjonen bidrar til å legitimere tematikken, som lettere aksepteres når den seksuelle kunnskapen er fraværende hos barnet, men kan belæres fra den voksne personen og fortelleren i teksten. I den terapeutiske litteraturen begrenser ikke dette seg bare til å gi barnet kunnskap, men også til potensielt å avverge nye overgrep.

Siden den didaktisk-terapeutiske fortellerstemmen er med på å videreføre skillet mellom barn og voksen, kan disse bøkene på tross av sin tematikk forstås som bøker som *ikke* bryter med tabuet. I så fall kan vi ane en motsetning mellom det litterære tabuet og det sosiale. Seksuelle overgrep mot barn er svært tabubelagt i samfunnet, men disse fire bøkene kan tyde på at tematikken er mer akseptabel i litteraturen, fordi den har en åpenbar didaktisk verdi.

Avslutning

Kartleggingen av seksualitet i norsk barnelitteratur viser at det har skjedd en utvikling fra en didaktisk fremstilling av seksualitet i form av faglitteratur og skjønnlitterære bøker som tematiserer svangerskap. Denne didaktiske litteraturen viderefører en voksen seksuell kunnskap, erfaring og språk. Barnet er passivt enten det er som litterær person eller implisert leser. Utover 2000-tallet blir dette makthierarkiet utfordret av et barneperspektiv som lar barnets egen kunnskap og erfaring definere svangerskapet, med et barnlig ordforråd, som erstatter det tidligere voksne, didaktiske språket. Samtidig som barneperspektivet vokser frem, blir også tradisjonelle familieforhold utfordret. Likevel publiseres den første skildringen av homofili først i 2010.

Seksualiteten som tematiseres, fortsetter likevel å være konsentrert rundt svangerskapet, og det selv om en av de første bøkene i materialet, *Kroppen*, inkluderer seksuelt begjær og samleiet for sin egen del. Omkring 2010 publiseres det bøker hvor samleiet blir underliggjort i barneperspektivet, uten at seksualiteten legitimeres av svangerskapet. Dette finner vi i Hva gjør de voksne-bøkene, hvor den antydde seksualiteten fremdeles blir

rettet mot en voksen leser. I bøker for den eldre delen av målgruppen kan vi imidlertid finne barnlige eksplisitte fremstillinger av voksen seksualitet som henvender seg til en voksen- og barneleser samtidig. Her vil jeg særlig trekke frem *Verdas søtaste turist*, hvor seksualiteten er et gjennomgående tema i hele boka.

På tross av at norske bøker har blitt utsatt for billedsensur i oversettelser, er nakne kroppar til stede i illustrasjoner og fotografi på tvers av utvalget. Den voksne kroppen blir likevel sjeldnere fremstilt enn barnekroppen, selv om svangerskapet er en voksen, kroppslig erfaring. Denne tendensen forstår jeg i lys av de øvrige tendensene i materialet. Det er de voksne som har seksuell agens i denne litteraturen, og i forlengelse av dette er det også den voksne kroppen som er seksuell, og som er seksualisert. Gjennom barneperspektivet kan barnets erfaring av å få søsken eller av å observere voksen seksualitet fremstilles på barnets premisser, men disse medfører at seksualiteten blir underliggjort eller fornektet. Seksualiteten tilhører ikke barnet, og når barnekroppen er tilsynelatende aseksuell, er den heller ikke like tabubelagt som den voksne kroppen.

Siden særlig kvinnekroppen er utsatt for en seksualisering, er det overraskende at mannekroppen nesten er totalt fraværende i de allerede få fremstillingene av nakne, voksne kroppar.⁴² At kvinnekroppen gis større plass enn mannens forstår jeg som et resultat av at svangerskapet er den dominerende tematiseringen av seksualitet i barnelitteraturen. Tematikken er sentrert rundt kvinnens kropp, og den blir dermed et motiv i disse bøkene.

Den eksplisitte seksualiteten fremstilles i stor grad didaktisk, og den implisitte seksualiteten er i hovedsak rettet mot en voksen leser. Barneperspektivet utfordrer skillet mellom voksen og barn, men bekrefter samtidig seksualitet som noe voksent når den blir underliggjort i barnets synsvinkel. Eksplisitte og kreative fremstillinger av seksualiteten plasserer også seksuell agens hos voksne, selv om disse voksenpersonene har barnlige trekk. Dette gjennomgående skillet mellom voksen og barn peker frem mot et gjenstående tabu: Barnets egen seksualitet. I neste kapittel vil jeg analysere bøker som bryter med dette tabuet i henholdsvis implisitte og eksplisitte tematiseringer. Her er barnet fullstendig i sentrum, gjennom barneperspektivet, barnespråket og barneprotagonisten som seksuell aktør. Tendensene jeg har kommet frem til i dette kapittelet, danner grunnlaget også for de kommende analysene.

⁴² De eneste fremstillingene av mannlig nakenhet i skjønnlitteraturen er de stiliserte illustrasjonene i Vegard Markhus' *Timothy mister seg sjølv* (2010), og den nakne mannekroppen vist bakfra i Anne B. Ragde og Philip Hauglins *Pappa er et surrehue* (2005).

Del II

Only a perverse mind would read innocence in this manner, but innocence invites perversions, as the following chapters show, in ignoring sexuality at its own peril.

– Tison Pugh (2011: 19)

Our culture has enthusiastically sexualized the child while denying just as enthusiastically that it was doing any such thing.

– James Kincaid (1998: 13)

1 Implisitt seksualitet

Overskridelse fra voksen til barn

Barnets egen seksualitet blir fremstilt i seks skjønnlitterære barnebøker. Disse tematiserer henholdsvis en eksplisitt og en implisitt seksualitet. I Rune Belsvik og Kari Stais *Tjuven* (2008) og Gro Dahle og Kaia Dahle Nyhus' *Sesam sesam* (2017) er tematikken eksplisitt, og disse titlene vil jeg undersøke nærmere i neste kapittel. Det synes dessuten å være en implisitt fremstilling av seksualitet tillagt en eller flere litterære barnepersoner i Erlend Loe og Kim Hiorthøys *Den store røde hunden* (1996), Kari Saanum og Gry Moursunds *Pinnsvinmamma* (2006), Hans Sande og Gry Moursunds *Slangen i graset* (2007) og Marit Kaldhol og Justyna Nykas *Stripekalven* (2008). For enkelhets skyld kaller jeg disse titlene «implisitt litteratur».

Underliggende seksualitet eller voksen vranglesing?

Tabuet er nært knyttet til en forestilling om det usigelige, og derfor kan tabubelagte emner ofte fremstilles gjennom nærhet og likhet. I etterordet til Freuds *Totem und tabu* (1913) påpeker Eivind Tjønneland at tropene metafor og metonymi, likhet og nærhet, kan tenkes oppstått som en tabuering av et bokstavelig uttrykk (Freud 2013: 260). Tabuet er ikke bare et sosialt fenomen, men går også inn i en estetisk tradisjon. Dette demonstrerer blant andre litteraturprofessor Jens Martin Gurr i sin lesning av John Miltons *Paradise Lost* (1667) og John Bunyans *The Holy War* (1682), hvor han viser at subversive litterære strategier ble brukt for å unngå et brudd med tabu, som et ledd i å omgå sensur (Horlacher 2010: 99). Analyser av tabu i litteraturen krever slik en tilnærming til det symbolske som uttrykk for tabuet. Dette aspektet blir vektlagt av filologen Hartmut Eggert:

[t]aboos are always connected to problems of representation and their negotiation: taboos have a genuinely aesthetic component ranging from the non-verbal symbolizations to a regulation of aesthetics. ... Any research on taboos [therefore] has to attend to strategies and contents of symbolization; it cannot merely conceive of taboos as a social phenomenon, but must also consider aesthetic traditions. (Horlacher: 120–121)

Den implisitte tematikkens antydende natur gjør at den krever en tolkning.

Denne seksualiteten er mer subtil enn den eksplisitte, og dermed også vanskeligere å finne frem til i en kartlegging gjennom enten indikatorer i databasene eller nærlesing. Den kommer til uttrykk i intertekstuelle referanser, metaforer for seksuelle handlinger eller lyst og symboler med en seksuell dobbeltbetydning. Dette går igjen i min kategori «implisitt

litteratur», som derfor ikke inkluderer bøker hvor den seksuelle dobbeltbetydningen er begrenset til noen få oppslag.⁴³ I den implisitte litteraturen jeg har avdekket, vil alle lesere lett få øye på nakenhet i illustrasjonene, for eksempel. Den underliggende seksualiteten kan likevel henvende seg til en implisitt voksen leser og gå over hodet på barneleseren. Et eksempel fra forrige kapittel er billedboka *Dronninga kallar*, hvor symbolikken i «blomster og bier» ikke nødvendigvis plukkes opp på av en barneleser.

Fordi den implisitte seksualiteten av natur krever en tolkning, er det mulig å innvende at disse bøkene slett ikke tematiserer tabuet, og at dette er oppkonstruert av den voksne leseren som ser en antydende tematikk som er utilgjengelig for barnet boka er ment for. Men nettopp fordi tabuet utsies ved nærhet og likhet, er det viktig å inkludere denne fremstillingen av seksualiteten i kartleggingen av tabuet. Kategorien inviterer til en nærmere undersøkelse av noen motiver, som er gjennomgående i alle de fire bøkene. Disse felles motivene, som er barnets løsrivelse fra forelderen, overskridelse av grensen mellom menneske og dyr, og mat, vil danne utgangspunktet for analysen av *Slangen i graset* senere i dette kapitlet. Jeg vil særlig konsentrere meg om matmotivets seksuelle dobbeltbetydning i barnelitteraturen. Her bygger jeg videre på barnelitterære teoretikere som Maria Nikolajeva og Wendy Katz, i tillegg til tidligere lesninger av norske barnebøker som implisitte tematiseringer av seksualitet, som Ingjerd Traaviks analyse av *Pinnsvinmamma* (Traavik 2012: 17) og Kjersti Lersbryggen Mørks artikkel «Libido i barneboka» (Mørk 2009).

Stripekalven tematiserer seksualiteten mest åpenbart av de fire bøkene. I likhet med *Pinnsvinmamma* og *Den store røde hunden* viser illustrasjonene eksplisitt nakenhet, og barneprotagonistens seksuelle oppvåkning blir antydning i barnets løsrivelse fra moren. I tillegg antyder beskrivelsen av at de «ligg tett saman», et samleie mellom de to barnepersonene (Kaldhol og Nyka 2008: 21. oppsl.). Til tross for at, eller nettopp fordi, *Stripekalven* fremstiller den mest åpenbare implisitte seksualiteten av de fire tekstene, vil jeg undersøke *Slangen i graset* som representant for «den implisitte litteraturen». Her oppfattes ikke nødvendigvis tematiseringen av seksualitet rent intuitivt, og boka er derfor best egnet til å belyse den implisitte fremstillingens virkemåte. Analysen bygger på de felles motivene i disse fire bøkene, og den er ment som en argumentasjon for at den implisitte seksualiteten finnes i barnelitteraturen, og at den innbyr til en slik tolkning.

⁴³ Dersom man tolker enkeltstående scener eller illustrasjoner i barnebøker som metaforer for seksualitet, kan sannsynligvis flere bøker inkluderes i kategorien. Disse ville imidlertid vært vanskelig å kartlegge. Jeg mener også at det ikke er like interessant å inkludere begrensede antydninger til seksualitet i analysen, siden en løse scene er mer åpen for ulike tolkninger enn de felles motivene som analyseres i dette kapitlet.

Menneskelige dyr og dyriske drifter

Siden Beatrice Potters barnebokserie om *Peter Rabbit* (1902-1930) har et persongalleri av påkledde dyr i menneskelige situasjoner, vært utbredt i småbarnslitteraturen (Rhedin 1992: 63). Bruken av dyrefigurer, og overskridelser av skillet mellom mennesker og dyr, er sentralt i den implisitte litteraturen. Dyrekarakteren utfordrer grensene mellom barnet og den voksne, siden det kan være vanskelig å sette alder på dyrene når barn og foreldre-relasjonen ikke er tydelig i historien. Maria Nikolajeva betrakter den antropomorfe dyrefiguren i barnelitteratur som en stedfortreder for en barnekarakter (Nikolajeva 2000-B: 50–51). Jeg tilslutter meg ikke Nikolajevas definisjon av dyrefiguren til det fulle. Dyrene i eksempelvis Kenneth Grahames *The Wind in the Willows* (1908) ligger nærmere det voksne mennesket enn barnet intellektuelt, språklig og i fremtoning, som om de er voksne mennesker kun kledd i dyrehammen. Det er likevel nærliggende å lese dyreprotagonistene i den implisitte litteraturen som rene stedfortredere for menneskebarn. De markeres som barn i relasjoner til dyriske voksenpersoner i *Slangen i graset* og *Stripekalven*.⁴⁴ Tekstene har derfor barneprotagonister, og den implisitte seksualiteten jeg vil argumentere for gjennom analysen av *Slangen i graset*, tilhører barnet.

I møte med vanskelig tematikk kan dyrefiguren bidra til å skape distanse mellom leseren og historien som fortelles, som vist i forrige kapittel. På motsatt side kan det å erstatte den litterære personen med et dyr eller et dyrisk menneske, ha som funksjon å unngå et åpent brudd med tabu. Bruken av dyr i den implisitte litteraturen gjør protagonistens status som barn mindre åpenbar, og dette kan føre til at overskridelsen av seksualiteten som voksen blir mindre tydelig. Dyrefiguren er ofte umarkert hva angår kjønn, etnisitet, alder, legning og lignende. Siden synet på barns seksualitet i stor grad er knyttet opp til forventede kjønnsroller, som analysene i neste kapittel vil vise, kan dyrefiguren slik ha en ytterligere funksjon i å omgå et brudd med tabuet.

Samtidig får den tabubelagte seksualiteten en fremmed karakter når den tilskrives dyrefiguren. Den dyriske seksualiteten kan fremstå som villere og mer naturlig fordi den tilhører dyreriket og ikke det siviliserte mennesket. Disse grensene tematiseres og ironiseres også i litteraturen. For eksempel forteller moren til hovedpersonen Krøllalfa i *Svart kalv @ kvit snø* at menneskene er blygere om seksualdriftene sine enn kyrne: «Einast menneska har det slik med kroppane sine at dei må dekkje seg til. Men opp gjennom åra har eg sett litt av

⁴⁴ I *Pinnsvinmamma* er det derimot moren som forvandles til et dyr datteren må ta hånd om, som underbygger påstanden om at dyr ikke alltid er stedfortredere for barn, selv om de kan være barnlige. I *Den store røde hunden* forblir protagonisten Felicia et menneske, men får sine kroppslige grenser utforsket idet hun blir spist av beistet.

kvart når dei endeleg løyser på kleda og ikkje kan halde seg lenger. Både her i fjøsen og ute i skogen. Då er dei som kyr og stutar flest» (Sande og Dybvig 2006: 48–49). På samme tid gjøres den menneskelige seksualiteten dyrisk i sammenligningen med kyr og okser.⁴⁵

Skillet mellom det dyriske og det menneskelige, det ville og det hjemlige, skjer gjennom barnets løsrivelse fra forelderen. Løsrivelsen kan være midlertidig eller konstant. I noen tilfeller er den ufrivillig fra barnets side, og skjer som et resultat av en antydet omsorgssvikt fra forelderens side. Dette finner vi for eksempel i *Stripekalven*, hvor moren reiser til byen for å kjøpe nye sko, og i *Pinnsvinmamma*, hvor moren forvandles til et pinnsvin som må tas hånd om av datteren Ninni. Både den frivillige og ufrivillige løsrivelsen medfører et matproblem, hvor barnet ikke lenger har tilgang til morens symbolske bryst.

Mat i barnelitteraturen

Mat har blitt hyppig tematisert i barnelitteraturen, hvor den kan ha flere funksjoner. Mat og måltider kan forsterke tekstuniversets idyll og trygge verden, som for eksempel i Ole Brumms tilsynelatende utømmelige honningkrukker (Nikolajeva 2000-B: 100). Vissheten om at maten kommer til å ta slutt, kan også representere en trussel som karakterene må møte ved enten å bevege seg ut av idyllen for å skaffe mat, eller å sulte. Maten kan inngå i gastronomiske utopier i Slaraffenland-fortellinger, som ofte har som formål å lære barn om god og dårlig mat (Nikolajeva 2000-B: 55). I Roald Dahls *Charlie and the Chocolate Factory* (1964) fråtser barn i sjokolade, godteri og søtsaker, i motsetning til den voksne Wonka, som foretrekker fisk, poteter og kål (Nikolajeva 2000-B: 56). Dette skillet mellom barnlig og voksen mat er typisk for Slaraffenland-fortellingene. Matmotivet kan bygge opp fellesskap og definere maktstrukturer gjennom hvem som gir og tar mat. Dette beskriver Ann Alston i seksuelle undertoner: «to feed someone is to exercise power, to penetrate metaphorically the

⁴⁵ Boka er ikke en del av mitt tekstmateriale, siden den faller utenfor målgruppen. Den har likevel flere paralleller til barnebøkene jeg arbeider med i del to, og er interessant å trekke frem som et eksempel på seksualitet i bøker for ungdom og mellomalderen. Det er også interessant at nettopp kyr er et gjentakende motiv hvor seksualiteten antydes. I denne litteraturen skildres gjerne spener, jur og store mengder hvit melk, som både knytter seg opp mot et matmotiv og morssymbolikken. I Peter Svalheim og Gry Moursunds *Himmelkua* (1998) påstår sola at «Ingen hadde vel så fine patter som henne!», før kua «med et stønn» lar melka strømme ned fra himmelen (Svalheim og Moursund 1998: 4. og 17. oppsl.). Kyrnes erotiske lengsel blir ofte antydning i tekstene, som når fortelleren i Kari Wendelbo og Anders F. Kaardahls *Ku på villstrå* (1994) henvender seg til barneleseren: «Kan hende stod der ein stut og venta på henne. / Men det får ikkje du og eg greie på» (Wendelbo og Kaardahl 1994: 13. oppsl.). Også i Gro Strøm og Sissel Gjersums *Malte og Jule-engelen* (1993) blir kyrnes seksualitet og drektighet antydning i passasjen hvor en okse forteller protagonisten at også mammaen hans har hemmeligheter: «Alle har vel hemmeligheter på denne tiden av året» (Strøm og Gjersum 1993: 6). I disse bøkene tilhører likevel seksualiteten de voksne dyra, og ikke kalvene.

body of another and to gratify desire» (Carrington og Harding 2014: 183). Her ligger gjerne leserens sympati hos barnekarakteren som må stjele eller tigge for å overleve, som i Charles Dickens' *Oliver Twist* (1838).

Fremstillinger av mat har også et kjønnsaspekt. Den gode moren etableres gjennom sin evne og vilje til å gi barnet mat. De forkle-kledde litterære morsfigurene i klassiske fortellinger som *Peter Rabbit* og Tove Janssons *Muminrollet* (1945–1993) gir mat til sine tradisjonelt mannlige barn.⁴⁶ Den gode morens vilje til å gi mat impliserer samtidig eksistensen av en dårlig mor eller en dårlig kvinne: «Tellingly, this split between divine women who nurture through food and evil women who make food abject parallels the traditional, patriarchal dichotomy of women as either Madonnas or whores» (Keeling og Pollard 2009: 43). At morens status er tilknyttet evnen til å gi mat, blir også synlig i tekstmaterialet. Omsorgssvikten i *Stripekalven* og *Pinnsvinmamma* blir gjort synlig i barnas mangel på mat. I *Den store røde hunden* fører derimot besteforeldrenes (og særlig bestemorens) trang til konstant å mate Felicia til at jenta løsriver seg fra familien og rømmer inn i skogen. Moren fremstilles som en dårlig kvinnefigur enten hun tilbakeholder mat eller tvangsfører barnet.

Når protagonisten er ei jente, kan imidlertid matmotivet få en annen symbolikk. Maten overfører morsrollen og identiteten som en kommende mor til pikebarnet. Som Holly Blackford presiserer, blir tilberedningen av mat da «a form of self-control and a way to prepare the female character for repressing inner needs, packaging the self and female body for the pleasure of others» (Keeling og Pollard 2009: 42). Dette motivet er til stede blant annet i Merete Wiger og Kjersti Scheens *Jenta som ikke kunne si nei* (1991), hvor den kvinnelige barneprotagonisten holdes fanget som husholderske av flere mannlige gruvearbeidere frem til hun bryter med tittelimplikasjonen og setter seg selv først. Det symbolske måltidet gis også plass i de implisitte tekstene, særlig gjennom eplet i *Pinnsvinmamma* og *Den store røde hunden*, hvor det symboliserer Evas bitt av kunnskapens tre og det følgende syndefallet i første Mosebok. Eplet impliserer skyld og seksuell oppvåkning.

⁴⁶ Lisa Rowe Fraustino trekker frem Alleen Pace Nilsens studie av kvinneverollen i barnelitteratur (Keeling og Pollard 2009: 58; Nilsen 1971: 918). Tradisjonelle kjønnsroller segmenteres gjerne gjennom morsfiguren. Dette er også tydelig i barnebøker om antropomorfe dyr på jakt etter sitt biologiske opphav, hvor den savnede forelderen alltid er moren (Keeling og Pollard 2009: 61). Denne toposen finnes også i barnelitteraturen, blant annet i Ingeborg Eliassen og Nyka Justynas *Ein vakker dag* (2007). Morsfiguren er også dominerende i bøkene jeg arbeider med i del to. I både *Pinnsvinmamma*, *Stripekalven* og *Sesam sesam* er faren fullstendig fraværende. Som jeg vil vise, bryter *Slangen i graset* med denne tendensen.

Mat som erotisk substitutt

Mat kan ha en særegen barnelitterær funksjon som utløser av barneprotagonistenes kroppslige og sensuelle nytelse og erstatning for det seksuelle motivet. Carolyn Daniel påpeker at flere litteraturkritikere og -teoretikere deler forståelsen av at mat og seksualitet henger sammen i barnelitteraturen, for eksempel Perry Nodelman (Nodelman 1996), Wendy Katz (Katz 1980) eller Maria Nikolajeva, som også hevder at «meals in myths and fairy tales are circumlocutions of sexual intercourse» (Nikolajeva 2000-B: 129; Daniel 2006: 81).

Matmotivet kan gi umiddelbare assosiasjoner til seksuelle handlinger, som når Reven og Grisungen på et oppslag i Bjørn Rørvik og Per Dybvigs *Konglesugeren* (2004) drikker bringebærsyltetøy fra slangen på konglesugeren (en slags fantastisk støvsuger for kongler, med lang tut). Illustrasjonen viser protagonistene ligge henslengt på bakken mens den røde massen sprutes inn i det åpne gapet på dyret fra den fallosformede tuten på støvsugerslangen. Her spilles det også på Slaraffenland-fortellingene og barnets fråtsing i søt mat.

Stephanie Theobald har uttalt at hun, før oppdagelsen av eksplisitt seksualitet i bøker for eldre barn, følte velbehag av matscener i barnelitteraturen: «it was Enid Blyton's *Famous Five* picnics that turned me on. All that business about Ann laying out the ham and the fresh-baked bread and the lashings of ginger beer used to trigger some weird prepubescent *jouissance*» (Daniel 2006: 77–78, orig.). Daniel foreslår at matmotivet i barnelitteraturen kan gi *jouissance*, som Roland Barthes i *Le Plaisir du Texte* (1973) beskriver som leserens ultimate nytelse gjennom lesningen. I følge Daniel må leseren dele en erfaring med narrativet for å erfare en slik nytelse ved barnelitterære matscener, for eksempel i form av en fraværende morsfigur (Daniel 2006: 78). Matmotivet er sensuelt på en måte som speiler seksualitet i litteratur for voksne: «Clearly food in children's stories does function to titillate appetite/desire, to allow voyeuristic and sensuous pleasure and to provide intense emotional satisfaction in ways that parallel the functions of sexual activity in stories for adults» (Daniel 2006: 82).

Ingjerd Traavik viser i sin analyse av *Pinnsvinmamma* at matscener i barneboka kan inneholde rester fra myten og eventyret, hvor maten i følge Nikolajeva hentyder til oralt og seksuelt samleie (Traavik 2012: 27). Jeg ønsker ikke å argumentere for at barnelitterære matskildringer er metaforer for sex, i en litteratur hvor seksualitet er tabu. Jeg mener derimot at mat i relasjon til barnets løsrivelse fra forelderen er gjennomgående i de fire billedbøkene som utgjør den implisitte litteraturen i utvalget mitt, og at disse bøkene innbyr til en lesning av barnets seksuelle oppvåkning eller utforskning i lys av disse felles motivene.

Ma(k)tkamp

Løsrivelsen fra forelderen medfører et skifte i hvem som gir og tar mat i de fire tekstene. I de voksnes fravær må barnet selv skaffe mat – eller risikere å selv bli mat i *Den store røde hunden* og *Slangen i graset*. I *Stripekalven* blir tapet av morens symbolske bryst, hvor mor og mat er metonymier, gjort bokstavelig: «Han vil ha mjølk / Han vil ha mor» (Kaldhol og Nyka 2008: 4. oppsl.). Kalven trenger en erstatning for morens bryst for ikke å sulte, etter at hun har reist til byen for å kjøpe nye sko. Redningen finner han i Dori, som i begynnelsen er vill og dyrisk frem til hun kaster av seg dyrehammen og fremstår kvinnelig. Dori tilbyr kalven brystene sine og vil overta rollen som mor: «– Kall meg Mamma, seier Dori. / – Nei, svarar Kalven [...] – Viss du vil, kan eg vere vennen din. / Kalven svarar: / – Viss du vil, kan eg vere Kalven din. / Begge vil» (Kaldhol og Nyka 2008: 16. oppsl.). Kalven vil ikke erstatte moren ved navn, men de nye skoene på Doris føtter antyder at hun i motsetning til moren ikke vil forlate ham. Når Kalven til slutt gjenfinner moren i byen, har han selv kanskje blitt erstattet av en ny og liten «eventyrkalv», som illustrasjonen fremstiller som et menneskebarn i kalvekostyme. Kalven går fra moren sammen med Dori, og drikker av melken hennes før de ligger sammen i bokas siste oppslag – i bokstavelig og kanskje overført betydning. Løsrivelsen fullendes i tapet av morsfiguren og utvekslingen av kroppsvæsken gjennom melken Kalven suger til seg. Det antydde samleiet i handlingens slutt vitner om at barnets seksuelle oppvåkning skjer i ledd med erstatningen av moren i Dori.

Stripekalvens endelige brudd mellom mor og barn finner ikke sted i de øvrige bøkene, som ender i en form for forsoning mellom forelder og barn. Dette kan tolkes som en avvisning av den seksuelle modningen som inntreffer etter løsrivelsen og den påfølgende matmangelen. I *Pinnsvinmamma* medfører morens forvandling til et pinnsvin, og hennes neglisjering av datteren Ninni, til et tap av mat: «– Nå er det ikke mer melk igjen i kartongen, så nå må du stå opp og kjøpe ny, roper Ninni til mamma» (Saanum og Moursund 2006: 8. oppsl.). Barnet er klar over at maten er i ferd med å ta slutt, og vektlegger den voksnes forsørgeransvar. Skillet mellom den voksne og barnlige maten fremheves i Ninnis appetitt idet hun slikker smøret av knekkebrødet og lokker pinnsvinmoren med karameller og kjeks. I morens metamorfose blir hennes dyriske og naturlige matlyst motbydelig for Ninni. Hun forsøker å temme moren gjennom den barnlige, søte maten, og avgrensner morens ville appetitt til utenfor hjemmet. Ingjerd Traavik tolker Ninnis motstand til pinnsvinmaten som et uttrykk for barnets *abjeksjon*

mot morens voksne og naturlige seksualitet (Traavik 2012: 27–28).⁴⁷ I motsetning til kalven i *Stripekalven* avviser barnet den seksuelle utviklingen. Også i *Den store røde hunden* og *Slangen i graset* kan barnets avvisning av maten og forsoningen med foreldrene, tolkes som en avvisning av seksualiteten fordi barnet ikke er seksuelt modent.

I *Den store røde hunden* rømmer Felicia inn i en idyllisk skog, som blir vill og skremmende samtidig som sulten melder seg. Maten knyttes til det trygge og de voksne forsørgerne. I den naturlige og ville skogen indikerer derimot mat fare: umodne bær, giftige sopper og frykten for å selv bli spist. Boka har intertekstuelle referanser til kjente eventyr hvor faren for å bli et måltid står sentralt, men i motsetning til Lille Rødhette blir ikke Felicia reddet av en jeger. I stedet redder hun seg selv fra innsiden av hundemagen, og gjenfinner den tapte roperten som gjør at beistet må adlyde henne. Når hun har dominert hunden, kan hun også gjenforenes med familien sin, som underlegges hennes kontroll. Maktkampen mellom voksen og barn bruker Felicia til blant annet å tvinge familien til å spise: Kampen om makt er en matkamp.

Å spise eller bli spist

Faren for å bli spist utgjør en trussel i både *Den store røde hunden* og *Slangen i graset*. Motivet av kjemper og monstre som vil spise barn, har sin opprinnelse i folkeeventyr som Brødrene Grimms «Hänsel und Gretel» (1812), Benjamin Tabarts versjon av «Jack and the Beanstalk» (1807) eller fra trollene i eventyr som Peter Christen Asbjørnsens «Soria Moria Slott» (1843). Motivet kan vi finne helt tilbake i gresk mytologi, og det er best kjent gjennom Kronos som spiser sine barn. Pura Nieto Hernandez har også påpekt at Odyssevs menn får et barnlig preg idet de blir spist i Homers *Odysseia*, hvor kyklopen Polyfemos «slo dem mot jorden som hvalper» (Homer 2009: 130; Hernandez 2000: 353). I den norrøne folketroen truet Gryla med å spise dårlige barn til jul. Her er trusselen om å spise barnet en straff for det dårlige barnet. På motsatt side finnes fremstillinger av barnet som er så godt at det må spises.

Jacqueline M. Labbe trekker frem det ultimate gode barnet som *ønsker* å bli spist i eldre barnelitteratur, for eksempel i Catherine Sinclairs *Holiday House* (1839) og Christina Rosettis «The Goblin Market» (1862) (Keeling og Pollard 2009: 94–95). Motivet av den ene parten som truer med å spise den andre, kan også ha et kjærlighetsaspekt, hvor å ville spise og å elske sidestilles (Daniel 2006: 34). At kjærlighet uttrykkes i ønsket om å spise barnet, er

⁴⁷ Traavik tar utgangspunkt i hva Julia Kristeva kaller *abjektet*, det motbydelige. Dette vil jeg komme tilbake til i analysen av *Tjuven* i neste kapittel.

gjenkjennelig fra lek hvor foreldre utbryter «nå kommer jeg og tar/spiser deg!», eller beskrivelser av små barn som så søte at man kan «spise de opp». ⁴⁸ Maurice Sendaks klassiker *Where the Wild Things Are* (1963) er et godt eksempel. Her sidestilles å spise og å elske i huttetuenes kjærlighet for Max, og i hans trussel om å spise moren: «I’LL EAT YOU UP! [...] I LOVE YOU SO!» (Keeling og Pollard 2009: 63, orig.).

Mikhail Bakhtin skriver at «the body [...] swallows, devours, rends the world apart, is enriched and grows at the world’s expense» (Daniel 2006: 139). Når spisingen blir kannibalistisk, utfordrer den både hvordan vi ser på mat som objekt og oss selv som subjekter. Ønsket om å spise eller bite den andre i *Slangen i graset* kan forstås som en form for kannibalisme. Selv om norske barn sannsynligvis er vant med kaniner som kjæledyr og ikke som måltid, hevder Daniel at dette matmotivet retter leserens oppmerksomhet mot hennes egen spising: «Monstrous eaters also remind us of the moral dilemma that eating evokes; even the most everyday and benign act of eating involves aggression and the sacrifice of another living organism» (Daniel 2006: 139). Å spise den andre og faren for å bli spist er i seg selv en kroppslig overskridende handling, som sammen med incest trekkes frem som et universelt tabu (Horlacher m.fl. 2010: 9).

Daniel leser Charles Perraults versjon av «Le Petit Chaperon Rouge» (1697) som et seksuelt kannibalisme-motiv hvor ulven som sluker jenta, er en metafor for voldtekt. Eventyrets moral om å vokte seg for ulven vektlegger også behovet for å regulere den (kvinnelige) appetitten for nytelse, og beskylder offeret for hennes skjebne (Daniel 2006: 156–157). ⁴⁹ Trusselen om å bli spist overskrider grensene mellom subjekt og objekt, siden den spiste blir en del av den spisendes fysikk. I både *Den store røde hunden* og *Slangen i graset* utfordrer dette motivet vante dikotomiske forhold mellom bytte og rovdyr, liten og stor, feminin og maskulin, barn og voksen. Rovdyrets begjær for å spise den andre, og leken hvor kysset belønner og bittet straffer, har seksuelle undertoner.

⁴⁸ Daniel påpeker at slike metaforer bygger på tillit og nærhet mellom forelderen og barnet, men at barns manglende kjennskap til metaforen nok kan oppleves uhyggelig (Daniel 2006: 34–35). Ønsket om metaforisk å spise den andre får også et uhyggelig aspekt i objektiveringen av unge kvinner som «lammekjøtt», en beskrivelse som blant annet fikk oppmerksomhet under #metoo-kampanjen fra høsten 2017 (Aftenposten 2018).

⁴⁹ Denne moralen blir påpekt i Jack Zipes gjennomgang av ulike versjoner av eventyret i *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood* (1993).

Analyse av *Slangen i graset*

Innledning

I *Slangen i graset* er bokas to hovedpersoner antropomorfe dyr, som i relasjon til sine foreldre fremstilles som barn. Fordi den seksuelle agensen er lagt til historiens to barnepersoner, overskrider boka skillet mellom voksen og barn i fremstillingen av seksualitet. I min analyse vil jeg gjøre en nærlesing av en implisitt seksualitetstematikk og den underliggende erotiske dobbeltbetydningen i boka. Jeg tar utgangspunkt i forståelsen, som ble drøftet innledningsvis, av mat i barnelitteraturen som erotisk ladet. Jeg vil også benytte meg kort av Freuds teori om *das unheimliche*, som jeg anser som fruktbart for analysen av tematiseringen av en implisitt seksualitet, også fordi tabuets fare legger seg nært opp til begrepet. I *Totem und tabu* definerer Freud tabuet som nettopp *unheimlich* (Freud 2013: 37).⁵⁰ Jeg vil kort også benytte meg av John Stephens lesninger av karnevalistisk barnelitteratur, hvor han trekker på Mikhail Bakhtins begrep om litteratur som utgjør en motkultur i samfunnet. Dette mener jeg er et fruktbart spor i lesningen av *Slangen i graset*, hvor det ikke bare er slik at barneperspektivet rår, men også slik at de to hovedpersonenes virkelighet ikke er enkel å skjelve fra hverandre. Det oppstår slik et spill på virkelighet og fantasi som utfordrer voksne verdier og moral, i motsetning til den didaktiske stemmen, som får mer eller mindre innpass i *Tjuven* og *Sesam sesam*.

Et dobbelt barneperspektiv

Slangen i Graset (2007) forteller historien om en liten kanin, Kanina, og hennes surrealistiske møte med en slange, som forteller løgner på Kaninas oppfordring. Slangens løgner tar Kanina med på en reise fra den idylliske hagen, under bakken og ned til Amazonas, hvor slangens familie bor. Men spiser ikke slanger kaniner? Og kommer Kanina seg egentlig trygt tilbake, eller havner hun i enda en av slangens løgner? Lek og overskridelse er premisset for bokas narrativ, hvor grensene mellom fantasi og virkelighet, jeger og byttedyr, forlokkelse og fare og subjekt og objekt utfordres. Dette spillet utgjør handlingen og tekstens litterære univers, hvor leseren ikke alltid vet hva som er virkelig og hva som er fantasi eller løgn. Som i barneperspektiv-bøkene i del én, bestemmer barnets syn på omgivelsene handlingen. *Slangen*

⁵⁰ I den norske oversettelsen brukes ordet «farlig», oversatt til «uncanny» i den engelske utgaven (Freud 1965: 18).

i graset ender imidlertid ikke i en fullendt retur til normalen, men har en ambivalent og usikker slutt.

Boka har en aural tredjepersonsforteller, som står utenfor fortellingen, men som fokaliserer protagonisten Kanina. Historien er fortalt gjennom hennes barneperspektiv. Teksten er uten rammer og står som en del av illustrasjonene, hvor enkelte ord og bokstaver fremheves i fet skrift og ulike skriftstørrelser. Språket er utpreget barnlig med en ekspressiv verbaltekst. Nynorsken er ikke alltid grammatisk korrekt, og det forekommer dialektord og særegne skrivemåter som «jumpa», «ploppe» og «kanina». Fortelleren legger seg tett opp mot barnespråket. Dette kommer særlig til uttrykk i spillet med skj- kj- og sj-lydene som barn ofte har vansker med å skille fra hverandre, eksempelvis i «sjempesjekk», eller «skjenne» i stedet for kjenne og «skjære» for kjære. Barnespråket kommer også til syne ved små ordspill og ordsammensetninger, for eksempel «Magekul, megakul, gulrotkul».

Slangen i graset er en kontrapunktisk billedbok hvor ord og bilde stiller spørsmål ved hverandre (Nikolajeva 2000-A: 22). Modalitetenes gjensidige utfordring blir spesielt tydelig i bokas slutt, som jeg vil komme tilbake til. Det er mulig å forstå Gry Moursunds visuelle strek som et uttrykk for barneperspektivet, på lik linje med språk og synsvinkel i verbalteksten. Illustrasjonene er naivistiske, og stilen underbygger forståelsen av et visuelt barneperspektiv. For eksempel er bruken av skygge minimal, og tredimensjonalitet og ideelle proporsjoner mangler. Streken fremstår ofte som rask og ekspressiv, med kulørsterke farger, som gir et umiddelbart uttrykk som gjerne forbindes med det barnlige. Teknikken er sammensatt og består blant annet av fargestifter som er dratt over arket, maling med brede penselstrøk og det som kan se ut som maling og tegning lagvis. Mette Moe påpeker også i sin anmeldelse av boka at det groteske og delikate går hånd i hånd i illustrasjonene, slik narrativet også skifter mellom idyll og fare (Moe 2007). Illustrasjonene ligger slik tett opp mot barns egen billedverden og uttrykksform. Nina Goga trekker paralleller fra den naivistiske billedboka til Friedrich Schillers essay «Über naive und sentimentale Dichtung» (1795), hvor han kobler det naive med det barnlige. Det naivistiske uttrykket er barnlig i sin enkelhet, detaljfokus og forestilling om et «ufiltrert uttrykk for verden» (Goga 2011: 4).

Slangen i hagen

Forsatssidene der en smilende Kanina hopper forbi et hus mot en gul bakgrunn, gir et uttrykk av glede.⁵¹ Bak henne indikerer tegnede røde striper fart og temporalitet, og siden hun er plassert helt til høyre i oppslaget, virker hun å være på vei innover i fortellingen. Inntrykket av bevegelsen fremheves av bokas liggende format. Stripene fortsetter over på kolofon- og tittelsidene, og denne bevegelsen tyder på at reisen bare så vidt har begynt. Huset plasserer teksten i et univers hvor mennesker finnes, men det er minimalt med kontakt mellom mennesker og dyrekarakterer i handlingsforløpet. *Parateksten*⁵² signaliserer et brudd fra idyllen i begynnelsen av historien og en kommende fare, idet den gule bakgrunnen brytes opp av en stor, svart skog midt i oppslaget. Dette skillet blir tydeligere på ettersatssidene, som jeg vil komme tilbake til. En grønn slangeform vokser ut av skogen på tittelsiden, og danner «slangen» i boktittelen.

Verbalteksten i *Slangen i graset* åpner som et eventyr: «Det var ein gong ei lita kanin som kom sprettande gjennom skogen. / For ein fin dag!» (Sande og Moursund 2007: 2. oppsl.).⁵³ Teksten indikerer at illustrasjonene i parateksten fremstiller Kaninas reise gjennom skogen før ankomsten i hagen, og knytter slik illustrasjonen på forsats- og tittelsiden til handlingsforløpet. Kanina er tekstens protagonist, men mot slutten av historien oppstår det en usikkerhet om hvem sin historie som blir fortalt. Slangens tvetydige rolle som antagonist kommer til syne allerede i tittelen og på de første oppslagene, hvor han alltid lurar i bakgrunnen av illustrasjonene og slik blir introdusert som et forstyrrende element og et frampek mot det kommende bruddet med idyllen. Dette bruddet antydes også i andre oppslag. Illustrasjonen viser et totalbilde av Kanina på vei inn i hagen, under en smilende sol som gjentar gulfargen i forsatssidene. I utkanten av utsnittet ser vi imidlertid et piggrådsgjerde og et sortkledd fugleskremsel med oppsperrde øyne og synlige tenner, som minner om de døde kaninskjelettene vi senere finner i Amazonas. Vekslingen mellom idyll og fare blir ytterligere

⁵¹ I følge Ulla Rhedins definisjoner av billedbøker er forsatssidene de første sidene man ser etter å ha åpnet permen, før tittelsiden.

⁵² Gérard Genette definerte parateksten som all tekst som direkte vedrører ei bok, men som ikke er en del av selve handlingen. Han skiller mellom *peritekst*, altså tekstdeler som er trykket i verket som for eksempel tittel og forfatterens navn, og *epitekst*, som er relevant for verket men ikke finnes i selve boka, eksempelvis intervjuer med forfatteren eller forlagets reklame. Parateksten i billedbøker skiller seg ut fra voksenlitteraturen, da de ofte gir essensiell informasjon om historien, innleder handlingen og utfyller eller motstrider narrativet. I moderne billedbøker hvor for- og ettersatssidene viser illustrasjoner som ikke er identiske med illustrasjonene i ikonoteksten, krever parateksten en analyse på linje med ikonoteksten. Paratekst i billedbøker er lite forsket på (Nikolajeva og Scott 2001: 241). Jeg forholder meg til Ulla Rhedins definisjon av hva omslaget består av, men i likhet med Nikolajeva og Scott bruker jeg begrepet paratekst. Dette er på grunn av at ordet omslag antyder en ren innpakning av den egentlige teksten, mens jeg vil vektlegge paratekstens betydning i billedbøker som *Slangen i graset*. Med omslag refererer jeg til bokpermens for- og bakside.

⁵³ Fra nå av vil jeg kun referere til oppslag når jeg siterer *Slangen i graset*.

fremhevet i illustrasjonenes mange detaljer, hvor spesielt små navn- og språkløse sommerfugler eller insekter danner *syllepsiser*⁵⁴ gjennom hele boka. Disse kommenteres ikke av hverken fortelleren eller bokas hovedpersoner, men de fungerer som kommentarer til handlingen gjennom tydelige ansiktsuttrykk som veksler mellom glede og frykt. Figurene smiler når de er i nærheten av Kanina, men skifter ansiktsuttrykk når slangen kommer til syne i gresset. I møte med slangen, og i nærheten av fugleskremselet, skifter de fra varme fargetoner til kaldt blått med alvorlige ansiktsuttrykk.

Hagen er ikke en naturtilstand i fortellingen, men heller et idyllisk sted Kanina ankommer etter å ha overkommet flere hindre: «Den vesle kanina jumpa over ein bekk / utan å ploppe ned. / Så smaug ho seg under eit piggrådgerde / utan å rive pelsen» (2. oppsl.). Idyllen blir særlig fremhevet i mengdene av mat, som tilsynelatende kun er for Kanina alene: «Finfine gulrøter sto på rekkje / og rad og venta på kanina! [...] Namnam! Berre for meg! lo kanina» (2. oppsl.). Senere, når Kanina har forlatt hagen til fordel for Amazonasjungelen, blir overfloden av kaninmat erstattet av kaniner som potensielle måltid for farlige rovdyr. Skiftet fra idyll til fare fremkommer gjennom skiftet i hvem som *spiser* mat og hvem som *er* mat. Faren for å bli spist er også implisitt i Kaninas første møte med slangen, hvor hun automatisk roper om hjelp. Slangens inntreden i hagen representerer slik ikke bare et brudd med idyllen, men endrer også Kaninas identitet. Hagen skifter fra et trygt fristed til et farefullt område, og dette skiftet omformer protagonisten fra et spisende subjekt til et potensielt måltid for slangen. Faren for å bli fullkomment objektivert ved å bli spist, kulminerer i møtet med slangefamilien i Amazonas.

Kanina er likevel ikke bare et passivt offer i boka. Å spise eller å bli spist er et spill mellom tekstens to hovedpersoner, idet slangen truer med å spise Kanina, truer hun med å bite slangen i gjengjeld. Narrativets lek med løgn og sannhet innledes med Kaninas oppfordring til å lyve godt, med kyss som belønning og bitt som straff. I denne logikken er kyss og bitt to sider av samme sak, noe som etablerer en sammenheng mellom uttrykk for kjærlighet og kannibalisme. Spillet mellom jeger og bytte blir slik ikke bare begrenset til terroren i å være en annens måltid, men veksler mellom frykt og begjær, fare og fristelse. Kanina frykter å bli spist av slangen, men truer selv med å bite – en trussel hun fullbyrder når slangen mislykkes i å *lyve godt*: «– Men viss du ikkje lyg så godt / at eg trur det, så bit eg deg!» (4. oppsl.).

⁵⁴ Syllepsiser i barnelitteraturen er sidehandlinger som introduserer bifigurer som ikke nevnes med ord. Dette er kanskje best kjent fra Sven Nordqvists bøker om *Pettson och Findus* (1984–) (Nikolajeva og Scott 2001: 25).

Brudd med vante roller

Kanina er sterkt feminint markert gjennom hele teksten. Omslaget viser en lyserosa kanin med rødretet hårløyfe, kontrastert mot kaninpappaens sortprykkede halssløyfe på siste oppslag. Protagonen omtales bare som «kanina», som på tross av liten forbokstav heller fremstår som navn enn artsmarkør i Sandes ekspressive språk.⁵⁵ Kanina er markert i flere dikotomiske forhold: hun er et feminint markert barn i relasjon til kaninpappaen, og et kjent byttedyr i møte med tradisjonelle rovdyr som slangen(e) i Amazonas. Kanina bryter med den tradisjonelle rollen som barnet, jenta og byttedyret indikerer, da hun er aktiv i møte med slangen og bokstavelig talt biter fra seg. Innledningsvis overkommer hun flere utfordringer for å komme seg inn i hagen, som er et slags land av melk og honning hun på egen hånd finner frem til. I motsetning til en annen barnelitterær kanin, tidligere nevnte *Peter Rabbit*, er Kaninas pappa høyst levende, og han er den eneste av foreldrene som er til stede i fortellingen, selv om verbalteksten forteller at moren finnes.⁵⁶ Den tradisjonelle forkle-kledde moren er altså her erstattet av en tilstedeværende far, om enn i bakgrunnen.

Matmangelen de kvinnelige protagonistene står ovenfor i *Pinnsvinmamma* og *Den store røde hunden*, er erstattet av en overflod av mat og matlyst i *Slangen i graset*. Kanina avviser en tradisjonell kvinnerolle som kommende mor og forsørger når hun ikke bare spiser alene, men anser maten for å være skapt for henne selv. Hun nyter å spise, og avviser slik en feminin ambivalens og et behov for måtehold: «Så godt! Berre for meg!» (2. oppsl.). Kaninas nytelse omfatter også den spisende kroppen: «Eg er verdas finaste kanin, tenkte ho, eg har aldri sett ei kanin som har så fine potar som meg, og så fin haledusk, og så fin kul på magen. Magekul, megakul, gulrotkul! Sjå på meg!» (3. oppsl.). Her motsetter hun seg skammen som ofte er tilknyttet den feminine kroppen og den store magen. Slik bryter *Slangen i graset* ikke bare med litterære pikebarn som forsørgere og kommende mødre, men også med en feminin ambivalens til mat og kropp.

Barnelitterære pikebarns omgang med mat har tradisjonelt vært underlagt måtehold, ved at den kroppslige lysten og sulten må kontrolleres. Anna Krugovoy Silver viser at jenter og gutters forhold til mat blir svært ulikt representert i viktoriansk barnelitteratur. Kjønnede

⁵⁵ På tross av at Sande skriver «kanina» med liten forbokstav, omtaler jeg dette som navnet hennes på bakgrunn av den konsekvente bøyingen i feminin -a, som også bidrar til en tydelig kjønnning av protagonisten som jente. På nynorsk bøyes kanin i a-ending kun i flertall, kanin-ar/-ane, mens bestemt form entall er kanin-en. Jeg vil derfor omtale henne med stor forbokstav, mens slangen på sin side skrives med minuskler både i boka og i denne analysen, da han tilsynelatende ikke gis et navn.

⁵⁶Kaninpappaen i *Peter Rabbit* introduseres i historien som både subjekt og objekt: Pappaen er subjektet som hopper inn i McGregors hage, og objektet som blir laget til pai av McGregors kone (Carrington og Harding 2014: 64).

forventninger til mat og spising har blitt videreført i barnelitteraturen, hvor matlyst og seksualitet overlapper: «criticism of girls' appetite focuses on hunger as a sign of sexual desire, more frequently than does criticism of boys' appetite» (Daniel 2006: 39). I *Slangen i graset* kan derimot Kaninas kommentarer forstås som en selv-seksualisering og en gryende seksuell oppvåkning. Det dannes en parallell mellom lyst for og nytelse ved mat og Kaninas egen kropp og slangen(e)s begjær for Kanina som mat og kropp. For selv om Kaninas er et aktivt seksuelt subjekt i hagen, hvor hun begjærer sin egen kropp og sitt eget velbehag, er hun ikke fritatt fra det maskuline blikket. Kaninas selvbegjær blir besvart av slangens lyst, og illustrasjonene antyder at han har betraktet henne gjennom hele seansen. Dette blir tydelig når Kaninas oppfordringer om å «Sjå på meg!» (3. oppsl.) følges opp av slangens inntreden i historien: «Jaaaa, eg ser! kviskra ei grøn stemme. / Kven var det som snakka? / Plutseleg oppdaga kanina noko glatt som låg og bukta seg i graset. Ein slange!» (3. oppsl.). Kanina nyter sitt eget speilbilde, men vi vet ikke hvem hun oppfordrer til å «sjå på» seg. Det er usikkert om den mannlige objektivering er ønsket eller ikke.

Slangens inntreden avbryter Kaninas utforskning av hagen, maten og sin egen kropp. Kanina reagerer med å rope på hjelp, en reaksjon slangen gjengjelder: «– Hjelp! ropte kanina. / – Hjelp! svara slangen.» (4. oppsl.). Mens Kaninas frykt er troverdig, fremstår slangen upålitelig i sin reaksjon. Verbalteksten fremhever at han ikke roper om hjelp, men derimot bare svarer med å etterligne Kanina. Han er både et rovdyr og heller ikke overrasket all den tid han har sett på henne i hagen. Slangens tvetydighet fremheves av fortelleren, som introduserer ham som «[e]in lang og sleip og grøn slange» (3. oppsl.). Sleipheten har en dobbeltbetydning, idet det er uklart om det er slangehudens tekstur som er sleip, eller slangen som person. Hvilke hensikter han har, og hvorvidt han er til å stole på, forblir usikkert gjennom hele fortellingen, hvor han snart spinner løgner og skifter identitet på Kaninas oppfordring.

Erotiske undertoner

Slangens kommentarer skildres i tidvis erotiske undertoner. Når han iakttar Kanina hvisker han til henne, som om det er hemmelig eller forbudt: «– Jaaaa, eg ser! kviskra slangen» (3. oppsl.). På neste oppslag spør Kanina om han lyver om å trenge hjelp for å ha svelget for mye vann, hvorpå han innrømmer løggen: «– Ja, svara slangen, – *likar du det... at eg lyg?*» (4. oppsl., mine kursiveringer). Slangens usikre identitet fremheves i illustrasjonen, som viser en tilsynelatende slange med et ansikt som ligner tuten på en vannslange. Billedutsnittene i de

fire første oppslagene går fra et heltotalbilde til nærmere og nærmere inn på Kanina.⁵⁷

Oppslaget hvor Kanina og slangen møtes er halvnært, og viser den buktende slangen som står litt ovenfor henne. Ut av tuten spruter vannstråler i Kaninas retning. På neste oppslag skifter vannstrålen til hvite dråper som ligner ejakulasjonen, idet Kanina biter slangehalsen. Slangen har også fått briller idet han lyver seg om til en brilleslange, og de to runde formene over tuten tydeliggjør slangens fallosform.

Slangens seksuelle undertoner vektlegges i de intertekstuelle referansene til Edens hage, Evas bitt av eplet som fører til menneskets seksuelle bevissthet og det påfølgende syndefallet. I begge fortellingene fører slangens møte med den kvinnelige hovedpersonen til en seksuell oppvåkning og forvisning fra hagen.⁵⁸ Kaninas reise vekk fra hagen skjer ned gjennom bakken. På tross av at Eva og Adams forvisning ikke eksplisitt beskrives som et fall, understreker Northrop Frye at syndefallet nettopp må forstås som et fall fra et høyere platå (Frye 1990: 195–196). Dette gjenspeiles når Kanina, etter hvert motvillig, følger slangen ned gjennom bakken. I oppslaget snus bokas format på høykant, et grep som fremhever den lange nedstigningen gjennom jorda. Fremme i Amazonas blir også den «paradisiske» maten i hagen erstattet av en jeger- og bytte-struktur, et skifte Frye også tillegger syndefallet. Det viktigste er likevel at fallet fra hagen i begge tilfeller er sammenkoblet med den seksuelle bevisstheten, som jeg senere vil vise at reisen gjennom jorda kan forstås som en metafor for. I motsetning til i utilstanden i Edens hage finnes det et historisk *før* i *Slangen i graset*, men parallelt i historiene inntreder den seksuelle oppvåkningen ved slangens ankomst.

Kampen om å spise og bli spist i *Slangen i graset* kan også forstås som en form for kannibalisme som kanskje er særegen for barnelitteraturen. Kanina og slangens opprør mot de voksne, og etableringen av vennskapet seg i mellom, bygger opp under deres likhet som barnlige dyrekarakterer på tvers av artenes ulikhet. Tison Pugh hevder at likheten mellom dyrefigurene i barnelitteratur kvalifiserer ønsket om å spise den andre til en form for kannibalisme: «In regard to children's literature, interspecies cannibalism (although an oxymoronic term) often appears to disrupt the supposedly egalitarian social structures that embrace a multitude of disparate creatures» (Pugh 2008: 327). Likskapen blir eksplisitt etablert i teksten, idet slangen forsikrer Kanina om at hun er trygg sammen med ham: «Du er kompisen min, ikkje sant, / du er min beste ven. / Kom og gje meg ein klem! /Mmmm! / Ingen får lov til å ete deg!» (10. oppsl.). Slangens forsikring er likevel tvetydig i ønsket om,

⁵⁷ Et heltotal-, total- og halvtotal-bilde viser personer i helfigur. Kolofonsiden viser et heltotalbilde med miljøoversikt der Kanina hopper på vei inn mot hagen, og de neste tre oppslagene *zoomer* innover, og tydeliggjør mimikk og kroppsspråk til fordel for omgivelsene.

⁵⁸ I følge Humphrey Carpenter er hagen nettopp en metafor for barndommen. (Cadden 2010: 289).

og nytelsen i, kroppskontakten med Kanina. Når illustrasjonen mot bokas slutt avslører at slangen drømmer om å fortære henne, får det kannibalske begjæret for å spise en erotisk undertone. Kanina er kanskje slangens beste venn, og derfor er det heller ingen som får lov til å spise henne – utenom slangen selv?

Slangen er også et offer for Kaninas formaninger og straff. Han lyver og omskaper seg selv til en brilleslange, hageslange og klapperslange på hennes oppfordring. Hvis han ikke lyver godt nok, truer Kanina med å bite ham: «Men viss du ikkje lyg så godt at eg trur det, så bit eg deg!» (4. oppsl.). Spillet mellom Kanina og slangen utfordrer grensene mellom løgn og sannhet, objekt og subjekt, og rovdyr og byttedyr. Slik ligner leken mer et parringsrituale enn en jakt, hvor de to forsøker å imponere og overgå hverandre. Leken utgjør narrativet, hvor identitet og sted er skiftende og usikkert. Idet Kanina ikke er tilfreds med løgnene, gjennomfører hun trusselen om å bite: «Kanina hoppa fram og beit slangen i nakken. / Slangen gulpa vatn. / Gulp, gulpa slangen» (5. oppsl.). Illustrasjonen viser Kanina i bevegelse som hopper opp og biter den buktende slangen i halsen. Slangen sperrer opp øynene, og illustrasjonen viser fire hvite vannstråler som spruter ut av slangetuten, som en metonymi for ejakulasjonen som resultat av Kaninas oralske straff.

Kaninas bitt i slangekroppen følges opp av et irr rødt helsideoppslag hvor slangen dominerer bildet. Den kveiler seg omkring Kanina som er fremstilt liten og med skremte, oppsperrede øyne. I slangens transformasjon til en klapperslange, og den påfølgende reisen gjennom jorda til Amazonas, går Kanina fra å være aktiv til å bli et byttedyr og mulig måltid, og et mulig objekt. Slangen går fra å være et objekt – en vanlig hageslange – underlagt Kaninas definisjonsmakt, til å bli subjektet. Narrativet skifter dermed fra å tilhøre Kaninas verden og orden, til slangens, idet han kan definere hva slags verden de befinner seg i, og hvilke farer som lurar.

Tilbake til Jorda

Illustrasjonen av Kanina og slangens reise ned gjennom jorda er et tverrsnitt av bakken, med himmelen over hagen og Amazonas så vidt synlig på hver sin ende. Ved passasjens inngang under et tre oppe i dagslyset kan vi se fire gulrøtter stikke opp fra jorda og ut i den gule lufta. På motsatt side, i Amazonas, er himmelen blå med hvite stjerner, røde trær og røtter som ligner hender som griper inn i jordsmonnet. Syllepsisen er bare til stede over bakken, hvor en sommerfugl er på vei ut av bildet med et alvorlig ansiktsuttrykk. Senere i Amazonas blir figurene i syllepsisen erstattet av tropiske fugler, som fremhever Kaninas fremmedgjorthet.

Illustrasjonen av reisen gjennom jorda viser døde skjeletter av krypdyr og insekter i jordgangene, som frampek mot massegraven av kaninskjeletter inne i regnskogen senere i historien. Tilværelsen under bakken er en negasjon av idyllen i hagen. Jordgangene er klaustrofobiske og ubehagelige: «Det vart trongare og trongare. / Kanina såg ingenting. Ho kunne nesten ikkje puste. Ho kraup og kraup med mold i nasen og mold i auga. / Det klør. Eg vil snu! sutra kanina. / Men det var for seint å snu» (7. oppsl.).

Også Kanina blir annerledes under bakken. Der hun tidligere bestemte over slangen, er hun nå avhengig av ham, og han leder vei. Selvstendigheten hennes i hagen erstattes av et savn etter foreldrene, hvor hun vektlegger tradisjonelle forsørgersituasjoner som sengelegging og kveldssang: «Var det ikkje leggetid snart? Snart skulle pappa kanin kome og syngje godnattsongen!» og «– Mamma, pappa, bestefal! [*sic*] hiksta kanina, – eg vil heim!» (7. oppsl.). Her fremheves Kaninas barnlighet, som oppstår i lengselen etter det hjemlige og kjente i møte med en ukjent, *unheimlich* verden under bakken. Freud definerer det *unheimliche* som «that class of the terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar» (Freud 2003: 124). Det er interessant at Kanina først og fremst søker mot moren som omsorgsperson i dette øyeblikket, på tross av at det kun er faren som er til stede i historien. Lengselen etter moren kan forstås i lys av jorda som feminin, og barnets tidligere forening med morens kropp. Lengter Kanina hjem til en tidligere uskyldig tilstand?

Hvis slangen er et produkt av Kaninas fantasi, og dermed en hageslange i stedet for en ekte slange, kan han forstås som et uttrykk for Kaninas seksuelle (under)bevissthet. Freud vektlegger at det *unheimliche* kan oppstå når skillet mellom fantasi og virkelighet blir uklart:

This is that an uncanny effect is often and easily produced by effacing the distinction between imagination and reality, such as when something that we have hitherto regarded as imaginary appears before us in reality, or when a symbol takes over the full functions and significance of the thing it symbolizes, and so on. The infantile element in this [...] is the over-accentuation of psychical reality in comparison with physical reality. (Freud 2003: 151)

Om slangen kun finnes i Kaninas fantasi, må det uhyggelige møtet forstås som den seksuelle symbolikken som tar overhånd. Amazonasjungelen er stedet hvor maten, som har en iboende påminnelse om døden i Kaninas frykt for å bli spist, og dens uttrykk for den seksuelle tilfredsstillelsen, forenes i faren for å bli spist, som en symbolsk penetrasjon. Måltidet representerer i så fall Kaninas død som et fortært objekt, som i overført betydning utgjør den uskyldige barnetilstandens død i lys av den seksuelle oppvåkningen.⁵⁹

⁵⁹ Døden og seksualiteten er jo også nært forbundet, som det franske uttrykket for orgasmen, *la petite mort*, eller den lille død, antyder.

Lengselen etter en tapt tilstand i barndommen fremheves av at hjemmet er representert ved foreldrene og Kaninas barnlige avhengighet av voksenpersoner. Kaninas selvbilde som «ei fin kanin!», med vektlegging av den ytre kroppen, erstattes her for første gang av en selvidentifikasjon som et lite barn: «Eg er sliten! klaga kanina [...] Eg er *liten!* *sutra* kanina» (7. oppsl., min kursivering). Skiftet i hennes selvbilde i dette oppslaget gir uttrykk for at Kanina nettopp avviser den tidligere modenheten. I hagen var hun selvstendig, og opptatt med å nyte sin egen mat og kropp. Overgangen fra det selvstendige subjektet til avhengig barnlighet kan forstås som en avvisning av den seksuelle utforskningen. På samme måte finner Traavik i sin lesning jentebarnets avvisning av det seksuelle i *Pinnsvinmamma*. Kaninas savn etter forsørgerne er et savn etter en tapt fase i barndommen, det trygge og uskyldige, i møte med seg selv som ny og fremmed.

Det er avgjørende at dette skiftet ikke inntreffer etter at de har kommet frem til Amazonas og hun møter slangefamiliens truende fremtoning, men i løpet av reisen gjennom bakken. Slangens penetrasjon av jordsmonnet, med en angrende Kanina følgende etter, kan forstås som en metafor for samleiet eller den seksuelle utforskningen. Samtidig er jorda symbolet for morsfiguren, morsfiguren Kanina både lengter hjem til og er i ferd med å utvikle seg til. Kaninas avvisning av reisen gjennom bakken kan tolkes som en avvisning av den seksuelle utviklingen, og en motvilje til overgangen fra barn til kjønnsmoden kvinne. Jeg tolker Kaninas hjemlengsel som en lengsel etter et tidligere, barnligere selv, men likevel ikke til et *pre*-seksuelt selv i en uskyldig barndom. Som tidligere nevnt begynner ikke historien i hagen som en uskyldig naturtilstand, og den åpner slik for at det kan finnes en tidligere tilværelse i hagen, hvor Kanina kan være både uskyldig og seksuell i sin selv-seksualisering og nytelse.

Kanina i underverden

Fremme i regnskogen er verden ved første øyekast igjen idyllisk, med blader «store som paraplyar», sterke farger og eksotiske fugler. Bak idyllen skjuler det seg likevel uhygge, da løgnen både er forførende og truende: «At du kan lyge fram ein så fin skog! Kjempefin og sjempefin. Men litt skummel!» (8. oppsl.). Frykten viser seg å være berettiget når Kanina risikerer å bli fullkomment objektivert som måltid i en verden full av rovdyr. Slangen antyder denne faren i en kommentar hverken Kanina eller barneleseren nødvendigvis forstår implikasjonene av: «– Finst det ikkje kaniner her? / – Ikkje no lenger» (9. oppsl.).

Illustrasjonen viser Kanina omringet av skygger av truende rovdyr, foran en gravplass av døde – formodentlig oppspiste – kaninskjelett. Kanskje er Kanina det neste måltidet.

I Amazonas inntar slangen den aktive posisjonen idet han har makt til å skape verden ved å vise vei og fortelle løgner. Samtidig gis han en tvetydig rolle som trussel og verge i Kaninas møte med skogens rovdyr. Denne dobbeltheten kulminerer i møtet med slangefamilien: «Men ikkje ver redd. Eg skal passe på deg. Vil du bli med meg heim og helse på familien min? Du kan få overnatte i senga mi!» (9. oppsl.). Slangen tilbyr Kanina å overnatte i hans egen seng, et tegn på gjestfrihet som likevel har et underliggende seksuelt aspekt. Gjестfriheten reiser spørsmål om hvor slangen skal sove: Ligger de sammen? Forførelsen og frykten går hånd i hånd, og kommer til syne i dialogens mange dobbeltbetydninger. Kanina roser slangen for hvor «sterk og snar» han er, mens hun får skyss på slangehalsen. Å være sterk og rask er attraktive og tradisjonelt maskuline attributter, som samtidig kan være livsavgjørende for et bytte i møte med rovdyret. De bange anelsene eskalerer idet Kanina forstår at slangens familie nettopp er slanger: «– Nei, men det er berre det at ekte slanger et levande kaniner. / Det har mamma sagt! / – Du må ikkje høyre på dei vaksne! / Du er kompisen min, ikkje sant, / du er min beste ven. / Kom og gje meg ein klem! / *Mmmmm!* / Ingen får lov til å ete deg!» (10. oppsl., min kursivering).

Illustrasjonen viser den lange slangen som bukter seg over helsideoppslaget, med synlige, spisse tenner og oppsperrede øyne. Slangetungen henger ut av munnen, og peker svakt opp mot Kanina som holder seg fast i slangehalsen. Bak slangen kan vi se skjelettlignende dyr med gapende munn fylt med hoggtenner, strekke seg etter Kanina. Hun er bokstavelig talt forfulgt av sultne skapninger som vil spise henne. Slangens delte tungespiss visualiserer den gjennomgående dobbeltheten i teksten: Slangen taler med to tunger. Han lover å passe på Kanina, men ansiktsuttrykket og den åpne munnen som ligner skapningene som kommer etter dem, tyder på at han har skjulte hensikter. Ønsket om å klemme Kanina kan forstås både som et ønske om fysisk nærhet, og et begjær for å ha henne nærme munnen slik at han kan spise henne opp. Det uttrykte velbehaget i slangens «Mmmmm!», som er uthevet med stor og fet skrift i verbalteksten, kombinerer både den kroppslige lysten og ønsket om å fortære henne. Slangen vil nyte Kanina – som mat eller kropp?

Gjest til middag?

I slangens gjenforening med moren blir skillet mellom Kanina som venn og mat ytterligere utvisket, idet hun presenteres parallelt med måltidet: «– Og gjett kven eg har med til middag!»

(13. oppsl.). Det er usikkert om hun er med som gjest eller som den kommende middagen. Illustrasjonen viser Kanina skjult inne i den omkveilede slangekroppen, som fanget objekt eller beskyttet subjekt. På himmelen har fullmånen et skremt ansiktsuttrykk. Slangemoren har krusete munn og tungen hengende ute, i likhet med slangen. De synlige tungene kan antyde slangenens sult, og fremhever at de ikke er helt til å stole på. De beskriver Kanina med ord som vektlegger den begjærte kroppen som mat: «Men kokokor har du den *deilige, sprell levande kakakakanina?*» (13. oppsl., min kursivering). Ønskene om å spise Kanina har seksuelle undertoner i ordvalg med dobbeltbetydninger. Kanina er *kjær*, slangene vil *kjenne* på henne, og hun beskrives som *søt* - ord som kan betegne henne både som et deilig måltid, eller en kjær og søt kropp slangen vil ta på. Begjæret for å spise og det seksuelle og romantiske begjæret sammenfaller og blir vanskelig å skille fra hverandre i verbaltekstens språklek.

Tekstens barnlige lek med ordlyder danner springbrettet for Kaninas endelige selvidentifikasjon som byttedyr, og den påfølgende skrekken hun opplever:

Å, kor dei glodde med dei gule auga og svinga seg hit og dit, / Mmmmm! Her lukta det kanin! Sjå på den *lekre* kaninklumpen! *Skjære skjære* vesle *middagsgjesten* vår! Kom hit! Lat oss få *skjenne* på deg! [...] Neinei, vi skal ikkje skjenne på deg, vi skal *kjenne, kjenne, kjenne på deg!* / Å, kom hit, kom hit, du *søte*, du *lodne*, du *sssssssssjempegode* kanin! (14. oppsl., min kursivering)

Her gjentas beskrivelsene av Kaninas lodne kropp fra bokas andre oppslag, hvor hun nyter sin egen kropp og mat i hagen: «Så mjuk og loden og spretten! / Og sjekk! / Ja, sjempesjekk» (2. oppsl.). Det tidligere selvbegjæret er erstattet av slangenens lyst. De sultne slangene kveiler seg omkring Kanina med åpne gap og utstikkende tunger. Språkleken veksler mellom *skjære* og *kjære*, *skjenne* og *kjenne*. Slangen holder Kanina *kjær*, men når *kjære* blir «*skjære middagsgjest*» indikerer ordleken at Kanina er det kommende måltidet. Kanina er begjært som den *kjære* gjesten, men hvis begjæret skal tilfredsstilles er det gjennom en matorgie hvor Kanina er det *skjærte* offeret: det serverte måltid heller enn til bords.

Dit og tilbake igjen?

Kaninas redning og overlevelse ligger i slangens evne til å lyve, *å lyve godt*, slik han til sist lyver seg selv til en vanlig hageslange og familien til sykkeldekk eller agurkslanger. Slangens løgn fungerer altså på to nivåer. Han kan lyve frem nye og gamle verdener, men også flytte på grensene mellom subjekter og spiselige objekter. Kanina blir måltid i Amazonas, slik slangefamilien blir agurker i hagen. Grensene mellom virkelighet og fantasi er flytende, og grensene mellom slangens løgner og sannheter er uklare. I Kanina og slangens dialog i

Amazonas blir imidlertid fantasi og virkelighet avgrenset på ett punkt. I jungelen finnes farlige rovdyr Kanina ikke vil høre om, og hun etterspør i stedet andre kaniner: «Kor er dei andre kaninene? / Kor er Snurre Sprett og Kalle Kanin / og Påskeharen? / – No *tullar* du fælt! / Dei *tullekaninene* / *finst ikkje*, det veit du» (9. oppsl., min kursivering). Kaninene finnes ikke i Amazonas, som allerede nevnt antyder ikonoteksten at de er spist opp av rovdyr. Slangens svar dreier seg likevel ikke om kaniner generelt, men om «tullekaninene» spesielt: Han påpeker at myologiske og populærkulturelle kaninfigurer ikke finnes. I en verden konstruert av slangens evne til å lyve frem gode løgner, og slangens mulige eksistens som en fantasislange basert på en hageslange, blir kaninfigurene avgrenset fra tekstens løgnaktige univers som uekte. Slangens kommentar kan forstås som en metakommentar til bokas spill med grensene mellom løgn og sannhet, fantasi og virkelighet. Samtidig antyder kanskje slangen at Kanina tar feil av hva som er virkelig og ikke, og dermed at hun heller ikke er helt trygg når hun i siste oppslag tror hun er bragt tilbake til hagen. Handlingens tvetydige slutt antyder nettopp at alt ikke er så idyllisk i hagen likevel.

Tilbake i hagen tar Kanina tilbake agens når hun spiser gulrøtter i en verden hvor maten igjen er uten bevissthet og hun selv et spisende subjekt. Som belønning for slangens innsats kysser hun ham på tuten, i et språklig spill på truten som ikke finnes lenger når slangen lyver seg selv til en hageslange: «– Der laug du godt! / sa kanina og kyssa / slangen på tuten» (16. oppsl.). Kysset speiler bittet i tekstens begynnelse, som sammen utgjør fysiske og lystbetonte uttrykk for straff og belønning i boka. Den gode løgneren knyttes igjen opp mot det kroppslige begjæret. Idet Kanina gjenforenes med kaninpappaen og forteller om reisen til Amazonas, tillegges Kanina selv rollen som den gode løgneren som belønnes (med ros): «No lyg du godt, vesle kanin! / – Ja, likar du det, pappa?» (17. oppsl.). Kaninas svar plasserer henne i slangens tidligere posisjon som den fristende løgneren.

Teksten opererer ikke med konsepter som skyld, uskyld, det uskyldige eller gode barnet, og heller ikke det dårlige barnet finnes i *Slangen i graset*. Slangen får ros og ris – bitt og kyss – for gode eller dårlige løgner, slik Kanina får oppmuntring eller bekreftelse for å lyve godt på siste oppslag. Å lyve godt er ikke bare ønskelig og begjært, men skaper som vist hele verdener innad i tekstuniverset, så vel som personers status som subjekt eller objekt. Slik har teksten et eget verdisystem hvor den svake løgneren er negativ, og gode løgner begjæres. Det tradisjonelt dårlige barnet som lyver settes på hodet, og å lyve blir attråverdig. Dette er et subversivt karnevalistisk trekk ved teksten. John Stephens deler inn den karnevalistiske barnelitteraturen i tre typer:

first, «those that offer the characters ‘time out’ from the habitual constraints of society but incorporate a safe return to social normality» [...]; second, those that strive «through gentle mockery to dismantle socially recieved ideas and replace them with their opposite» [...]; and, third, those which are «*endemically subversive of such things as social authority, recieved paradigms of behaviour and morality*, and [of] major literary genres associated with children’s literature». (Daniel 2006: 84, min kursivering)

Slangen i graset tilhører altså den tredje typen karnevalistiske tekster. Teksten har et indre verdisystem som snur kjente normer for god moral på hodet. Gode løgner belønnes, dårlige løgner, og dermed sannheten, straffes. Narrativets tvetydighet kan også forstås som en utfordring av den tradisjonelle barneboka, da skiftene i miljø, virkelighet og fantasi forblir uklare og nok skaper forvirring for både en voksen- og en barneleser. Kaninas reise til underverden kan sies å være en «time out» av Stephens første kategori, men tilbakevendingen til en sosial normal er ikke åpenbar. Tekstens slutt er tvetydig og åpen.

Den lykkelige slutten, og Kaninas trygge gjenforening med familien i verbalteksten, blir utfordret av illustrasjonene og den påfølgende ettersatssiden. På siste oppslag repeteres det skjelett-lignende fugleskremslet fra starten, og antyder at historien ikke er over ennå. Det er mørke skyer på himmelen, og under trærne ligger slangen utstrakt og drømmer om seg selv med en oppspist kanin-skikkelse i magen. Kanina er på vei ut av bildet sammen med kaninpappaen, men har piggrådgerdet fra første oppslag foran seg som et siste hinder. Pappaen ser frem og ut av bildet, mens Kanina har ansiktet snudd inn mot leseren med et forskremt ansiktsuttrykk. Hvem sin fantasi er vi egentlig vitne til?

Denne tråden følges opp i den avsluttende parateksten, som ble introdusert innledningsvis. Ettersatssiden har blå bakgrunnsfarge i stedet for den gule historien åpnet med. Forsatssidens gulffarge gjentar den gule verden i hagen over bakken, mens blåffargen til slutt gjentar den blå himmelen i Amazonas. Fargevalget på ettersatssidene kan tyde på at alt ikke er som det ser ut til i bokas avslutning. Illustrasjonen viser Kanina på vei innover i bildet hånd i hånd med kaninpappaen. Vi kan telle nitten andre kaninfigurer langs bakken og oppe i de nå svartfargede trærne og husene, som er plassert speilvendt fra forsatssiden. De mange kaninfigurene med skremte og alvorlige ansiktsuttrykk minner om de døde kaninskjelettene i Amazonas. Om vi teller med separate skjelettbein i oppslaget i Amazonas, viser også kaningraven 19 skjeletter. Denne gjentakelsen antyder at Kanina og pappaen ikke er på vei hjem, men at de kanskje har blitt en del av de utryddede kaninene i Amazonas. På siste oppslag i hagen kan vi også se at syllepsisens figurer befinner seg rundt slangen heller enn Kanina, hvor de har blitt svarte og fått vonde ansiktsuttrykk. Har fortelleren skiftet sympati fra Kanina til slangen?

Ikonoteksten og parateksten mot slutten av boka reiser tvil om hvilken verden vi egentlig befinner oss i, og hvem sin løgn vi er vitne til. Skiftet i syllepsisens figurer antyder at slangen kanskje har overtatt plassen som fortellingens protagonist. Kanskje er historien vi får fortalt i bokas slutt Kaninas fantasi om gjenforeningen med pappaen, mens slangens fantasi om den fortærte kaninkroppen endelig har blitt virkelig. Boka slutter med Kanina og kaninpappaen midt i hoppet over gjerdet til høyre i bildet. Vi får ikke vite om Kanina kommer seg over piggrådgerdet og hjem til slutt, eller om slangens begjær endelig er tilfredsstilt og Kanina har blitt et måltid. Hvem lyver til slutt?

Avslutning

Carolyn Daniel anser den patriarkalske dominansen for å være for altomfattende til at teksten, leseren, forfatteren og barnet kan unnsnippe den (Kelling og Pollard 2009: 13). *Slangen i grasen* tilbyr en protagonist som motsetter seg de rollene en barnlig, sløyfekreidd liten kanin antyder ved første øyekast. Kanina er aktiv, og i hagen bestemmer hun både over sin egen kropp og nytelse, og over slangen. Slangen er likvel tvetydig, og om Kanina unnsnipper hans begjærte skjebne er til slutt et åpent spørsmål. Selv om hagen må forstås som et fristed for Kaninas seksualitet, er dette en tilstand hun taper idet slangen tar henne med ut på reisen. I overgangen skifter idyllen til fare, og markerer nettopp seksualiteten som farlig. Slik blir seksualiteten markert som et tabu idet den overskrides.

Seksualiteten blir antydnet i fortellingen, og nettopp fordi overskridelsen ikke skjer eksplisitt vil jeg kalle denne et *skjult* brudd med tabu. Det er nærliggende å tro at barneleseren ikke er i stand til å avkode denne tematikken, men vi kan likevel ikke forutsette at den ikke kan komme i kontakt med henne. Den implisitte seksualiteten tiltaler leseren ved motiver som i høyeste grad er sanselige. Slik kan den implisitte litteraturen henvende seg til barneleseren i form av en enkel tiltale, hvor det sensuelle og det skrekkelige ved fortellingene åpner for en kommunikasjon med barneleseren, som både kan pirre og skremme. Slik kan denne implisitte litteraturen åpne opp for å stille spørsmål ved barnets seksualitet, gjennom en fysisk kontakt i stedet for å gå over hodet på barnet.

2 Eksplisitt seksualitet

Innledning

I Rune Belsvik og Kari Stais *Tjuven* (2008) og Gro Dahle og Kaia Dahle Nyhus' *Sesam sesam* (2017) tematiseres barneseksualiteten på eksplisitt vis. I begge bøkene fungerer pornografi, enten i magasin eller på internett, som en katalysator for barnets seksuelle oppvåkning og utforskning. Fordi pornoen er grunnleggende voksen – den viser voksen seksualitet ment for et like voksent publikum – kommer seksualiteten til barnet utenfra i begge bøkene. Skillet mellom barn og voksen, som forbeholder seksualiteten til voksenlivet, blir brutt når barna utforsker pornoen de oppdager.⁶⁰

Fordi dette bruddet gjøres eksplisitt i bøkene, rettes seksualiteten mot en implisert barneleser i like stor grad som en voksenleser.⁶¹ Jeg har vist hvordan tekstmaterialet gradvis erstatter voksenpersonen med barnet i barneperspektivet, barneprotagonisten og barneseksualiteten. I bøkene med eksplisitt seksualitetstematikk kan vi også legge til barneleseren som en naturlig utvikling av denne prosessen, hvor seksualiteten direkte tiltaler barneleseren uten den implisitte litteraturens antydende natur. Slik har vi å gjøre med et åpent brudd med tabuet i *Tjuven* og *Sesam sesam*.

Selv om barneperspektivet rår i disse to bøkene, finnes en flerstemmighet i begge tekster idet et voksent perspektiv bryter inn. I mine lesninger vil jeg foreta en naratologisk analyse, motivert av de ulike fortellerstemmene som kommer til uttrykk i spesielt *Sesam sesam*. Dette er en relevant teoretisk inngangsvinkel til analysen av tabuet, siden den naratologiske analysen kan lokalisere hvilke stemmer som finnes i teksten, og hvordan de kommer til uttrykk. Ikke bare er det i overskridelsen av det voksne til fordel for barneperspektivet som utgjør bruddet med tabuet, men den impliserte forfatterens ideologi kommer også til syne i de ulike stemmenes samspill. Denne er viktig å lokalisere for å forstå hvordan, og i hvilken grad, teksten bryter med tabuet. Jeg drar også inn psykoanalyse der det er relevant, spesielt i undersøkelsen av det maskuline barneblikket i *Sesam sesam*. I *Tjuven* vil jeg spesielt fokusere på konstruksjonen av et uskyldig barn, og fremstillingen av seksualiteten

⁶⁰ Pornografien er også et motiv i flere andre bøker i materialet, uten at barnets utforskning av den tar like stor plass. Dette skjer i eksempelvis Sverre Henmo og Bo Gaustads *Bråtebrann* (2009) og Endre Lund Eriksens *Pitbull-Terje og kampen mot barnevernet* (200).

⁶¹ Dette betyr likevel ikke at bøkene ikke kan ha flere lag, og at momenter i mine nærlesninger kanskje er utilgjengelig for barneleseren, slik symbolikk og intertekstuelle referanser i voksenlitteratur også kan være utilgjengelig for ulike voksne lesere. Dette påvirker likevel ikke analysene, siden jeg lokaliserer bruddet med tabuet i den seksuelle tematikken. Så lenge denne er eksplisitt og tilgjengelig for barneleseren, er overskridelsen åpen.

som skitten, som er grunnleggende i ideen om barns seksualitet. At seksualiteten i boka markeres som skitten, er et uttrykk for tabuet som urent, slik Douglas definerer det. Fordi *Tjuven* tematiserer en personlig og individuell seksualitet, og Douglas interesserer seg for tabuet som sosialt og samfunnsstrukturelt fenomen, vil jeg også kort trekke inn Julia Kristevas subjektorienterte essays om *the abject*.

Her skiller jeg mellom eksterne og interne markeringer av tabuet. Mens Douglas' teori danner utgangspunktet for kartleggingen av tabubelagt seksualitet, som resulterer i identifikasjonen av disse to bøkene som brudd med tabuet, er det også relevant å påpeke tekstenes interne markeringer av seksualiteten som tabubelagt. Dette skjer blant annet i forestillingen om seksualiteten som skitten, eller et løsrivelsesmotiv.

Til slutt vil jeg kort sammenligne *Tjuven* og *Sesam sesam*. Ut i fra forståelsen av overskridelsen som et brudd med, og markering av, grensen for tabuet, vil jeg spesielt undersøke løsrivelsen som uttrykk for tap av barndommen og fremstillingen av feminin seksualitet i de to bøkene.

Skyld og uskyld i *Tjuven*

Innledning

Rune Belsvik og Kari Stais *Tjuven* (2008) er den eneste illustrerte barneboka blant litteraturen jeg arbeider med i denne delen av oppgaven. Boka har en eldre målgruppe enn de øvrige billedbøkene. Dette blir også synlig i Deichmans database, hvor *Tjuven* opprinnelig var katalogisert under 11–12 år, en målgruppe som har blitt utvidet til å dekke 9–10 år i løpet av arbeidet med denne oppgaven. Boka har med andre ord blitt trukket opp i alder av litteraturformidlere, og det tyder på at den eksplisitte tematiseringen av barns seksuelle utforskning har blitt ansett som upassende for målgruppen. Barnas alder blir ikke oppgitt i boka, men de går tilsynelatende på barneskolen. Jolver, Bob og Eline er klassekamerater, mens søskenbarnet til Bob er litt eldre, om lag et år eller to. Belsvik har skrevet flere bøker om Jolver, blant annet barneboka *Forteljingar om Jolver* (2009), med samme illustratør. Jolver er også navnet på protagonisten i voksenboka *Kommoden* (2007), hvor en voksen Jolver tenker tilbake på sin seksuelle oppvåkning i barndommen, en gang før han fylte ti år. Denne parallellen påpeker Inger Østenstad i sin anmeldelse av *Tjuven*, hvor hun foreslår at Jolver i *Tjuven* står på terskelen til stadiet mellom barn og ungdom (Østenstad 2008). I så fall er barna i *Tjuven* yngre enn den opprinnelige målgruppen Deichman opererer med.

Om vi følger parallellen til *Kommoden*, antyder den i så fall at handlingen i *Tjuven* utspiller seg på 1950-tallet. Boka sier ingenting om tidsperioden den utspiller seg i, men når Jolver av kjedsomhet går ned til bok og søskenbarnet hans, og blir invitert med inn i boden, utspiller leken seg i et samfunn helt uten teknologi. I stedet får Jolver se i et pornoblad klassevenninnen Eline har tatt med fra storesøsteren Ramona.⁶² I boden lærer Jolver å fikle med tissen sin, og senere gnir guttene seg med Eline. Når Eline forteller at han kan få se Ramona naken i bytte mot et smykke hos gullsmeden, stjeler han penger fra morens lommebok. Ramona tar smykket og går sin vei, og han får likevel ikke sett henne naken. Foreldrene oppdager tyveriet, og som straff blir Jolver sendt på rommet sitt uten middag. Han greier likevel å holde den seksuelle oppvåkningen hemmelig, da han lyver om å ha kjøpt godteri for de stjalne pengene. Foreldrene tilgir Jolver til slutt, og han lærer at de ikke kan vite hva han tenker, men at han fra nå av må være stor og tenke selv.

Stais svart-hvite blyantillustrasjoner gir barna et naivistisk uttrykk, som også trekker de ned i alder. Streken fremhever karakterenes barnlige utseende, i de store, mandelformede øynene og store hoder på små, stiliserte kroppar. Tegningene er enkle, og med unntak av skyggebruk i de ulike gråvalørene er tegningene ganske flate og fremstår nesten glatte i sin teksturløshet. Bildene følger handlingen, og utfyller verbalteksten i liten grad utover å fremheve stemningen og personenes sinnstilstand. Illustrasjonene står adskilt fra verbalteksten og bryter opp fortellingen på ti enkeltsider fordelt på 67 sider. Fordi boka er en illustrert barnebok, i motsetning til de to andre billedbøkene i del to, vil jeg ikke vie illustrasjonene like mye plass i denne analysen.

Et uskyldig barneperspektiv

Fortelleren i *Tjuven* beskriver den seksuelle utforskningen slik den blir sett fra Jolvers synsvinkel, og det er bare hans tanker vi får tilgang til. Fortelleren gir sjeldent uttrykk for å ha en større innsikt i handlingen enn Jolver selv, og kommenterer i liten grad Jolvers følelser og tanker. Den nesten fullstendige fokaliseringen av Jolver fører til at barneperspektivet er styrende i teksten, og dette vektlegger Jolvers uskyld. Barnets uskyld er nært forbundet med et fravær av seksualitet, og dette kommer til uttrykk i Jolvers manglende seksuelle erfaring, kunnskap og ordforråd. Disse trekkene blir i stor grad fremhevet i en kontrastering mot de tre andre barna, som fremstår korrumperte, noe som er forbundet med vitende barn med et språk

⁶² I sin anmeldelse av *Tjuven* påpeker Inger Østenstad det talende navnet Ramona (Østenstad: 2008). Navnet har blitt assosiert med det romantiske, og ofte det «eksotiske», etter Helen Hunt Jacksons roman *Ramona* (1884), som har hatt stor populærkulturell innflytelse.

for å snakke om seksualiteten i (Robinson 2013: 44). Her vil jeg benytte meg av uskyld og *skyld* som begrepspar for å beskrive hvordan barna i *Tjuven* fremstilles, og hvordan disse fremstillingene virker inn på hverandre.

Dobbelheten i fremstillingen av skyld og uskyld ligner tabuets tosidige fare. Barneseksualiteten er ikke bare en fare i seg selv, men det seksuelle barnet utgjør også en fare for det uskyldige barnet – Jolver. Kontrasteringen av skyld og uskyld strukturerer slik seksualiteten som et forurensende tabu, som smitter fra de seksuelt vitende og erfarne barna og over på Jolver. Forblir Jolver i så fall uskyldig på tross av seksualitetens smittende funksjon, eller står uskylden for fall?

Pornobladet i boden utløser Jolvers seksuelle oppvåkning. Bildene i bladet blir ikke fremstilt billedlig, og leserens innsikt i pornografien kommer derfor fra fortellerens fokaliserings av Jolvers tanker. Han beskriver bildene i et barnlig språk, og ord som «porno», «onani» og «sex» er fullstendig fraværende i teksten, hvor pornoen heller omtales som et blad «med bilde av nakne damer» (Belsvik og Stai 2008: 10).⁶³ Dette barnenære språket beskriver også de seksuelle handlingene i boden, hvor barna onanerer ved å «ta seg på tissen» eller å «gni seg» med hverandre (11, 14). Barnespråket fremhever det ukjente ved seksualiteten, slik også de seksualiserte kroppene pornografien byr på er fremmede og uforståelige for Jolver: «Det er eit blad med bilde av nakne damer. Damer som rett og slett er nakne. *Dei har ikkje på seg sokkar eingong*. Ikkje underbukser heller. Og sjølv om dei er nakne ser dei ikkje sinte ut. *Det ser ikkje ut som nokon har tatt klede frå dei*» (10, min kursivering). Kommentaren er humoristisk for en leser som kjenner til pornoens form, og vet hvorfor kvinnene er avbildet uten klær. Jolver har derimot ikke sett bilder av seksualiserte kroppar før, og forstår ikke hvorfor kvinnene er nakne. Påpekningen av at damene til og med er uten sokker, og valget av ordet underbukser heller enn truser eller undertøy, forsterker Jolvers naive overraskelse i møte med pornografien. For ham er det helt utenkelig at noen frivillig vil kle av seg foran kamera.

Kerry H. Robinson vektlegger blant annet barns enkle språk og mangel på kunnskap som uttrykk for uskyld: «The hegemonic discourse of childhood is intimately linked with the concept of innocence, which is equated with *purity, naivety, selflessness, irrationality, and a state of unknowingness, or of being less wordly* – all of which characterize the child as vulnerable» (Robinson 2013: 42, min kursivering). Uskylden er med andre ord karakterisert av barnets fravær av egenskaper vi tilskriver voksne. Barneperspektivet i *Tjuven* viderefører denne uskylden, som ikke bare uttrykkes i Jolvers uvitenhet, men også de mange

⁶³ Fra nå av vil jeg kun referere til sidetall når jeg siterer *Tjuven*.

assosiasjonene og distraksjonene som avbryter den seksuelle utforskningen. Mens han ser på de pornografiske bildene, vandrer tankene hans videre: «Jolver håpar dei skal ha noko godt til middag. Då vil dette vera ein veldig fin dag. Mange fine ting på ein gong. Nakne damer og god middag. Det hender av og til at det er fleire fine ting etter kvarandre på ein dag. Men det er helst på bursdagen eller julaftan» (14). Jolvers oppmerksomhet er flakkende, og det seksuelle materialet er ikke mer interessant enn at det avbrytes av tanker om middag eller fuglesangen utenfor boden.

I motsetning til Jolver er Eline, Bob og søskenbarnet seksuelt erfarne. De introduserer seksualiteten for Jolver ved å invitere ham inn i boden for å se på bladet, forklare ham hvordan han kan ta på tissen, eller hvordan han skal gni seg med Eline. Den seksuelle oppvåkningen påføres dermed utenfra, og dette grepet fremhever Jolvers uskyld selv gjennom hans seksuelle utforskning. Jolvers manglende erfaring blir også eksplisitt påpekt av de andre barna i boden: «Er det slik dametissen er? spør Jolver / Du ser jo det, seier Bob. / Eg trudde opninga var framme, og ikkje under, seier Jolver. / Har du aldri sett nakne damer før? seier Bob» (12). Når den seksuelle nytelsen også kommer utenfra, fremstår Jolvers seksualitet som mindre naturlig: «Det er godt å ta seg på tissen, seier Bob. / Å? seier Jolver. / Berre gni fram og tilbake mens du ser i bladet, seier Bob vidare. / Ikkje mas slik, seier søskenbarnet» (11). Jolver uskyld blir konsekvent fremstilt som en mangel i lys av de andre barnas kunnskap, erfaring og ordforråd, også i passasjene hvor Jolver faktisk handler: «Jolver stikk neven i buksa og fiklar med tissen slik som Bob. Det er godt.» (14). Ved å sammenligne Jolvers handlinger med de andre barna, undergraves hans seksuelle agens og han fremstår som passiv.

De andre barnas skyld blir eksplisitt uttalt i noen passasjer av boka, selv om denne skylden ikke direkte knyttes til den seksuelle utfoldelsen. Lillebror Vidar foreslår at det er Bob som har stjålet morens penger, etter at Jolvers tyveri er avslørt. I kraft av Jolvers uskyldige natur, blir Bob foreslått som den virkelige synderen, fordi han i motsetning til Jolver ikke er et *godt* barn: «Det er sikkert Bob, seier Vidar. Bob er alltid så stygg» (53). Når Bob tildeles rollen som tjuv i Jolvers sted, impliserer dette også en seksuell skyld, slik jeg senere vil vise at tyveriet og seksualiteten ikke er løsrevet fra hverandre. Også søskenbarnet fremstilles som et dårlig barn, da han allerede på første oppslag introduseres som den som pleier å utestenge Jolver fra leken. Også Eline fremstilles negativt, og dette skjer i den seksuelle leken, på tross av at hun i Jolvers synsvinkel er ambivalent og uforståelig. På tross av at de tre barna alle er erfarne og har en seksuell kunnskap som Jolver ikke tar del i, er det bare Elines erfaring som eksplisitt blir utsagt i teksten: «Så går Eline opp stigen. *Det ser ut som ho har gjort det før.* Bob og søskenbarnet stappar nevene i buksa» (11, min kursivering).

Jolver forstår ikke hvorfor Eline går opp stigen til hemsen, men hun beskrives som aktiv: Hun har gjort dette før. Kommentaren antyder kanskje at Elines erfaring bærer større skyld enn guttenes, fordi hun er den eneste jenta i selskapet.

Pikebarnets seksualitet er særlig utsatt for kontroll, og personifisert som uskyldig (Robinson 2013: 35). Den feminine seksualiteten blir ofte forventet å være, og kodet som, passiv og avventende (Langfeldt 1986: 47). I *Tjuven* snus imidlertid rollene, og Jolver er passiv, mens Eline forklarer ham hvordan han skal gni seg med henne. Det er hun som har tatt med pornobladet, og det er hun som klatrer opp på hemsen og setter i gang gnikkingen. Selv om Eline tilsynelatende ikke er interessert i pornobladet, viser illustrasjonen at hun stikker hodet ut og ser ned på guttene – og bladet. At Eline stiller seg på et annet nivå enn guttene i boden, fremhever det heteroseksuelle samleiet gnikkingen imiterer.

Handlingene drives tilsynelatende frem av hennes egen lyst og nytelse, men dynamikken i boden har likevel en ambivalent karakter. Når Jolver gnir seg med Eline for første gang, forteller hun at det blir bedre når de blir eldre og Eline har fått pupper (19). Det er uklart hvem Eline snakker om her. Hun kan selvfølgelig mene at gnikkingen blir bedre for dem begge to med alderen. At hun påpeker at hun får bryster, skaper likevel en forbindelse til damene i pornobladet – damer som bare guttene ser på. Kanskje er det nettopp guttenes nytelse som vil øke med tiden, når Elines kropp har utviklet seg til å ligne mer på de begjærte kroppene i bladet.

Fra uskyldig til skyldig gutt?

Når guttene etter tur klatrer opp til hemsen for å gni seg med Eline, forstår ikke Jolver hvorfor. Han har tilsynelatende ikke kjennskap til det voksne, heterofile samleiet barna etterligner. Det er søskenbarnet som først kommer opp til Eline, og denne scenen skildres nedenfra, i Jolvers synsvinkel. Fortelleren utdyper ikke scenen for å bøte på Jolvers manglende forståelse, slik at leseren selv må legge sammen informasjonen:

Jolver hører at Eline og søskenbarnet rører på seg oppe i mørket. *Det hørest ut som dei prøver å få til noko, men så er det liksom for vanskelig.* Dei strevar. Eitt eller anna vippar opp mot taket og lagar små dunk av og til. Kanskje det er akebrettet til søskenbarnet som står der. Det store, svarte som går så fort. Det som Jolver aldri fekk låna. (15, min kursiv)

Den barnlige uvitenheten har en ironisk brodd for en leser som er innforstått med hva barna mener med å gni seg, og som forstår hva dunkingen på loftet kommer av. At barna ikke får til det de prøver på, fordi det er for vanskelig, er humoristisk for en leser som har kjennskap til den seksuelle leken. Grunnen til at Eline og søskenbarnet ikke får *det* til er jo nettopp fordi de,

i likhet med den potensielt uvitende leseren, bare er barn: De har ikke blitt kjønnsmodne ennå. Jolvers umodenhet blir åpenbar når han forstår dunkingen på loftet som akebrettet, som stjeler oppmerksomheten hans.

At barna ikke er voksne ennå, blir senere påpekt av Jolver selv, når det er hans tur til å gni seg, og leseren får innblikk i hva gnikkingen innebærer. Her påpeker Jolver at hverken han selv eller Eline har fått hår på tissen. At det er lenge til de kommer i puberteten understreker hvor små barna er:

Jolver forstår ikkje kva som er så viktig med å gni seg. Då han er oppe ser han at Eline har buksa og underbuksa nede på knea. Ho har bretta opp trøya si også. Ho er så kvit at ho lyser. Tissen hennar er berre ein strek, eller ei stripe i huden. Ho har iallfall ikkje hår. Det har ikkje Jolver heller. *Det er kjempe lenge [sic] til nokon av dei får hår på tissen.* Det må sikkert bli jul mange gonger før det vil skje. (17, min kursivering)

Eline sammenlignes indirekte med de voksne damene i pornobladet, som i motsetning til Eline har hårvekst: «Jolver har aldri sett noko så fint før. Pupper som struttar ut i lufta. Lange, deilige føter. *Hår på tissen.* Så stilig» (10, min kursivering). Han vet forskjellen på jentekroppen og kvinnekroppen, og spesielt kjønnsorganet, fordi han har sett begge deler i boden. På samme tid er Jolver klar over at både Eline og han selv kommer til å få hår på tissen i fremtiden, noe som indikerer at Jolver vet hva puberteten er og omtrent når i livet den inntreffer. Den påfølgende kommentaren hvor tiden regnes i julefeiring er utpreget barnlig, og gjør det nærliggende å tolke utsagnet som Jolvers kunnskap, og ikke den voksne fortellerens. I så fall antyder sitatet at Jolver kanskje har en større kunnskap om kroppen enn han tidligere har gitt uttrykk for, på tross av at han tilsynelatende ikke har visst hvordan jentetissen ser ut, eller forstått hva leken mellom gutt og jente impliserer, før i boden. Er fortellerens fremstilling av Jolver troverdig, eller antyder sitatet ovenfor en sprekke i fremstillingen av Jolver som barnlig, naiv og uvitende?

Fremstillingen av Jolver som et uskyldig barn i bokas begynnelse, står i et spenningsforhold til spørsmålet om skyld, som blir synlig allerede i tittelen. Dette når et klimaks når Jolver stjeler en pengeseddel fra mammaens lommebok, for å kjøpe et smykke i bytte mot å se Ramona naken. Gjerningen utløser en veksling mellom skyldfølelse og et forsøk på å rettfærdiggjøre seg selv som uskyldig. I passasjen fremheves Jolver motvilje til å stjele i skildringen av tyveriet, en ambivalent fremstilling som ligner passiviseringen av Jolvers aktive handlinger i boden:

Han tenker at han ikkje må røra pengane. Han tar ut ein peng. [...] Jolver tenker at han må legga penga tilbake. Han vil ikkje stela. Han vil ikkje legga penga tilbake heller. Han vil sjå

ei naken jente med pupper, og hår på tissen. [...] Han går stilt ned trappa. Han tar på sko og går ut i sola. Lukkar døra forsiktig etter seg. Han føler seg fæl. Men snart går det over. (29)

Selv om Jolver føler seg fæl, går skyldfølelsen over når han er hos gullsmeden for å kjøpe smykket. Han tenker ikke lenger på at han har gjort noe galt, men lar heller tankene vandre. Jolvers nylig oppdagede seksualitet kommer også til uttrykk når Jolver betrakter damen i butikken, og vurderer kroppen hennes, og hvorvidt hun kler å være naken eller ikke. Etterpå, ute i gata, forstår han at det for seint å angre, og lengter i stedet etter å bli voksen og kunne bestemme selv.

Jolvers følelser veksler mellom godt og ondt, men etter gullsmeden har han lagt fra seg skyldfølelsen. Den inntreffer først igjen i neste kapittel, som markerer et tidsavbrudd fra sitatet ovenfor: «*Etter ei stund* er han ute ved slaktaren. [...] *No* føler Jolver at han er ein tjuv igjen» (34, min kursivering). Hos gullsmeden skifter tilsynelatende Jolvers selvbilde fra den tidligere likegyldigheten og forsoningen med hva han har gjort:

Jolver gler seg til han blir voksen. *Til han ikkje lenger er ein redd, liten gut*. Til han har sine egne pengar. Til han bestemmer over seg sjølv. No er det nesten ingenting som er lov. Han har ikkje lov å vera *her nede* ved butikkane heller. Han har ikkje lov å gå så langt som han må gå *no*. Han får *jo* kjeft nesten kvar dag. (32, min kursivering)

Jolver er liten og redd, på tross av at sitatet kommer *før* skyldfølelsen innhenter ham. Hvem er det egentlig som snakker her? Bruken av ord som «her nede» og «no» indikerer en nærværende forteller, og det er nærliggende å tolke denne passasjen som fortellerens skildring av Jolver, heller enn en fokaliserings av Jolvers egne tanker, som jo ikke har vekslet tilbake til skyldfølelsen ennå på dette tidspunktet. I så fall har vi å gjøre med en forteller som vektlegger Jolvers uskyld, han er *liten* og *redd* og bare en *gutt*, og denne fremstillingen overlapper ikke med Jolvers eget speilbilde på dette tidspunktet i handlingen. Både her og stedet hvor Jolvers tilsynelatende uskyld kommer i konflikt med hans større kunnskap (17), antyder at fortelleren fremstiller Jolver som mer uskyldig enn han selv kanskje føler, og er. I så måte avsløres uskylden nettopp som en *konstruksjon* i disse to passasjene, en konstruksjon den voksne fortelleren påfører barnet.

Konstruksjonen av det uskyldige barnet impliserer på samme tid et potensielt tap av uskyld. Denne kan vi skimte i Jolvers løsrivelse fra foreldrene, som påbegynner allerede i sitatet ovenfor. Løsrivelsen medfører barnets modning, og som jeg senere vil vise blir denne akseptert som Jolvers vekst av foreldrene. I tapet av uskylden mister også Jolver sin status som barn, idet han nærmer seg barndommens slutt, og skal tre inn i de voksnes rekke. Løsrivelsen er likevel ikke bare et resultat av at Jolver stjeler pengene. Tyveriet og den

seksuelle oppvåkningen er nært forbundet, og de to motivene kan ikke forstås løsrevet fra hverandre. Jeg vil strekke denne sammenkoblingen, og hevde at tyveriet fungerer som en analogi for skamfølelsen som følger den seksuelle oppvåkningen.

Tyveriet som analogi

Fremstillingen av skyld og uskyld er til stede både i den seksuelle utforskningen i bokas begynnelse, og i tyveriet og dets konsekvenser, som tar over for seksualiteten i resten av handlingsforløpet. Disse to motivene har en tydelig sammenheng i teksten, da Jolvers seksuelle begjær er motivasjonen for udåden. Denne tilknytningen kommer til syne allerede i forsideillustrasjonen, som viser Jolver på hjørnet av en husvegg, med hånda halvveis gjemt bak ryggen. I hendene holder han et perlekjede. Rundt hjørnet av vegg kan vi se skyggen av en voksen kvinneprofil, med markerte bryster og rumpe. Smykket, og dermed tyveriet, er et ledd i å få oppfylt Jolvers nylig oppdagede begjær. Denne sammenkoblingen finner også sted inne i gullsmedbutikken, hvor Jolver betrakter butikkdamen med et seksuelt blikk: «Det er ei fin dame. Men ho er ikkje naken. Ho er ein heilt annan sort dame, tenker Jolver. [...] Ho står med ryggen til Jolver. Han ser ho har stor rumpe. Men han trur ikkje ho ville passa til å vera naken. Ho verkar for skummel. Ho verkar altfor vant til å ha klede på» (31–32). Ett sted i teksten blir Jolvers begjær for å titte på nakne damer eksplisitt knyttet opp mot spørsmålet om skyld. Han er var for foreldrenes krangler gjennom hele boka, og blir redd de kan lese tankene hans og slik vite at han har kikket i pornobladet:

Kanskje dei har krangla. Eller kanskje er det like før dei skal begynna å krangla. *Eller veit dei at Jolver har vore i bua og sett nakne damer? Og så er det kanskje veldig forbudt.* Og så er dei så lei seg at dei ikkje orkar å seia noko om det enno? [...] Har eg gjort noko forferdelig? tenker han. Sitt dei og ventar på at han skal fortelja alt saman? (23, min kursivering)

Det er først når Jolver forestiller seg foreldrenes potensielle straff han forstår at pornografi kan være galt, og at tittingen dermed er en dårlig handling han må tilstå. Han oppdager likevel at foreldrene ikke leser tankene hans, og hemmeligheten bevares.

Det er med andre ord følelsen av skyld som knyttes opp til seksualiteten, og skyldfølelsen er en konsekvens av tyveriet. Tyveriet kan slik forstås som en analogi til den skyld- og skamfølelsen seksualiteten medfører. I likhet med seksualiteten er også tyveriet kjønnnet, da Jolver stjeler penger fra moren for å kjøpe smykket av butikkdamen, for til slutt å få se Ramona naken. Jolver er likevel ikke den eneste tjuven i *Tjuven*. Inne i boden forteller Eline at hun har stjålet pornobladet fra storesøsteren Ramona: «Eg har tatt det frå rommet til Ramona» (11). Ord som tyveri og å stjele brukes først om Jolvers handling, men vi forstår at

Eline i praksis også har stjålet, eller tjuvlånt, søsterens blad. Felles for begge handlingene er at de overskrider grensen mellom barn og voksen. Barna stjeler ikke bare fra damer som er eldre enn seg selv, men objektene er et uttrykk for en voksen seksualitet: Pornografien, eller Ramonas modne kropp. Slik har ikke tyveri-seksualiteten bare et kjønnsaspekt, men overskrider også skillet mellom barn og voksen. Kanskje indikerer dette at barnas seksuelle utforskning også er en form for tyveri av den voksne kulturen: Seksualiteten tilhører ikke barnet. Dette aspektet fremheves når Jolvers seksuelle oppvåkning, og tyveriet som allegori for skamfølelsen, utløser en løsrivelse fra foreldrene, som peker frem mot en begynnende modningsprosess.

Grenseoverskridelser

Samtidig som barneseksualiteten er grenseoverskridende i seg selv, fordi den overskrider skillet mellom voksen og barn, blir den i *Tjuven* alltid avgrenset til steder hvor den ikke er synlig for de voksne. At seksualiteten må holdes hemmelig, må forstås som et uttrykk for at den er tabubelagt, og at overskridelsen av grenser som gjør den synlig, innebærer en fare.

I hjemmet er det de voksne som rår, mens barnas seksuelle utforskning i *Tjuven* blir avgrenset til steder borte fra boligen. Skillet mellom voksen og barn medfører slik et skille mellom det som er inne og det som er utenfor. Når seksualiteten truer med å overskride dette skillet, oppstår potensielle farer. Jolver fantasierer ofte om å ha «ei slik dame [som i pornoen] på rommet sitt» (11), men fantasien blir møtt av realitetens mindre forlokkende konsekvenser:

Eller ho kunne ligga under dyna med han. Nei, ho ville tatt all plassen i senga. Plutselig ville ho kanskje bli sur. Kanskje lukta ho vondt av munnen. Og så måtte ho på do. Og så måtte ho ha mat. *Og så ville mamma oppdaga henne.* / Jolver er glad han ikkje har *smugla* ei naken dame inn på rommet. Han forstår det ville blitt vanskelig å *halda henne skjult*. *Heldigvis* er det berre han som er her. (60, min kursivering)

For at foreldrene, og særlig moren, ikke skal oppdage seksualiteten, må den reguleres til utenfor hjemmet. Når barna er i boden, forsøker de å skjule aktiviteten sin for de voksne gjennom formaninger om å snakke lavere fordi pappaen snart kommer hjem (15), eller når guttene «ser seg til alle kantar» før de går inn (8). Også når Eline og Jolver gnir seg, skjer det i skogen, hvor de gjemmer seg blant trærne. Senere foreslår også Bob at Jolver og han kan gå «opp i skogen bak garasjane» (48) for å gni seg i skjul, et forslag som aldri gjennomføres fordi Jolvers tyveri blir oppdaget. Avtalen bryter uansett med heteronormen ellers i boka, og i barnelitteraturen for øvrig.

Det er spesielt de mest intime stedene, som soveværelset og Jolvers tanker, som er

utsatt for foreldrenes potensielle avsløring. Som barn flest lurer Jolver på om moren egentlig kan vite hva han tenker: «Kan ho virkelig sjå alle tankane hans?» (53). Han er ikke egentlig redd for at moren kan se *alle* tankene hans, ettersom han like etterpå innrømmer å ha stjålet pengene. Det er de seksuelle tankene han vil ha for seg selv, og som han lykkes i å skjule ved å si at han brukte opp de stjalne pengene på godteri. I denne løgnen blir begjæret om å se Ramona naken erstattet av barnets (uskyldige) lyst på søtsaker, en løgn foreldrene ikke stiller spørsmål ved. Barnets seksuelle utforskning sammenlignes med den søte nytelsen godteriet representerer, og dette er et begjær moren antar Jolver har mettet når hun straffer ham ved å nekte ham middag, før hun føyer til at Jolver nok uansett ikke er sulten etter alt sukkertøyet. Tvert imot utløser Jolvers seksuelle oppvåkning en søtlig nytelse og et begjær som ikke er mettet, men sannsynligvis vil vare livet ut.

At seksualiteten utspiller seg over en forhandling om grenser, kan også belyse den opprinnelige utforskningen i boden. Bodene er hverken ute eller inne, men en form for ikke-sted: Et bygg med fire vegger, men ikke et hjem. I beskrivelsen av boden fremheves dens limboaktige kvaliteter på grensen mellom ute og inne. Det mørke rommet er fylt opp av rot vi gjerne forbinder med utendørs bruk: «Det er masse rot der inne. Ein gammal sykkel, målingsspann, tau og kjettingar og ein hageslange som heng over ein planke. Ein stabel bildekk står i eit hjørne. Ein smal stige går på skrå opp i mørket. Det er trongt» (9). Det kjente og det fremmede blandes sammen og gjør boden til et *unheimlich* sted, på grensen mellom ute og inne.

Skillet mellom ute og inne blir også fremtredende i kapittelet hvor Jolver besøker Eline for å gi smykket til Ramona. Passasjen er et kaotisk spill av stemmer som roper inn i huset, og kvinnekropper som beveger seg gjennom rommene, mens Jolver blir stående ved dørterskelen uten å slippes inn:

RAMONA! brølar mora inn i huset. [...] Det kjem ei jente i døra. [...] ELIINE!! [*sic*] / Ja! svarar det inne i huset. [...] Ramona og mora går inn. [...] Mamma! ropar Eline. Kan eg ha nokon inne!? MAMMA!!! / Eline spring inn i huset. Det er heilt stilt ei lita stund. Så kjem ho ut igjen. / Mamma sa vi måtte vera ute. [...] Mora og Eline går inn i huset. Ytterdøra smell igjen. [...] Nei, ikkje her, seier Ramona. Vi går bort i skogen. (36–39)

I likhet med bokas øvrige seksuelle utfoldelse, blir byttehandelen avgrenset fra hjemmet. Barna går på Ramonas oppfordring til skogen, formodentlig for å være i skjul fra moren, slik Jolver og Eline tidligere gikk til skogen for å gni seg i ly av trærne.

Når ytterdøren smeller igjen med Jolver på utsiden, er det tredje gang Jolver blir sendt ut av hjemmet som ikke bare er den voksnes, men også det kvinneliges, domene. På første

oppslag har Jolver blitt sendt ut av moren sin, og står ute og kjeder seg mens han lengter inn. I boden tenker Jolver tilbake på den eneste gangen han har sett en naken dame før bladet i boden. Historien utspiller seg på et hypodiegetisk nivå, hvor Jolver en gang gikk inn på kjøkkenet hvor bestemoren stod naken og vasket seg med en klut. I overraskelsen blir farmoren sint og kaster ut Jolver som ikke banket på døren, slik en voksen formodentlig ville gjort: «Han hugsar kor sint ho blei. At ho liksom ikkje passa til å vera utan klede. Ho dytta han ut. / Har du ikkje lært deg å banka på døra!? ropte ho» (12). I likhet med butikkdamen Jolver kjøper smykket av, betrakter han farmoren for å være en dame som ikke «passer til» å være naken. Kanskje tenker Jolver slik fordi disse damene, farmoren, butikkdamen og til dels også Ramona, er sinte eller sure i motsetning til de nakne og smilende damene i pornobladet. De objektiverte og seksualiserte kvinnekroppene i bladet er Jolvers eneste kjennskap til den voksne seksualiteten.

Kvinnene holder til innendørs, mens Jolver må være ute. Farmoren og Jolvers mamma oppholder seg i og kontrollerer kjøkkenet, slik morsfiguren tradisjonelt har makten over maten. Denne tendensen blir brutt når Eline tar med Jolver på piknik i skogen, etter at Ramona har tatt imot smykket uten å oppfylle sin del av byttehandelen.

Pikniken i naturen

Under pikniken i skogen erkjenner Jolver sin egen aldringsprosess og kommende løsrivelse fra foreldrene for første gang. Innsikten følger tyveriet, og dermed den seksuelle oppvåkningen:

Han kjem på at han har tatt pengar frå mamma. [...] Han vil vera her for alltid. Han vil ikkje gå heim. Ikkje før mamma og pappa saknar han så veldig at dei blir glade for å sjå han uansett. Dei trur kanskje at han alltid vil komma heim. *Ein dag kjem han kanskje ikkje heim igjen.* / Han blir skremt av sine eigne tankar. (44, min kursivering)

Pikniken i skogen fungerer som et midlertidig opphold fra den kommende straffen for tyveriet. De øvrige måltidene i boka er såkalte offisielle måltider, som skjer på de voksnes premisser. John Stephens hevder at disse er med på å videreføre maktubalansen mellom voksen og barn, siden det er foreldrene som bestemmer matens tidspunkt, tilberedning og inntak (Stephens 1992: 123). Pikniken kan imidlertid leses som en karnevalistisk matscene, hvor den voksne autoriteten undergraves: «The carnivalesque children's feast [...] celebrates a temporary liberation from official control over the time, place and manner in which food is consumed» (Stephens 1992: 123). Dette skjer ikke bare ved at Jolver for et øyeblikk unnslipper foreldrenes kommende straff, noe som blir klart når maktubalansen gjenopprettes

idet pappaen forteller til Jolver at de har «leita etter deg, og ropt etter deg i to timar» (51). Morens aurotitet som den som gir og tar mat ellers i boka blir også utfordret idet Eline erstatter henne som omsorgsperson for Jolver gjennom måltidet. I maten blir de voksnes autoritet utfordret.

Jolver og Eline oppholder seg i skogen to ganger i løpet av handlingsforløpet. Den første gangen er like etter den seksuelle oppvåkningen i boden, hvor barna går til skogen for å fortsette å gni seg. De veksler mellom å gni seg sammen, og å plukke blåbær. I det andre oppholdet utforsker de ikke seksualiteten, men går på piknik for å døyve Jolvers seksuelle nederlag etter å ha blitt lurt av Ramona. I den første episoden i skogen fremstår seksualiteten som hverdagslig, når Jolvers lyst for å spise blåbær tilsynelatende er like stor som den seksuelle lysten:

Skal vi gni oss no? spør Eline
Kan vi ikkje heller plukka bær?
Nei, vi gnir heller, seier Eline.
Ja vel, seier Jolver. (20)

Blåbærene indikerer at handlingen er lagt til tidlig om høsten. Høsten indikerer en bevegelse mot livets siste fase og en slutt. Selv om Jolver ennå er i begynnelsen av livet, kan høsten forstås som en analogi for barndommens slutt. Jolvers løsrivelse fører ham nettopp inn i barndommens høst, og peker fram mot en kommende modning mot ungdommen og senere voksenlivet.

Når handlingen i tillegg utspiller seg i skogen, fremstår barnets seksuelle oppvåkning som naturlig og normalisert, i motsetning til premisset om at barndommens uskyld er aseksuell fra naturens side. Samtidig reproducerer miljøskiftet barnet som utenfor og voksne som innenfor. Dette skillet står i relasjon til motsetningspar som natur og kultur, det såkalt primitive og det siviliserte. Claude Lévi-Strauss strukturerte den rå og den tilberedte maten som kategorier for natur og kultur (Lévi-Strauss 1966: 587). Holly Blackford påpeker at tilberedningen av maten slik er en metafor for «the role of women in socializing («cooking») children» (Keeling og Pollard 2009: 42). I pikniken motstrider ikke bare Jolver og Eline seg den voksne autoriteten ved å ta med seg maten bort fra voksen kontroll og tid, men de mesker seg også i barnlig mat som ikke utgjør et respektabelt måltid i voksne øyne.

Eline har pakket med søt mat, som sukker, kakao, havregryn, og kjeks til dessert. Etterligningen av det voksne måltidet blir barnlig i desserten. De færreste voksne ville ansett havregryn med sukker og kakao som en fullverdig hovedrett som bør følges opp av dessert. Barna er likevel til en viss grad klar over at maten de har pakket med seg ikke utgjør et

akseptabelt måltid. Jolver stiller spørsmål ved den medbragte maten, hvorpå Eline svarer: «Eg skal laga det til» (42). At barna er innforstått med at mat må tilberedes for at den kan spises, viser en forståelse av skillet mellom den rå og den tilberedte maten, og dermed en avvisning av det naturlige til fordel for voksen mat. Barnas måltid bryter likevel med den siviliserte forståelsen av å tilberede mat: «Eline pakkar ut sakene. Ho blandar sukker, kakao og havregryn i koppene. / No er det ferdig, seier ho» (43), hvorpå Jolver tilsynelatende er fornøyd med anretningen. For en voksen leser vil nok barnas kokkelering trekke fram et smil fordi etterligningen av en voksen væremåte er åpenbar.

Under pikniken trer Eline inn i en omsorgsrolle som står i motsetning til den tidligere individualismen i den forrige scenen i skogen. Denne rollen er tradisjonelt feminin, og måltider og kokkelering på kjøkkenet regnes for å være kvinners, og mødres, sfære. Dette reproduseres i *Tjuven*, hvor moren har makt til å gi og tilbakeholde mat. Med unntak av den hemmelige pikniken er det hun som står for alle måltidene, og som sender Jolver til sengs uten middag. Jolver utvider morens kontroll over maten til også å gjelde kjøkkenet: «Det er mamma som bestemmer over teen og alt på kjøkkenet» (66). I tilbakeblikket til den gangen Jolver så farmoren naken, blir kjøkkenet igjen markert som et kvinnelig domene. Måltidet i skogen bryter med den voksne autoriteten, og det kan forstås som en del av Jolvers løsrivelsesprosess fra moren, som jo er den forelderen han søker tilgivelse og aksept fra. Når Eline går inn i en forsørgerrolle under pikniken, erstatter hun Jolvers mamma. Dette kan forstås som et frampek mot voksenlivet hans, da forholdet til moren vil bli erstattet av et forhold med en annen kvinne, i et heteronormativt narrativ.

Samtidig har Elines matlaging en annen implikasjon for henne som jente, kommende kvinne og mor. Når de plukker blåbær i den første episoden i skogen, plukker Eline bare til seg selv: «Å, dei var søte, seier Eline. / Ja, eg skal plukka eit strå til mamma og Vidar. / Er det bror din som heiter Vidar? / Ja. / Eg gidd ikkje å plukka til nokon. Eg vil ha dei sjølv» (20). I pikniken blir derimot måltidet som kvinners område og ansvar videreført, ved at Eline gir Jolver mat. I likhet med den seksuelle lysten er matlysten underlagt Elines kontroll. Kontrollen over maten har likevel en pleiende kvalitet, i kontrast til blåbærplukkingen hvor Eline mettet sin egen lyst i stedet for andres. Som tidligere påpekt er ikke mat bare et uttrykk for individuell eller seksuell lyst for jenter, som må tilberede og servere måltidet.

Ann Romines trekker en parallell mellom husarbeid, og dermed matlaging, som kvinnelig domene og kvinnen som natur i motsetning til mannen som kultur: «with their housework, women beat back the chaos of nature, but because women are identified with nature, they are always beating back a part of themselves» (Keeling og Pollard 2009: 42).

Elines matlaging kan forstås som en selvoppofrende handling, hvor hun trer inn i en omsorgsrolle i morens fravær, og prioriterer Jolvers lyst over sin egen: «Cooking is a form of self-control and a way to prepare the female character for repressing inner needs, packaging the self and female body for the pleasure of others» (Keeling og Pollard 2009: 42). Elines handlemåte i skogen kan forstås som et uttrykk for en internalisert kvinnerolle. Å gi mat er å gi av seg selv, slik hun tidligere i boden gir av sin egen kropp og innretter seg som et fleksibelt objekt for guttenes seksuelle lyst. I lys av dette utgjør blåbærplukkingen og den seksuelle utfoldelsen i skogen Elines opphold fra et patriarkalsk makthierarki. Hvem har egentlig makt, og når blir makten avmakt?

Måltidet som forsoning og ritual

Tilgivelsen finner sted når moren aksepterer Jolvers løsrivelse og modning ved å anerkjenne hans autonomi som barn. Mens hun tidligere bare har gått rett inn på soverommet hans, banker hun nå på: «Ei stund etter Vidar har lagt seg, kjem mamma og bankar på døra. Ho bankar på! Korfor gjer ho det? Det er ho som bestemmer. Ho har aldri banka på døra hans før» (62). Scenen speiler hans undring inne i boden, når søskenbarnet ber Eline om lov til å komme opp. Begge scenene forskyver makthierarkiet mellom parene, og anerkjenner henholdsvis det feminine og det barnlige autoritet. Å be om tillatelse til å komme inn i rommet kan også forstås som en anerkjennelse av kroppslig integritet. Ved å banke på gir moren (og tidligere søskenbarnet) uttrykk for at barnet selv bestemmer over hvem som skal bli sluppet inn til seg. Maktubalansen er svekket, og barnets egne grenser blir respektert.

Den endelige forsoningen skjer i bokas slutt, når moren inviterer Jolver til å spise kveldsmat med henne selv og pappaen. Måltidet fungerer som et innvielsesritual, hvor barnet innlemmes i et voksent fellesskap, og som et symbol på Jolvers modning. Samværet finner sted på kvelden, etter at lillebror Vidar har sovnet, og når gaten er tomme for barna som tidligere lekte ute. Fellesskapet Jolver inviteres inn i, er med andre ord voksent, og det finner sted etter at barnet normalt skulle vært i seng. Det er bare Jolver, mamma og pappa som er våkne, og måltidet de skal dele, er ikke vanlig kveldsmat, men speilegg og varm te. Den varme, tilberedte maten står i et motsetningsforhold til måltidet Jolver og Eline delte i skogen. Den søtlige maten er byttet ut med en voksen mat som er tilberedt over varme, og måltidet gjenoppretter morens rolle som omsorgsperson for barnet: «Det er mamma som bestemmer over teen og alt på kjøkenet. Ho står på golvet med den varme mugga i nevane» (66).

Jolver kommer forsoningen i møte ved å forsøke å oppføre seg godt. Han er redd for å

bråke og velte noe, og for å minne foreldrene om «kor fæl han kan vera» (65). Hvor fæl han kan være repeterer den tidligere frykten for at moren skal se de seksuelle tankene hans (53), og slik viser følelsen til seksualiteten gjennom tyveriet. Den gode oppførselen sidestilles med en voksen oppførsel idet Jolvers kontrollerte fremtoning kontrasteres mot lillebrorens *barnlige* oppførsel: «Han er redd Vidar skal vakna og komma springande. / Han sitt fint og rett i ryggen» (65). I motsetning til Vidar er Jolver blitt *voksnere*, modningen og løsrivelsen er påbegynt.

Et fragmentert subjekt

Når moren banker på soveværelset og inviterer Jolver til kveldsmat med de voksne, føler han seg som en hel gutt: «Han kjenner gråten rører på seg igjen. Han blir så lett og glad og god i nevane og føtene og magen. Han er ikkje ingenting. *Han er ein heil gutt*» (63). Passasjen antyder at Jolver tidligere følte seg splittet eller delt. Det er nærliggende å tolke følelsen av å være delt i to som et resultat av Jolvers skyldfølelse, etter tyveriet og foreldrenes avsløring. Samtidig antyder forsoningen en begynnelse eller ny start: «Han ser gangen og badet og alt på nytt» (63). Jolver står opp av sengen og blir med moren ut, og han ser alt rundt seg på nytt – eller som ny. Det nye inntrykket de kjente omgivelsene gir kan tolkes som en ny begynnelse av Jolvers liv etter den begynnende løsrivelsen fra foreldrene, hvor den første fasen av barndommen er et tilbakelagt stadium. I så fall antyder følelsen av å være en «heil gutt» at Jolver har hatt et fragmentert selv fram til denne løsrivelsen – og tyveriet og den seksuelle oppvåkningen som forårsaket den.

Barnet og morens kropp er ett under svangerskapet, og i følge Julia Kristeva gjør denne foreningen grensene mellom selvet og den andre utydelig. Subjektet er svakt når det er forent med moren: «The ego of primary narcissism is thus uncertain, fragile, threatened, subjected just as much as its non-object to spatial ambivalence (inside/outside uncertainty) and to ambiguity of perception (pleasure/pain)» (Kristeva 1982: 62). Hun understreker derimot at det selvet som er tydelig avgrenset fra den andre og har en sterk kroppslig autonomi, er tradisjonelt maskulint. I så måte kan Jolvers utvikling til et helt subjekt forstås som en løsrivelse fra moren til fordel for et maskulint og avgrenset jeg. Denne utviklingen utløses av den seksuelle oppvåkningen. Seksualiteten fører til et tap av, eller en løsrivelse fra, moren, slik også syndefallet innebærer et fall fra den feminine og moderlige hagen (Frye 1990: 195).

Når den seksuelle oppvåkningen utløser en modningsprosess, betyr det også at det blir

stilt spørsmål ved Jolvers status som barn i møte med seksualiteten. Dette kan forstås som et ledd i en større diskurs om barns uskyld. I Kristendommen blir barn sett på som bærere av uskyld, en uskyld som går tapt idet barnet vokser opp. Dette motivet finner vi i første Mosebok, hvor Eva og Adam forvises fra Edens hage etter å ha spist av kunnskapens tre, en handling som medfører kunnskap om godt og ondt, og en seksuell bevissthet. Barns uskyld er med andre ord fri for arvesynd. Samtidig innebærer modningen gjennom tapet av uskylden at barnet mister sin status som barn. Den seksuelle oppvåkningen leder til barndommens slutt. Jolver trer ut av barndommen og nærmer seg de voksnes rekke som resultat av sin nylig oppdagede seksualitet, representert gjennom tyveri-seksualitetsforbindelsen. Dette må forstås som et uttrykk for at seksualiteten er tabubelagt. Barneseksualiteten fremstilles samtidig som fremstillingen av den, på paradoksalt vis, stiller spørsmål ved Jolvers identitet som barn. Bruddet med tabuet fremhever på en og samme tid det tabubelagte ved barneseksualiteten. Overskridelsen i *Tjuven* fungerer med andre ord slik Foucault skisserte, hvor grensen blir synlig idet den brytes.

Skitten seksualitet

En metafor hvor tyveriet endelig blir forent med den seksuelle oppvåkningen markerer ytterligere seksualiteten som et tabu. Under forsonings-måltidet oppdager Jolver at han er skitten på hendene, et spor han er redd foreldrene skal legge merke til. Frykten for å bli oppdaget trenger seg på under måltidet, og fremheves hele to ganger i bokas slutt:

Han sit fint og rett i ryggen. Han forsyner seg ikkje. Pustar berre inn den gode lukta av te og brød og egg. Men så ser han at nevene ikkje er reine. Han gjømmar dei fort i fanget. [...] Han ser kor skitne nevene er, når han løftar dei opp. Han legg eit speilegg på skiva. Han ser på mamma og pappa om dei har oppdaga dei skitne nevene. Dei smiler til han. Dei berre smiler. (65–67)

Tyveriet og seksualiteten fusjoneres i skitten. «Nevane» går igjen i boka og gir assosiasjoner til scenene i boden. De skitne nevene er de samme som Jolver brukte til å bla i pornobladet med, og til å fikle med tissen sin, tidligere i handlingen: «Jolver stikk neven i buksa og fiklar med tissen» (14). Det er igjen de samme nevene som stjal pengene ut av morens lommebok. Slik blir tyveriet og seksualiteten forent i de skitne nevene, som bringer seksualiteten ut av naturen og inn i hjemmet. Samtidig speiler Jolvers frykt for at foreldrene skal se hvor skitne nevene er, den tidligere frykten for at de skal se tankene hans, det vil si de seksuelle fantasiene om damene i pornobladet og de seksuelle handlingene i boden og i skogen.

Foreldrene oppdager ikke Jolvers skitne hender, på samme måte som de ikke kjenner

til tankene hans. Han er et selvstendig subjekt, som har seksualiteten sin for seg selv. Gjentakelsen av frykten for at de skitne nevene skal bli avslørt, markerer på samme tid de seksuelle tankene hans som skitne. Han har en selvstendig og skjult seksualitet, men i sammenkoblingen mellom tyveriet og seksualiteten blir den seksuelle oppvåkningen markert som skitten.

Som Mary Douglas har vist, er tabuet det vi markerer som skittent eller urent. Slik medfører det seksuelle barnet ikke bare et brudd med tabu, men det markerer samtidig paradoksalt nok seksualiteten som uren, noe som må skjules: Den er et tabu. Jolver blir fremstilt som skitten i løsrivelsen og modningen, og det stilles spørsmål ved hans status som barn. Bruddet med tabuet gjennom fremstillingen av barnets seksualitet er en overskridelse av grensen for hva som er akseptert og hva som er tabubelagt, men også en påminnelse om denne grensen. I overskridelsen av tabuet om barnets seksualitet blir den samtidig markert som farlig, som skittent, som urent, *som et tabu*.

Kvinner og røvere i *Sesam sesam*

Gro Dahles *Sesam sesam* handler om Al, som bor sammen med mammaen sin og storebror Kas. Billedboka alluderer til eventyret «Ali Baba og de førti røverne» fra *Tusen og en natt*. Navnene deres kommer fra brødrene i eventyret, Ali Baba og Kasim, og det er de magiske trylleordene som har gitt navn til boka. Vennene til Kas kalles de førti røverne, og Al får ikke være med på leken når de er på besøk. Vi forstår snart hvorfor: Når Al bruker datamaskinen etter at guttene har dratt, er skjermen fylt opp av pornografiske bilder. Før utgivelsen er boka blitt markedsført som en barnebok om porno i media.⁶⁴ Den handler likevel mindre om porno enn om barnets *møte* med pornoen, som Petra Helgesen har påpekt i *Periskop* (Helgesen 2017). Jeg er likevel uenig i hennes konklusjon om at boka dermed blir mindre viktig. I et tabuperspektiv er barnets møte med pornografien kanskje mer interessant enn pornografien i seg selv, da det er i pornobrukerens opplevelse overskridelsen mellom voksen og barn oppstår. Pornografi er et voksent materiale, hvor voksne kropper seksualiseres for et voksent publikum. I *Sesam sesam* overskrides skillet mellom barn og voksen i skildringen av Als opplevelse av pornoen. Fordi det er i denne overskridelsen bruddet med tabuet ligger, kan det være fruktbart å gjøre en narratologisk analyse av hvordan pornoen fremstilles. Jeg vil

⁶⁴ Se for eksempel Espevik (2017-B) og Drefvelin (2017-A). Dette forstår jeg i ledd av markedsføringen. Boka har også blitt frontet som den første norske barneboka som bryter med pornotabuets, men det utkom altså nærmere et tiår etter Belsvik og Stais *Tjuven*.

analysere forholdet mellom barneperspektivet og den voksne fortelleren i boka, og blant annet bruke Barbara Walls teori om implisitt forteller og implisitte lesere i barnelitteraturen. Er det barn eller voksne som snakker i boka, og hvem henvender de seg til? Jeg vil også undersøke de intertekstuelle referansene til eventyret om «Ali Baba», og belyse bokas fremstilling av kjønn i lys av referansenes dobbeltbetydninger. Kjønnsperspektivet er framtrødende i boka, og er interessant i lys av hvordan overskridelsen belyser nye grenser for tabu.

Løsrivelse fra gutterommet

Sesam sesam begynner og slutter på soverommet hovedpersonen Al deler med Kas, og mesteparten av handlingen utspiller seg her inne. Stedet for handlingen innlemmer seksualiteten i hjemmet og familielivet, i motsetning til miljøet i *Tjuven* som plasserer den seksuelle utforskningen utenfor hjemmet og de voksnes orden. Illustrasjonene er stiliserte og detaljrike. Kaia Dahle Nyhus gir tekstur og dybde gjennom striper, prikker og skygger av kruseduller som på effektivt vis fremhever Als følelser etterhvert som historien utspiller seg. Fargepaletten beveger seg mellom duse valører i blått og skarpe toner av gult og rødt. I denne kontrasten fremheves den voldsomme opplevelsen pornoen gir mot hverdagen og Als forsiktige vesen. Barnerommet er enkelt innredet med datamaskinen plassert midt i værelset, som et frampek mot PC-ens sentrale rolle senere i historien. Over datamaskinen står actionfigurer utstilt på rekke og rad, med en kosebamse med sløyfe på plassert i midten. Lekene tyder på at brødrene er i stadiet mellom barn og ungdom, men bamsen understreker at Al fortsatt er et barn. Dataen nevnes allerede på første side, da Al synes det er «fint å dele rom, fint å dele køyeseng og mamma, men det er ikke fint å dele PC» (Dahle og Nyhus 2017: 2. oppsl.).⁶⁵ Når guttene er på besøk må Al alltid vente på tur, og en spenning knyttes til PC-en fra starten av.

Als første møte med pornoen er tilfeldig. Han oppsøker den ikke selv, men kommer over de pornografiske bildene på dataskjermen etter at de eldre guttene har brukt maskina. Illustrasjonen viser Al med åpen munn mens han lener seg vekk fra PC-en. Dataskjermen lyser gult, og gule striper brer seg utover i rommet som om bildene gir elektriske støt. I oppdagelsen skifter illustrasjonene fra sarte til kulørsterke farger i gult, rødt og svart, og den dominerende gulfargen fremhever både spenningen og kvalmen ved pornoen. Denne ambivalensen føler Al gjennom fortellingen. Pornoen er spennende, men også ekkel. Han vil trykke vekk bildene, men samtidig utforske mer. Usikkerheten er tydelig i verbalteksten, hvor

⁶⁵ Fra nå av vil jeg kun referere til oppslag når jeg siterer *Sesam sesam*.

Al veksler mellom følelser av ubehag og kroppslig nytelse: «Al skal klikke seg ut. Han vil avslutte, komme seg bort. / Men fingeren venter. Det ytterste leddet i fingeren til Al nøler. Og så klikker fingeren helt av seg selv [videre innover i pornosidene]» (8. oppsl.). Fingeren som tilsynelatende handler av seg selv, illustrerer Als distansering av selvet fra den fysiske opplevelsen pornoen innebærer. Der han utbryter «Å fytti katta!», erstattes den spontane fysiske reaksjonen i fingeren av Als tanker og følelser.

På neste oppslag skifter oppmerksomheten fra Als utforsking til selve pornoen, hva den viser og Als tanker om det han har sett. Fingeren som trykker videre og videre innover i pornoen, står i kontrast til Als første opplevelse av ubehag over det han har sett: «Først er det litt ekkelt. [...] Og rart.» (9. oppsl.). Illustrasjonen på dette oppslaget er den mest eksplisitte, og viser et nærbilde av skjermen hvor ei stilisert, naken dame står på alle fire. Bak henne vises en mannekropp, med hodet utenfor Als og leserens synsfelt. Bakgrunnen er dekket av geometriske former i skarpe røde og rosa farger, og de hakkete strekene fremhever scenens voldsomme inntrykk. Ut av skjermen spruter rosa og røde dråpeformer, og to snakkebobler peker mot kvinnen og indikerer at hun stønner «ÅÅÅH!» og roper «JA!!». Det er som om handlingene på skjermen bryter skillet mellom fantasi og virkelighet, datamaskinen og gutterommet, og strekker seg ut mot Al.

Porno, eller?

Handlingene som presser seg ut av skjermen og oppsluker Al, videreutvikles på neste oppslag. Illustrasjonen er mer ekspressiv og mindre eksplisitt enn før, og flytter slik fokuset vekk fra selve pornoen og til Als opplevelse av den og pornoens forlokkende kraft på titteren. For det er egentlig ikke pornoen i seg selv som tematiseres i *Sesam sesam*, men barnets møte med den, både underveis og i etterkant av utforskningen. At det er Als opplevelse som fremstilles, blir tydelig i oppslagene etter den eksplisitte illustrasjonen av kvinnen på alle fire, når skillet mellom hendelsene på skjermen og Als fantasi og følelser blir utydelig. Dama i pornoen er den samme, men mannen som står bak henne blir mer usynlig for hvert oppslag. Helt til slutt kan vi bare skimte hendene hans som holder omkring henne, før mannen til slutt er helt borte og vi bare ser et utsnitt av en damekropp.

Kvinnen har synlige bryster og åpen munn, og den rosa tungen strekker seg ut av skjermen og danner en spiral som erstatter rommets bakgrunn. Spiralformen omkranser Al, og blir til stolen han sitter på. Tungespissen danner et fallossymbol mellom Als bein, og strekker seg mot den halvåpne munnen hans. Den svarte og hvite spiralformen fra omslagsbildet

gjentas som øynene i Als ansikt. Både spiraløynene og tunga, som strekker seg ut av skjermen og mot munnen hans, fremhever forlokkelsen og nysgjerrigheten pornografien vekker i barnet. Al er både fristet og fastlåst av skuespillerens tunge, men forlokkelsen medfører også en visshet om at det han gjør ikke er lov: «De stønner og klynker, / som om det gjør vondt, og som om det gjør godt. / Som om Al ikke burde høre det. / Som om det skulle vært hemmelig» (10. oppsl.). Al tviler i møte med pornografien. Lydene og bildene på skjermen oppleves som utenfor hans egen verden, som om pornoen er ment for noen andre. Informasjonen styrker fremstillingen av Als opplevelse av pornoen heller enn pornoen i seg selv. Samtidig understrekes det at pornoen tilhører de voksne, som en hemmelighet som ved en feil har blitt avslørt for barnet. Al vil avslutte tittingen, men noe holder ham igjen. Opplevelsen er i stor grad styrt av kroppens egne impulser, lyster og vemmelse. Dette kommer frem i fingeren som klikker, og den antydende nytelsen i kroppens reaksjon: «Men fingeren hans gjør ikke det. Han blir værende, / for noe holder ham igjen. / For det er ikke bare ekkelt heller. / Han kjenner det i kroppen også. / Kjenner det, kjenner det. / Det kiler, trykker, / presser seg på, sprenger. / Og han må bare. / For det er deilig også» (10. oppsl.). Møtet med pornoen gir først og fremst en kroppslig reaksjon.

I *Sesam sesam* kan det være vanskelig å skille mellom fokaliseringen av Als tanker og det poetiske men barnlige språket til fortellerstemmen. I sitatet ovenfor, og illustrasjonen på oppslag 11 hvor den ene hånden til Al er skjult, et motiv som også finnes på tittelsiden, antyder fortelleren en seksuell oppvåkning. *Det* presser på, og Al *må* bare. Vi får ikke vite om det er å kikke videre på pornoen Al føler at han må, men illustrasjonen gjør det nærliggende å tolke setningen som barnets oppdagelse av den kroppslige nytelsen og onanien. Dette gjøres likevel ikke eksplisitt, men fortelleren henvender seg til en moden leser som har kjennskap til masturbasjon, og som slik forstår implikasjonen av den gjemte hånden og Als behov.

Pornoen blir beskrevet i et barnlig og begrenset ordforråd, siden fortelleren fokaliserer Als opplevelse og synsvinkel. Den seksualiserte kroppen skildres i ord som «tiss», «rompe» og «kjempestore pupper», og Als følelser konkretiseres som ekle, rare eller kilende. Misforholdet mellom de eksplisitte illustrasjonene av pornoen og Als barnespråk blir fremtredende. Der bildene til tider er hyperseksualiserte, som pornoen Al ser på jo er, er språket de skildres i ikke-seksualisert og naivistisk. Barnespråket vektlegger kontrasten mellom barnet og den voksne pornoen, og dette kan ha en underliggjørende effekt på pornoen for en leser som er kjent med mediumet. For en voksen kan dette gi en uhyggelig effekt, idet den gjør overskridelsen av skillet mellom barn og voksen tydelig. Barneperspektivet pornoen skildres gjennom, kan ha en normaliserende funksjon som fratrar barn skam for den seksuelle

utfoldelsen. Samtidig er underliggjøringen med på å understreke at pornoen tilhører voksenkulturen, og at den blir fremmed og «ekkel» i møte med barnet. Når pornoen blir gjort ekkel og rar i barneperspektivet, er dette uttrykk for tabuet som det ekle og urene. Men får barneperspektivet stå alene, eller blir Als erfaring avbrutt av bokas voksenstemmer?

Skyld og skam

Det er først når Al blir oppdaget av moren at utforskningen av pornoen får negative konsekvenser. Han rødmer og roper til moren at hun må banke på «akkurat sånn Kas [ville] sagt det». At Al rødmer, indikerer at pornoen er skambelagt, og den markeres slik som et tabu som blir forsøkt holdt skjult fra den voksne moren. I avsløringen vektlegger fortelleren likheten mellom Al og storebroren Kas. At Kas ville ropt at moren må banke på, antyder at Kas pleier å se på porno, og at han vil familien skal banke på så han selv ikke blir avslørt. Kas fremstilles slik som den egentlige pornobrukeren, og roten til Als seksuelle oppvåkning. Dette uttales av Al, som bruker broren for å unnskyldes seg selv: «Det var ikke jeg, sier Al. / Det var på skjermen da jeg slo den på, sier Al. *Og det var sant også*» (11. oppsl.). Den siste setningen er ambivalent, og kan tilhøre både fortelleren og Al selv. Utsagnet fraskriver ham skyld, og slik etableres pornoen og seksualiteten den utløser, som et smittende tabu, som i likhet med *Tjuvens* Jolver ikke har opphav i hans egne behov, men er tilført ham utenfra, og tilhører de eldre barna.

Det er imidlertid ikke bare Al som skammer seg. Moren blir også rådvill og flau konfrontert med innholdet på dataskjermen: «Oi, sier mamma. – Oi, oi, oi, sier hun» (13. oppsl.). I illustrasjonen gjentas Als kropp tre ganger, og for hver illustrasjon blir han mindre og mindre. Bildet gir et uttrykk av temporalitet, og indikerer hans følelse av å krympe og bli liten av skammen. Utsnittet fremhever morens autoritet. Det er bare underkroppen hennes som er synlig, slik at hun bokstavelig talt ruver over barnet. Illustrasjonen er tegnet i Als synsvinkel, i motsetning til verbalteksten hvor Al og mammaen deler skamfølelsen pornoen påfører dem. Al er redd moren skal bli sint, og føler skyld for å ha sett på noe som ikke var ment for ham: «Det var ikke min skyld, sier Al med en stemme så liten som et skrukketroll» (13. oppsl.). Han føler seg liten sammenlignet med moren, men for et øyeblikk er de to likestilte karakterer som deler skammen. Det blir tydelig når moren endelig snakker igjen: «Å, Al, sier mamma nesten andpusten som om hun har reist rundt hele jorda og akkurat kommet tilbake» (15. oppsl.). Den spontane reaksjonen begge to opplever, illustrerer den allmenne skammen som forbindes med pornoen, og spesielt når den møter barns seksualitet.

Pornografien utløser en spenning mellom mor og barn hvor begge risikerer noe overfor hverandre. Al frykter at moren ikke lenger liker ham, mens moren forsøker å distansere seg fra pornoen. Når hun spør Al om han kanskje tror det er «sånn kjærester gjør?» (15. oppsl.), før hun selv svarer på spørsmålet med å avskrive pornoen som skuespill for voksne, er hun ikke nødvendigvis bare pedagogisk, men også interessert i å forsvare seg selv som voksen og som kvinne. Slik Hilde Dybvig påpeker i sin anmeldelse er kanskje «mammaen også redd for hvordan Al ser på henne» (Dybvig 2018), slik Al er redd for hva moren tenker om ham selv. Samtidig kan morens omtale av pornografien som noe kjærester ikke gjør, forstås som en fraskrivelse av kvinnerollen i pornografien.

I *Sesam sesam* blir moren nesten alltid introdusert i relasjon til mat, matlaging eller oppvask etter måltidet. I bokas første illustrasjon ser vi moren i dørkarmen idet barna skal legge seg. Al synes det er fint å ligge i mørket og høre lydene av huset: «lyder av tallerkener og TV» (2. oppsl.). Vi forstår at det er moren som vasker tallerkener, siden hun er den eneste voksenpersonen, og dermed den eneste som er våken når barna har lagt seg. I scenen hvor hun avslører Al i akten, kommer hun for å fortelle om middagsplanene: «Plutselig kommer mamma i døra. Tenkte vi kunne ha spaghetti til middag i dag, sier hun» (11. oppsl.). Når hverken moren eller Al vet hva de skal si, følger hun opp sin egen overraskelse med å fokusere på maten: «Nå må vi spise middag» (13. oppsl.). Å snakke om noe så konkret og dagligdags som mat, har en avvæpnende effekt og ufarliggjør både pornoen og avsløringen av Al. Samtidig etablerer alle spørsmålene om mat moren som først og fremst en forsørger og omsorgsperson for barna.

I fraværet av andre kvinnekarakterer, og i kontrasteringen mellom moren og pornoskuespilleren, kan maten også ha som funksjon å etablere en norm for den gode moren. Det impliserer samtidig at det finnes en dårlig mor, eller en dårlig kvinne, som skuespilleren på dataskjermen. Moren og guttene har mørkere hår og hudfarge enn pornoskuespillerne. Grepet underbygger analogien til eventyret, som jo er av arabisk opphav. I lys av det hvite mangfoldet i tekstmaterialet for øvrig, virker boka også normaliserende i et multikulturelt perspektiv. Samtidig forsterkes ulikheten mellom moren og skuespilleren i henholdsvis det svarte og gule håret.

Selv om mor og sønn-forholdet impliserer at moren nødvendigvis må ha hatt et reproduktivt samliv, blir morens avstand til seksualiteten i pornoen forsterket av hennes tilsynelatende aseksualitet i fraværet av en mann og en farsfigur. Samtidig gir sammenkoblingen mellom mat og moren en ytterligere antydning i Als avvisning av morens mat etter at han har sett på pornografien. Al vil ikke lenger spise: «Som om det er mulig å

spise middag nå. / Som om det er mulig å noen gang spise igjen» (15. oppsl.). Kanskje ser Al på moren i et nytt lys, på tross av hennes forsøk på å skjelve pornografien fra sin egen kvinnelighet ved å kalle det skuespill og ikke noe kjæresten gjør. Fordi de to kvinnekarakterene står alene i boka, og fordi den ene er hyperseksualisert mens den andre er tilsynelatende aseksuell, organiseres kvinnerollene som enten hore eller Madonna. I bokas begynnelse avviser Al moren for å leke på datamaskinen, og dermed også til fordel for damen i pornoen: «Mamma kommer og stryker Al over hodet. / – Kanskje vi to skal finne på noe? sier hun. / – Ikke akkurat nå, sier Al» (6. oppsl.) Als avvisning peker fram mot løsrivelsen som trer i gang etter oppdagelsen – og avsløringen – av pornoen. Als stillhet i den påfølgende enetalen, og at han søker mot Kas i stedet for moren når han vil snakke om pornoen, fremhever barnets påbegynte løsrivelse fra moren.

Illusjonen av et barneperspektiv

I billedbøker kan vi skille mellom et verbalt og et visuelt perspektiv, og Maria Nikolajeva og Carole Scott foreslår å behandle disse som fortellerstemme og synsvinkel: «we should probably treat the words as *primarily* conveying the narrative voice, and pictures as *primarily* conveying the point of view» (Cadden 2010: 66, orig.). *Sesam sesam* har en upersonlig tredjepersonsforteller som fokaliserer Als opplevelse av pornografien. Siden fortelleren er introspektiv og ikke har innsyn i de andre personenes tanker, får vi kun tilgang til disse gjennom det Al kan høre og se. Også illustrasjonene må forstås som visuelle fokaliseringer av Al, hvor hans blikk på verden, inkludert moren, Kas og vennene, pornografien og seg selv, er styrende. Den visuelle fokaliseringen er tydeligst i oppslagene hvor Al oppdager pornografien, for eksempel i de forlokkende spiralene som fanger ham, munnen som tar over for datamaskinen og kvinnetungen som vokser seg ut av skjermen og omringer ham. Fokaliseringen er samtidig til stede i de mer dempede oppslagene hvor Als følelser av usikkerhet, frykt og kvalme kommer til syne som harde, kaotiske striper på bakgrunnen, eller organiske bølgeformer på oppslaget hvor Al synes hele rommet gynger og det er som «om hele bygningen tipper / litt over til siden» (16. oppsl.). At det er Als synsvinkel som uttrykkes både i tekst og bilde, støtter også opp under påstanden om at boka ikke egentlig tematiserer porno, men Als møte med den.

Gjennom fokaliseringen av Al fremstår barneperspektivet som rådende i teksten. Nikolajeva betegner dette som en illusjon av et naivt (barne-)perspektiv:

Men även opersonligt berättande kan genom konsekvent introspektion skapa en illusion av ett naivt perspektiv [...] Berättaren kommenterar inte personernas fel och tilkortakommande, och händelserna framstår som om de berättades av barnkaraktärerna själva. (Nikolajeva 2004: 155)

Barneperspektivet blir imidlertid brutt av den voksne fortellerstemmen som tidvis kommenterer og bekrefter Als følelser og tanker. Als vemmelse blir fokalisert i den mest eksplisitte fremstillingen av pornoen: «Først er det litt ekkelt. / For det er ekkelt. / Og rart» (9. oppsl.). Bruken av ord som *ekkel* og *rart* gjør det nærliggende å tolke den første og siste setningen som Als egne tanker. Pornoen beskrives i enkle ord, og virker lite reflektert i møte med det voldsomme uttrykket pornoen har i illustrasjonen. En voksen ville kanskje hatt andre tanker om pornografi, både som seksuelt materiale og industri, enn «litt ekkelt». Men hva med setningen i midten? At Al synes det er ekkelt og rart å se på pornoen er troverdig. Det er derimot vanskeligere å tro på at Al bekrefter sin egen intuitive opplevelse av vemmelse ved å utdype den: «For det *er* ekkelt» (9. oppsl., min kursivering). Hvorfor skal Al ha behov for å legitimere sin egen opplevelse, og hvem skulle det være godt for? Og hvor sannsynlig er det at Al i det hele tatt har kapasitet til å reflektere over sin egen reaksjon midt i sin første erfaring med pornografi? Det er heller plausibelt at den voksne fortellerstemmen her bryter inn i teksten, og slik avbryter fokaliseringen av Als egne tanker.

Dette bruddet gjentas senere på samme side, etter Als naivistiske beskrivelse av kroppene på skjermen: «At noen vil se på sånt?» (9. oppsl.). Hvem er det som snakker her? Al ser jo på pornoen: Fingeren hans *vil* klikke og han *vil* se. Al vet også godt hvem andre som ser på *sånt*: storebror Kas og de førti røverne. Hvorfor skulle Al, mens han selv klikker seg innover i pornoens verden, stille spørsmål om disse *noen* som *vil* se på pornoen? Man kan tenke seg at Al tenker denne tanken i et forsøk på å distansere seg selv fra kikkerposisjonen, slik han distanserte seg selv gjennom den selvrådende fingeren på det forrige oppslaget. Men selv om Al synes pornoen først er litt ekkel, har han ikke enda kjent på skammen den medfører idet han senere blir oppdaget. Al blir først flau og skamfull når han avsløres av moren. Derfor er det heller ingen grunn til at Al skulle distansere seg fra pornoen, og nærmere bestemt fra rollen som pornobruker, på dette tidspunktet. Setningen skiller seg også fra den øvrige verbalteksten i oppslaget. Als språk er barnlig og enkelt, mens denne formuleringen har et voksent språklig uttrykk. Barnet ville kanskje spurt: «Hvem vil se på sånt?» eller «Hvorfor vil noen se på?»». «At noen vil se på sånt?» (min kursivering) ligger nærmere en voksen forteller enn Als stemme. Slik blir Als barneperspektiv avbrutt hele to ganger på det mest eksplisitte oppslaget.

Mens fortellerstemmen er skjult og vanskelig å adskille fra fokaliseringsen av Al, er morens enetale lett å få øye på. Morens samtale med guttene, karakterisert som en *enetale* av Petra Helgesen (Helgesen 2017), representerer tekstens andre voksenstemme. I en kompakt informasjonsstrøm snakker moren til guttene om porno:

– Det går bra, sier mamma
og *forklarer* at det er *vanlig* å se på porno, at det er *lov*,
at *mange* ser på *porno*, både *gutter* og *jenter*.
– Det er ikke noe *farlig* i det hele tatt, sier hun og ler litt,
– men det kan gi et *rart* bilde av *sex*,
og noen kan tro at det er slik det foregår,
at det er sånn de må se ut og sånn de må gjøre det.
Og da kan de føle at de ikke er bra nok,
og at de må gjøre ting
de ikke har lyst til.
Og da blir alt helt *feil*, sier hun. (17. oppsl., min kursivering)

Enetalen står i et motsetningsforhold til barneperspektivet, da den er preget av en voksen kunnskap og erfaring. På didaktisk vis forklarer moren pornoen for Al, uten at han egentlig har fortalt hva han har sett på. I andre og tredje linje siteres ikke moren i direkte diskurs, men fortelleren gjenforteller hva moren har sagt i et diegetisk sammendrag.⁶⁶ Bruken av ordet «forklarer» vektlegger den voksne didaktikken i stemmen. Mammaen er den voksne autoriteten som kan forklare og gi mening for barna, som mangler en voksen kunnskap og et språk for å forstå pornoen. Samtidig tillegger moren seg et barnenært språk, i bruk av ord som «farlig» og «lov». Å definere pornoen som lov eller ikke lov legger seg tettere opp mot barnets tankegang, i stedet for å for eksempel reflektere over etikk og moral. Voksenspråket er likevel til stede, og er kanskje mest fremtredende i at moren er den eneste personen i boka som bruker ordet «porno».

I tekstpassasjen kommer den implisitte forfatterens ideologi til syne: Det skal ikke være skamfullt å se på porno, men det er viktig å adskille porno fra forventninger til virkelige kropper og virkelig sexliv. Budskapet blir eksplisitt forklart til de to litterære barnepersonene, og gjennom det barnenære språket henvender hun seg til den implisitte barneleseren heller enn voksenleseren. Morens bruk av ordet «sex» underbygger en slik tolkning. Als refleksjoner omkring pornoen har skjedd i et barnenært og enkelt språk, uten voksne ord og uttrykk. Vet han i det hele tatt hva sex betyr? Hvis Al ikke nødvendigvis forstår hva ordet betyr, henvender morens enetale seg kanskje i like stor grad til barneleseren som til Al. Den relative kritikken av pornografien mot slutten av morens enetale underbygger også tolkningen av at

⁶⁶ Mens direkte diskurs, som i den første linjen, er et sitat fra morens monolog som skaper en illusjon av ren mimesis, er det diegetiske sammendraget heller et kort referat av hva som blir sagt (Lothe 2011: 73).

beskrivelsene av pornoen som ekkel og rar er fortelleren som bryter inn i teksten, heller enn en fokalisering av Als egne tanker. Barneperspektivet og voksenperspektivet opererer slik side om side i boka, uten at skillet mellom dem alltid er tydelig.

Barneperspektivet i *Sesam sesam* er deskriptivt og skildrer Als følelser og opplevelser. I passasjene hvor et voksent perspektiv tar over, enten i fortellerstemmens kommentarer eller morens enetale, er det derimot i form av en ideologisk synsvinkel. Fortellerstemmen fremlegger ikke bare sine overbevisninger, men en moralsk dom over både pornoen («den er ekkel») og dens brukere («At noen vil se på sånt?»). Morens enetale er ikke så mye moralistisk som didaktisk, da hun forsøker å opplyse guttene heller enn å dømme dem. Hennes didaktiske stemme er åpen og tydelig, uten at leseren kommer i tvil om hvem som snakker i enetalen.

Skillet mellom fokaliseringen av Al og fortellerstemmen er derimot uklar og skjult, og åpner for en manipulering i samspillet mellom de ulike synsvinklene i boka. Nikolajeva beskriver denne manipuleringen hvor et voksent perspektiv påtvinges et tilsynelatende barneperspektiv: «Det är samspel och motspel mellan synsvinklarna som står för den stora variationsmöjligheten i texterna, och även tillåter en manipulering, då vuxna värderingar tvingas på läsaren trots att man delar barnpersonernas bokstaveliga synsvinkel» (Nikolajeva 2004: 169). Vi har altså å gjøre med en skjult dobbel synsvinkel, hvor perspepsjonsvinkelen og den ideologiske synsvinkelen ikke fullstendig sammenfaller, men heller ikke er motstridende. Al synes jo at pornoen først er litt ekkel, selv om han også opplever lyst og nytelse. Fortellerstemmen som bekrefter Als følelse av ubehag, bryter derimot ikke inn for å bekrefte den påfølgende nytelsen, selv om velbehaget heller ikke blir fordømt eller benektet. Det er pornografiens negative aspekter som uttrykkes i fortellerens ideologiske synsvinkel, og dette voksenperspektivet påtvinges den barnlige leseren gjennom det utydelige skillet mellom barnet Al og den voksne fortelleren. I *Sesam sesam* finnes likevel ikke bare én voksenstemme, men to, og disse er i konflikt med hverandre. Fortellerstemmen er negativ og dømmende til pornobruken, mens moren i større grad normaliserer og oppmuntrer til den.

Stemmen som uttrykkes i morens enetale er kanskje ikke rettet mot den implisitte barneleseren, men først og fremst mot en implisert voksen (med-)leser. Hensikten er ikke nødvendigvis bare å normalisere bruken av pornoen for barnet, men nettopp å fjerne barnets skamfølelse i møte med den. Som vist tidligere oppstår ikke Als skamfølelse i møte med pornoen, men først i morens oppdagelse av den. Å forhindre barnets skam skjer derfor ikke bare gjennom morens enetale, men også ved dennes oppfordring til den voksne leseren. Enetalen oppfordrer voksenpersoner til å reagere med aksept overfor barnets seksuelle

utforskning, heller enn med fortielse eller avsky. I så måte kan vi snakke om en moraliserende stemme rettet mot den implisitte voksenleseren. Dette grepet er uvanlig, men finner også sted i Robert Louis Stevensons *Treasure Island* (1883) (Wall 1991: 71). Fortelleren henvender seg til den voksne leseren, uten å ironisere over barna innad i teksten eller leserne av den. Her har vi altså med en tosidig tiltale å gjøre. Fortelleren henvender seg både til barne- og voksenleseren på ulikt vis, uten at det skjer på bekostning av barnet. Selv om den voksne leseren oppfatter en moralsk oppfordring i morens enetale, går ikke denne henvendelsen ut over fortellingen barnet har tilgang til, og uten at barnets manglende kunnskap blir gjort til latter.

Ali Baba og de førti røverne

I *Sesam sesam* er de intertekstuelle referansene til eventyret om «Ali Baba og de førti røverne» eksplisitte, og henspiller til det på flere nivåer. Leseren forventes å kjenne til eventyret, særlig i referansene til de magiske trylleordene vi finner allerede i bokas tittel, og som siteres direkte av Al når han slår på datamaskinen. Siden referansen til eventyret er underforstått, har vi å gjøre med en allusjon som understreker pornoens forlokkende kraft som skatten i eventyret. Beskrivelsen av vennegjengen til Kas refererer eksplisitt til eventyrets tittel:

Al får heller ikke bruke dataen når røverne er der.
Det er det mamma kaller vennene til Kas:
de førti røverne.
For selv om det ikke er førti røvere,
føles det som om det er førti.
Røverne ramler inn som en flokk med kameler. (4. oppsl.)

Rammefortellingens kontekst er gjenkjennelig som et vanlig, norsk familiehjem, men låner personbeskrivelser fra eventyrets miljø. Dette er tydeligst i personenes navnevalg: Al og Kas er ikke vanlige navn, men refererer til Ali Baba og Kasim i eventyret.⁶⁷ Sammenligningen av vennene med en flokk kameler henspiller også på eventyret, og kan ha en underliggjørende effekt på en leser som ikke kjenner til det. Referansen får tidvis en humoristisk effekt, for eksempel når guttene drar sin vei og det er tomt for brød, brus og potetgull i skapet. Den

⁶⁷ I likhet med bruken av antropomorfe dyr, brukes også annerledesklingende navn i barnelitteratur som har en vanskelig eller voksen tematikk. Dette finner vi i flere av Dahles bøker, som tidligere nevnte Gullet i Blekkspruten, og også Jolver i *Tjuven* har samme funksjon. I den danske oversettelsen av *Sesam sesam* har derimot Al og Kas fått endret navn til Milan og Felix, en navneendring som distanserer fortellingen fra allusjonen til «Ali baba og de førti røverne».

typiske oppførselen til tenåringer, med bråk og stort matkonsum, henspiller på røvernes plyndring av ekte gull i eventyret.

Allusjonen til «Ali Baba» når et klimaks når Al siterer trylleordene i tittelen idet han slår på datamaskinen og oppdager pornografi på skjermen: «Når Al setter seg ned, / taster han inn koden. Fem klikk. / – Sesam sesam, slipp meg inn, sier han høyt til seg selv» (7. oppsl.). Allusjonen antyder en sammenligning mellom pornografien og skatten i eventyret. Sammenligningen mellom pornoen og skattens gull, penger og rikdom kan tolkes som en glorifisering av pornoindustrien som en glansfylt overflate, uten at dens problematiske aspekter belyses. Sammenligningen kan også forstås som en fremstilling av porno som underholdning, som en forlokkende skatt barnet kan og vil utforske. Metaforen er positivt ladet, og normaliseres gjennom morens påpekning av at det er vanlig å se på porno. At Al opplever både vemmelse og forlokkelse nyanserer derimot en potensiell romantisering av pornoen og dens forbrukere.

Samtidig sidestiller allusjonen datamaskinen med røvernes magiske hule som oppdages av Ali Baba i eventyret. Denne dobbeltbetydningen gjøres eksplisitt i teksten etter at Al har sagt de magiske ordene: «Og så åpner hele *datahula* seg!». (7. oppsl., min kursivering). Hulemetaforen blir brukt flere steder i teksten. Første gang er idet Kas og de førti røverne bruker datamaskinen på soverommet. I guttenes utforskning av PC-en tar rommet en annen form: Al føler at rommet krymper, blir trangt og lukter annerledes, som om det var «inne i en hule» (5. oppsl.). Sammenkoblingen mellom rommet og hulen tydeliggjøres idet Al oppdager pornografien guttene har sett på. Etter at «*datahula*» åpner seg, utforsker Al pornoen ved å «klikke[r] [seg] innover i hulene, åpner dør etter dør, rom etter rom» (8. oppsl.). I eventyret plyndrer de mannlige røverne rikdommer som de skjuler i fjellets hulrom, før Ali Baba og Kasim oppdager trylleordene «sesam, sesam» og plyndrer hulens skatter. I allusjonen blir hulen en metafor hvor menn ilegges agens og makt til å ta seg inn i, utforske og plyndre hulrom: internettpornoen. I hulemetaforen gis guttene agens, mens kvinnene i pornoen er passive objekter for mannlig nytelse. Jeg vil undersøke de tradisjonelle forestillingene om passiv feminitet og aktiv maskulinitet, før jeg kommer tilbake til hulen som metafor i lys av disse.

Det mannlige barneblikket

I essayet «Visual pleasure and narrative cinema» (Mulvey 2004) teoriserer Laura Mulvey *the male gaze* i den klassiske Hollywoodfilmen. Begrepet har utviklet seg fra filmteori til å bli en

del av feministiske og postkoloniale analyseredskaper i *mainstream* kulturkritikk.⁶⁸ Mulvey benytter seg av psykoanalytisk teori for å demonstrere en ubevisst patriarkalsk struktur i film, hvor kvinnerollen defineres og objektiveres av et mannlig blick i tre ledd: de(n) mannlige motspilleren(e), kameralinsen og publikum. Jeg ønsker ikke å argumentere for en overføring fra filmteorien til litteraturvitenskapen. Mulveys opprinnelige begrep var konstituert i filmmediets spesifikke trekk, altså kameralinsen og spesielt publikumsituasjonen i en offentlig kinosal med et mangfold av kikkere. Sistnevnte er ikke direkte overførbart til bokmediets private lesersituasjon.⁶⁹ Det er likevel interessant å trekke paralleller fra det mannlige blickets objektivering av kvinnekarakteren i film, til *Sesam sesams* fremstilling av pornografien som kvinner som blir sett på av et utelukkende maskulint publikum. På samme måte som i Mulveys filmteori kan det mannlige blicket lokaliseres på flere plan. I illustrasjonene som viser dataskjermen, ser vi utsnitt av pornoskuespillerne sett gjennom det implisitte kameraet, som igjen vises gjennom Als blick da illustrasjonene er tredjepersons-illustrasjoner av Als synsvinkel. Fortellerstemmen fokaliserer Als blick på pornoen og kvinnene i den, som samtidig impliserer de tidligere guttenes blick: Vi vet jo at Al ser på den samme pornoen Kas og røverne glemte å lukke da de forlot rommet.

Al inntar en *voyeuristisk* posisjon i møte med pornoen, det Freud definerer som *scopophilia* hvor «looking itself is a source of pleasure» (Mulvey 2004: 58). Freuds eksempler på *scopophilia* i *Drei abhandlungen zur sexualtheorie* sentrerer seg nettopp rundt barns voyeuristiske aktiviteter, slik Mulvey også påpeker (Freud 1977: 109–110, 120). Al er preget av ambivalens i møte med pornoen, men kikkerposisjonen han inntar, er fremdeles en aktiv handling som gir nytelse, slik Freud analyserer *scopophilia* (Mulvey 2004: 58–59; Freud 1977: 70). Samtidig som de aktive kikkerne i *Sesam sesam* utelukkende er mannlige, er alle sammen barn. Det mannlige blicket er her med andre ord et maskulint *barneblick*. Jeg vil undersøke dette maskuline barneblicket ved å se nærmere på fortellerinstansens fokalisering av Als blick og erfaring i verbaltekst og illustrasjoner.

Pornografien blir fokusert gjennom Al, og hans blick definerer pornografien uten korrigerende utenfra. Fortellerstemmen har kun innsyn i pornoen Al ser på gjennom fokusatoren. Også morens enetale er løsrevet fra den fremstilte pornoen: Hun vet ikke hva Al har sett på datamaskinen, og spør heller ikke. Den visuelle fremstillingen viderefører den

⁶⁸ bell hooks, som insisterer på å stave navnet sitt uten versaler, har blant annet skrevet om dette i essayet «The oppositional gaze: Black female spectators» (1993).

⁶⁹ Her kan det likevel være interessant å bruke begrepet på en billedbok, som normalt leses av minimum to lesere i fellesskap, nemlig barne- og voksenleseren. I motsetning til bøker som utelukkende består av tekst krever jo billedbøker også nettopp et blick, siden meningen oppstår i ikonoteksten. Billedbøker kan slik være et bedre egnet medium enn for eksempel voksenlitteratur for en analyse av det mannlige blicket.

tradisjonelle pornoens estetikk, hvor kvinnekroppen er det begjærte objektet for en mannlig motspiller og forbruker. Disse stereotype kjønnsrollene er fremtredende i illustrasjonene: Kvinnekroppen er i fokus i alle fem oppslag, og den mannlige motparten synes kun i to av disse. Kvinnekroppene, som fremstilles på alle fire med mannen stående bak seg, er begjærte objekter for guttene som pornoforbrukere, og for den mannlige motparten innad i pornografien. Mannen *tar*, kvinnen *blir tatt*. På neste oppslag viker mannen plass for kvinnen, men hendene hans holder fortsatt omkring livet hennes. Kvinnekroppen i pornoen er et objekt for det mannlige blikket, og mannens styrende hender. Hodet hans er utenfor skjermens synsfelt i oppslaget hvor han står bak kvinnen. Den hodeløse mannekroppen kan også forstås som en objektivert kropp, men den forsvinner i bakgrunnen av kvinnen som er utsnittets fokuspunkt. Kvinnekroppen er preget av pornoens estetikk: smale kropper, store pupper, røde munn og sammenbitte ansikt drapert i langt, blondt hår. Kvinnen er pornoens seksualiserte objekt, og det er hun som er målet for det mannlige publikummets blikk. Mannens funksjon er ikke som en karakter, men som en kropp uten personlighet, som like fullt er den aktive parten: Den passive kvinnen blir enten tatt *av* en mann, eller hun blir tatt *på* av en mann. At mannens ansikt forblir ute av titterens synsfelt, åpner også opp for at forbrukeren kan identifisere seg med den aktive parten. Denne rollen tilbys i så måte bare en mannlig bruker, slik det også bare er gutter som ser på pornoen i boka.

Illustrasjonene som følger viser kvinnekroppen alene, i nærbilder hvor ansikt og hode er utenfor bildets utsnitt. Disse illustrasjonene er tofarget i rosa og rødt, noe som er med på å dempe seksualiseringen av kroppen. I ikke-realistiske farger blir kroppen mer stilisert og naivistisk. Samtidig fremhever fargevalgene det feminine: Det er hovedsakelig kvinnekroppen som begjæres og objektivteres i *Sesam sesam*. Mannens kropp, i de to oppslagene hvor han er til stede, blir på samme måte som i den tradisjonelle pornoen ikke utsatt for seksualisering nettopp fordi blikket vi ser pornografien gjennom er mannlig.

I verbalteksten får vi gjenfortalt hva Al har sett i pornoen, i scenene leseren ikke får tilgang til i illustrasjonene: «Små pupper, store pupper, gigantiske pupper. Romper. Rompehull. Kjempesvære, kjempelange, kjempestive tisser» (9. oppsl.) og senere:

Alle damene, alle mennene,
alle puppene, alle tissene, alle rompene,
alle leppene, munnene, fingrene, hendene,
alle lårene og alt mellom lårene,
og det er masse greier,
og mamma har sett alt sammen! (12. oppsl.)

Både den maskuline og den feminine kroppen blir skildret her, og vi forstår at Al har sett både menn og kvinner. Adjektivene i «kjempelange, kjempestive tisser» gjør det klart at pornoen også har vist mannlige kjønnsorgan. I det neste sitatet, etter at moren har avslørt Al og han føler skam, beskriver derimot Al «alle tissene» og «alt mellom lårene», etterfulgt av «og det er masse greier». Den siste setningen forstår jeg som en utdypning av det *alt* Al har sett mellom lårene på skuespillerne. «Tiss» er et nøytralt, ukjønnnet ord, som kan beskrive både menn og kvinners kjønnsorgan. Når det følges opp av «alt mellom lårene» blir derimot tissen maskulint kjønnnet, i motsetning til kvinnenens «alt» plassert mellom lårene. Her blir det mannlige (barne)språket fremtredende i teksten. De maskuline kroppene i pornoen er kanskje overveldende for barnet, noe som fremheves i den repeterende beskrivelsen av «kjempesvære, kjempelange, kjempestive tisser». Det mannlige kjønnsorganet er likevel gjenkjennelig for gutten som ser på: De kan enkelt og greit beskrives som det de er, tisser. Kvinnekroppene på skjermen er derimot fremmede og ukjente for Al. Han mangler et ordforråd å snakke om dem i, og kjennskapet til å innlemme dem i bruken av ordet tiss. Kvinnekroppen er radikalt annerledes, og det kvinnelige kjønnsorganet blir bare et stort «alt» og «masse greier». Slik fremmedgjøres også den kvinnelige kroppen i *Sesam sesam*, når den utelukkende beskrives gjennom den maskuline mottakerens blikk.

Barneperspektivet vi ser pornografien gjennom, underliggjør objektet fordi barnet mangler en kunnskap og et språk for å snakke om den voksne seksualiteten. Det nøytrale og kjente er forbeholdt mannen, og kvinnen blir den fremmede «andre» som blir sett på, fremstilt som bilde, men som mangler et språk og et navn for kjønnnet sitt. Her reproducerer *Sesam sesam* pornoens patriarkalske kjønnsroller hvor kvinnen er objekt for mannens nytelse, men mangler et eget språk.⁷⁰ De kjønnsstereotype aspektene ved pornoen den implisitte forfatteren i *Sesam sesam* kritiserer gjennom morens enetale, reproduseres på samme tid i boka, når det mannlige publikummet er alene om å presentere de kvinnelige objektene pornoen byr på.

Passive kvinner, aktive menn

De stereotype kjønnsrollene hvor kvinnen er passiv og mannen aktiv manifesteres slik på to nivåer i *Sesam sesam*. Den tradisjonelle pornoens objektivisering av kvinnekroppen videreføres i illustrasjonene som fremstiller passive kvinnekropper for en maskulin motspiller og et maskulint publikums blikk. Videre er det bare gutter som ser på og definerer pornografien: Vi får tilgang til pornografien gjennom fokaliseringen av Al. Hans blikk er likevel ikke alene i

⁷⁰ Her reproduseres også mange kvinners ambivalens over hvilke ord de skal bruke om sine egne kjønnsorgan.

rammefortellingen, siden Kas og de førti røverne har sett på pornoen først. Og alle de førti røverne er gutter. Den eneste kvinnen i boka, med unntak av de seksualiserte kvinnekroppene på dataskjermen, er mammaen til Al og Kas. Mammaen har en viktig funksjon for å ta vekk skammen Al og Kas opplever ved pornoen, men hun gis ikke et eget blikk på den. Hun oppdager Al idet han ser på porno, men vet ikke hva han har sett på, og hun spør heller ikke. Hennes funksjon er *for* guttene, og hun har heller ikke et eget navn utenom relasjonen til Al og Kas: Hun er bare *mamma*.

Fraværet av kvinner og de stereotype kjønnsrollene i fremstillingen av pornografien får en ny betydning når hulen brukes som en metafor for pornografien.

Hulen er et utbredt litterært symbol for det kvinnelige, for moder jord, morsfiguren og livmoren, slik den eksempelvis blir brukt i William Wordsworths *The Prelude* (1850) (se for eksempel båttveri-episoden (Wordsworth 1979: 48–49) eller Wu 1994: 20). Kyklopenes hule i Homers *Odysseja* har blitt tolket som et symbol for livmoren. Både Kyklopenes og nymfenes hule er omgitt av fertile landskap i Homers epos (Curtius 1990: 185–186). Når Odyssevs er i kyklopen Polyfemos' hule, kaller han seg Ingen: «”Ingen” er navnet jeg bærer. De kaller meg ”Ingen” der hjemme» (Homer 2009: 132). Pura Nieto Hernandez har påpekt at navnet nettopp ligner fosterets tilstand i morens liv (Hernandez 2000: 352). I *Spéculum de l'autre femme* (1974) viser Luce Irigaray at også Platons hulelignelse i *Politeia* ligner livmoren, slik den ble trodd å være en eksakt inversjon av det mannlige kjønnsorganet (Krumnow 2009: 71). I *Sesam sesam* brukes hulen som metafor for pornografien, og det trekkes linjer mellom Ali Baba og Kasims utforskning av hulens skatter til Als (og tidligere Kas') utforskning av pornoens hulrom. Når pornografien viderefører kjønnsroller hvor kvinnen er et passivt objekt for det mannlige blikkets nytelse, er det nærliggende å tolke hulemetaforen som mannens penetrasjon av en tom kvinnekropp:

Og så klikker fingeren helt av seg selv,
klikker og klikker,
men ikke ut,
klikker inn,
klikker innover i hulene,
åpner dør etter dør,
rom etter rom. (9. oppsl.)

Als utforskning av pornografien begynner med en passiv handling: Funnet av pornoen på skjermen, og beskrivelsen av fingeren som handler av seg selv. Fingeren som tar seg innover i hulrommene blir et fallossymbol som trenger seg inn i det kvinnelige kjønnnet, som ligger åpent og tomt – og navnløst som vist i Als ordforråd ovenfor. Hulrommet som metafor og

måten kvinnerollen i pornografien fremstilles, insinuerer nettopp et slikt tomt skall, et passivt objekt som er til for mannlige aktører. Når hulemetaforen brukes som litterært grep i denne konteksten, er ikke effekten lenger en objektivisering av kvinnekroppen, men heller en invadering av den. Gjennom hulemetaforen gjøres den seksualiserte kvinnekroppen i pornoen til ikke bare et objekt for det mannlige blikket, men et åpent, hult rom for utforskning av bokas utelukkende mannlige personer: Al, Kas og de førti røverne. Guttene i boka utforsker pornoen, og kvinnene i den, som tomme skall eller hule rom, som kan åpnes, trenges inn i, utforskes og fylles opp av mannlige aktører som besitter lyst og kraft til å handle i den. I lys av allusjonen til eventyret blir bokas gutter røverne som plyndrer den kvinnelige seksualitetens rikdom, for sin egen nytelses skyld.

I det originale eventyret er det den handlekraftige slavekvinnen Morgiana som redder Ali Baba fra døden, og dermed vinner sin egen frihet og selvstendighet, slik Sherezerade redder seg selv og alle fremtidige hustruer fra ektemannens drap i *Tusen og en natts* rammefortelling. *Sesam sesam* mangler en Morgiana eller Sherezerade, som et selvstendig kvinnelig motstykke til guttene i boka. Når den eneste kvinnen i handlingen som ikke er objektivert gjennom pornografien, er guttenes mor, som kun har funksjon og navn i sin rolle som omsorgsperson for guttene, bygger hulemetaforen og fremstillingen av pornografien opp under et kjønns hierarki. Boka motvirker selv budskapet i morens enetale, om at både jenter og gutter kan være aktive pornotittere, i en historie der utelukkende gutter gis denne rollen. Pornoens potensielle problemer, at den kan gi negative forventninger til hvordan sex foregår og hvordan man må være, blir heller ikke utfordret i fremstillingen av kjønn hverken innad i pornoen eller utenfor. *Sesam sesam* evner å bryte tabuet omkring barns erfaring med pornografi og en gryende seksuell oppvåkning, men viderefører samtidig tabuet om pikebarnets og kvinnens seksualitet. Barnets seksualitet og møtet med pornoen tematiseres, men et annet tabu ofres.

Sammenlignende avslutning

Kan vi snakke med voksne om barn?

Mens mammaen i *Sesam sesam* understreker at både jenter og gutter ser på porno, gir *Tjuven* oss Eline som ikke bare deltar i den seksuelle utforskningen, men skaffet pornobladet i utgangspunktet. Når hun forteller at hun har tatt bladet fra storesøsteren Ramona, blir det klart at jenter jo kan bruke porno, selv om hverken Eline eller Ramona ser i bladet i

handlingsforløpet. Elines rolle har blitt særlig vektlagt i resepsjonen av *Tjuven*. Dagbladets anmelder Cathrine Krøger åpner sin anmeldelse med å skildre hvordan Jolver og Bob finner pornoen, før «lille Eline» – en merkelapp de to andre barna ikke gis, til tross for at boka fastslår at de går i samme klasse – liksom korrumpes når hun blir en del av leken. Videre omtaler Krøger Eline som en «“horete” nabo jente som legger seg på rygg for hvem som helst» (Krøger 2008). I den voksne kritikerens øyne reduseres Eline til et løsaktig barn, som tilsynelatende er skyld i barnas lek i kraft å være jente. Eline legger seg på rygg *for* guttene i et seksuelt samspill hvor sex blir noe kvinner gir og menn får. Krøger avslutter sin anmeldelse med et utdrag av dialogen hvor Bob og Jolver snakker om – og det forblir med snakket i boka – å gni seg sammen. På tross av at ingen av bøkene fremstiller barns homofile seksualitet, vekker antydningen om at den finnes, kontrovers.

Også Ine Marit Torsvik Bertelsen, prosjektleder for Nordisk barne- og ungdomskonferanse i Stavanger, trekker frem Elines rolle i boka: «Jeg synes boka viser et veldig foreldet jentesyn. Dette er gutter som er nødt til å tilfredsstille seg gjennom et pornoblad, før de «gnir seg» inntil en jente» (Thorkildsen og Mandelid 2008). Eline blir tildelt en rolle som løssluppen hore, eller en objektivert Madonna som blir et offer for den maskuline seksualiteten. Jentebarnets seksualitet er fremdeles underlagt en sterkere kontroll enn guttenes, og resepsjonen underbygger fremstillingen av kvinnelig seksualitet som en dikotomi mellom den gode aseksuelle og den dårlige seksuelle kvinnerollen i *Sesam sesam*. Bøkene bryter tabuet som er barns seksualitet, men understøtter på samme tid den kvinnelige seksualiteten som et tabu.

Når bøkene bryter barneseksualitetens tabu, stiller de på samme tid spørsmål ved dens legitimitet gjennom guttenes løsrivelse og begynnende modning. Fortellerne antyder at både Jolver og Al nærmer seg slutten av barndommen idet historiene nærmer seg slutten. Den seksuelle oppvåkningen utløser en modning hos barnet, som responderer med å løsrive seg fra foreldrene. Der Jolver vender seg mot Eline og den feminine nærheten fremfor moren, kan vi skimte Als begynnende løsrivelse allerede før han har oppdaget pornoen på dataskjermen, i avvisningen av mammaen. Både når modningen inntreffer før pornoens sjokk, og når den inntreffer som et resultat av den, blir seksualiteten etablert som noe som ikke helt tilhører barndommen. Tvert imot blir Jolver anerkjent som et fullstendig individ, en «heil gut» med rett til privatliv, etter at den seksuelle oppvåkningen har funnet sted. Slik bryter bøkene det tabuet som er barns seksualitet, samtidig som de stiller spørsmål ved dens legitimitet. Hører det seksuelle barnet barndommen til, eller er det i ferd med å vokse opp? Tapet av statusen som barn må forstås som uttrykk for nettopp tabuet, som brytes samtidig som barndommen

undergraves. Slik fungerer ikke bare overskridelsen som et brudd med tabuet, i den eksplisitte fremstillingen av barns seksualitet. Den stiller på samme tid spørsmål ved grensen den har forbigått, slik at overskridelsen på en og samme tid er en «deeply reflexive act of denial and affirmation» (Horlacher m.fl. 2010: 15). Barnets seksualitet tematiseres – og stilles spørsmål ved på samme tid.

Nye tider og færre tabu – eller?

Mens mottakelsen av *Tjuven* etterlyste varseltrekanter, har *Sesam sesam* blitt forholdsvis godt mottatt i landets største aviser. Dette er på tross av hatmeldinger i forkant av utgivelsen (Drefvelin 2017-A). Flere har kritisert boka for å i for stor grad normalisere pornografien (se for eksempel Djuve 2017, Haugen 2017 og Drefvelin 2017-B). Kritikken av de to bøkene i landets største aviser tilsier at *Tjuven* skapte vesentlig større kontrovers da den ble utgitt i 2008, enn hva *Sesam sesam* gjorde i 2017. Dette er på tross av at sistnevnte bok er henvendt til en yngre målgruppe, og at den i motsetning til *Tjuven* har eksplisitte illustrasjoner av pornografien. Jeg har foreslått at vi ikke nødvendigvis beveger oss mot færre tabu, men at disse gis nytt innhold. Fordi *Tjuven* tematiserer barns seksuelle lek med hverandre, mens *Sesam sesam* bare antyder en fysisk, seksuell utforskning hos Al alene, er det nærliggende å tolke forskjellen i resepsjonen som en forskjell i hva slags seksualitet som medfører det «største» bruddet med tabuet. Fordi kartleggingen har vist at tabuet ligger i overskridelsen av skillet mellom barn og voksen, vil jeg imidlertid hevde at dette ikke er årsaken. Barnas seksuelle utforskning og lek i *Tjuven* overskrider ikke skillet mellom barn og voksen i like stor grad som Als antydende lek med tissen mens han ser på pornoen, nettopp fordi pornoen som fremstilles er så voksen i sin natur. Den voksne pornoen tilhører i utgangspunktet ikke lille Al, og hans seksuelle utforskning overskrider denne grensen.

På samme tid har *Sesam sesam* en tydelig didaktisk voksenstemme i morens enetale. Denne forklarer pornoen for Al og barneleseren. Grepene tar pornoen tilbake til voksensfæren, som et materiale som bare gir mening for moren, men blir uforståelig og kaotisk for barna. Bokas voksenstemme tydeliggjør dens didaktiske og pedagogiske funksjon i å forklare porno for barn som måtte forville seg inn i en voksen verden på internett. Den didaktiske funksjonen er med på å gjenopprette skillet mellom voksen og barn, hvor seksualiteten – pornografien – tilskrives førstnevnte.

Sesam sesams didaktiske funksjon blir også trukket frem i mottakelsen. Morten Olsen Haugen skriver at boka i et litterært perspektiv må sees «som en didaktisk dialog, godt

tilrettelagt» (Haugen 2017). Kritikken den har mottatt for å normalisere pornografien spiller også på bokas didaktiske funksjon, heller enn på dens litterære kvalitet. I leserinnlegget «Å beskytte barna mot kunsten» hevder Sverre Henmo at kontroversen omkring *Tjuven* ikke egentlig omhandler tabuet, men at barneboka nettopp blir lest som pedagogikk fremfor estetikk: «Det handler om at man lar pedagogikken gå foran kunst og kultur når det handler om barn» (Henmo 2008). Geir Nummedal i Cappelen Damm kritiserte også anmeldere for ikke å forholde seg til den litterære kvaliteten (Nummedal 2008). Her nærmer vi oss kjernen i den ulike kontroversen skapt av bokenes brudd med tabuet. Kanskje ligger ikke *Sesam sesams* formildende kvalitet i at Al ikke gnir seg med en person som Eline, men heller i at Al har en mamma som representerer en didaktisk voksenstemme, som på pedagogisk vis kan forklare pornoen – og dermed markere den som voksen. Foreldrene i *Tjuven* avslører ikke Jolvers seksuelle utfoldelse, og gnikkingen med Eline blir aldri oppdaget av de voksne. I stedet blir barnas seksualitet overlatt til barna selv, løsrevet fra de voksnes pedagogiske formaninger og forklaringer. I fraværet av en mammas ord blir Jolvers seksualitet stående uforklart – og skitten. Fraværet av en didaktisk voksen baner vei for kontroversen, og i mangelen på voksen normalisering blir barneseksualiteten markert som tabu: Den er uren.

3 Avslutning

Selve urenheten er egentlig ikke noe annet enn et ytre symptom for en indre forestilling, og denne får næring av en særegen frykt som sperrer for den fornuftige tanke; med urenheten går vi inn i redselens rike.

– Paul Ricoeur (Douglas 1997: 20)

Hva er tabu i norske barnebøker?

Utgangspunktet for denne oppgaven var en idé om at seksualitet fremdeles er tabubelagt i den norske barnelitteraturen, som ellers er beryktet for å være «tabufri». Som denne kartleggingen har vist, er tabuet forbeholdt *barns* seksualitet. Av alle de om lag 300 barnebøkene kartleggingen har omfattet, brytes tabuet i det knippe barnebøker som er undersøkt nærmere i oppgavens andre del.

Utviklingen i tekstmaterialet går fra å markere seksualiteten som voksen, til å nærme seg barnet sitt perspektiv, seksuelle agens og som den tiltalte leseren. Disse trekkene utgjør en utfordring av den voksne maktposisjonen, som tidligere har hatt autoritet over seksualiteten, både som kunnskap, handling og fortelling. I den tidligste litteraturen i materialet er seksualiteten begrenset til svangerskapsmotivet som utelukkende tilhører de voksnes liv og kropp. At seksualiteten her er et voksent anliggende blir ytterligere fremhevet ved at fortelleren enten henvender seg utelukkende til en voksen med-leser, slik at den seksuelle tematikken går over hodet på barnet, eller ved at den fortelles av en didaktisk voksenstemme som deler av sin seksuelle kunnskap og ordforråd med barneleseren. Barnet antas å være seksuelt uvitende, eller uskyldig. Dette forbeholdet blir utfordret gjennom barneperspektivet, hvor barns kunnskap, erfaring og språk motstrider seg en voksen autoritet. Resultatet er like fullt at seksualiteten underliggjøres, noe som underbygger at den nettopp ikke hører hjemme i barnets forståelse og oppfatning av verden.

Etter hvert som seksualiteten gjøres mer barnlig, i barnepersoners herming av en voksen seksualitet eller i voksenpersoners barnlige forhold til den, beveger litteraturen seg mot det faktiske tabuet: barneseksualiteten. Tabuet brytes i seks bøker. De tematiske og fortellertekniske grepene jeg har lokalisert i analysen av tekstmaterialet, gjør seg også gjeldende her. Dette skjer i form av en implisitt eller eksplisitt seksualitetstematikk, hvor fortelleren henvender seg til en voksen- og en barneleser på ulikt vis. Den didaktiske voksenstemmen er fraværende i *Slangen i graset*, som eksemplifiserer den implisitte litteraturen. Barneseksualiteten blir likevel underbygget som et tabu, ved at den antydes i form

av metaforer, metonymier og intertekstuelle referanser, og tillegges antropomorfe dyr. Denne formen for brudd med tabu anser jeg for å være et svakere – eller et skjult – brudd med tabu, nettopp fordi den ikke utgjør en fullstendig overskridelse av skillet mellom voksen og barn. Resultatet er at tabuet som brytes i denne litteraturen ikke fremstår like urent, eller farlig, som i den eksplisitte litteraturen. Det tabubelagte virker usigelig, og slik omgås til en viss grad et tabubrudd ved at seksualiteten underlegges litterære grep. Den implisitte seksualiteten beror på en tolkning, og er slik mer tvetydig og vanskeligere å få øye på. Dette gjør seg også synlig i resepsjonen, hvor *Slangen i graset* har blitt svært godt mottatt, uten å ha skapt kontrovers for sine erotiske undertoner, som jeg har argumentert for at finnes i teksten.⁷¹

Når barneseksualiteten gjøres eksplisitt har vi derimot å gjøre med et åpent brudd med tabuet. På samme tid finnes den didaktiske voksenstemmen også i *Sesam sesam*, hvor morens enetale og den voksne fortellerens skjulte moralske vurderinger bryter inn i barneperspektivet som ellers rår i boka. I *Tjuven* gjøres derimot barneseksualiteten eksplisitt, uten at barneperspektivet motstrides av en voksen og didaktisk stemme. I fraværet av en voksen markeres Jolvers gryende seksualitet som skitten. Slik blir også den fullstendige overskridelsen av skillet mellom voksen og barn, og et komplett brudd med tabu, på samme tid en synliggjøring av tabuets grenser. Barneseksualiteten er uren.

Lysglimt av mørke

Analysene av tekstmaterialet som helhet, og den tabubrytende litteraturen spesielt, har vist at en tverrfaglig tilnærming til tabuet er fruktbar. Dikotomien mellom voksen og barn er en av de mest grunnleggende organiseringene av det vestlige samfunnet. I dette hierarkiet blir seksualiteten tradisjonelt tilskrevet de voksne. Tekstmaterialet viser en utvikling av hvordan seksualiteten fremstilles, fra voksen til barnet. Når fremstillingen opponerer mot makthierarkiet som ligger til grunn for dette verdisystemet, skjer det ved at barnet tilskrives en egen seksualitet, noe som kan gjøres på flere nivåer. På denne måten utfordres og overskrides orden, slik Douglas' definerer tabuet, og denne overskridelsen bryter og synliggjør tabuet på én og samme tid. Men selv om barneseksualiteten tematiseres, skjer det gjennom en voksen forfatter. Er fremstillingen i stand til å frigjøre barneseksualiteten, eller blir den forsøkt definert? Om makten undergraves eller videreføres, forblir et åpent spørsmål.

Tabuet utspiller seg som et forsøk på å bryte ned grenser, for å tegne de samme grensene opp igjen. Foucault har beskrevet overskridelsen som et lysglimt i natten som gjør

⁷¹ Boka ble blant annet tildelt Kulturdepartementets bildebokpris i 2007.

mørket synlig «Perhaps it is like a flash of lightning in the night which, from the beginning of time, gives a dense and black intensity to the night it denies, which lights up the night from the inside, from top to bottom, and yet owes to the dark the stark clarity of its manifestation» (Foucault 1977: 35). Overskridelsen har slik en dobbelt funksjon, da den belyser den samme grensen som konstituerer tabuet. Dette skjer for eksempel i markeringen av barnets seksualitet som farlig i *Slangen i graset*, det begynnende tapet av barndommen i *Sesam sesam*, eller Jolvers seksualitet som skitten *Tjuven*. Barnets seksuelle oppvåkning er slik et tabu som brytes og legitimeres på samme tid.

På samme tid belyser overskridelsen nye grenser, og nye tabu, utenfor seg selv. Analysene har vist at barns barn på paradoksalt vis antas å være både aseksuelle og heteronormative, og dette markerer barns homoseksuelle tendenser som tabu. Den feminine seksualiteten er ytterligere utsatt for den voksne stemmens kontroll. Hun gis en ambivalent rolle som aktivt subjekt eller objekt for mannlig nytelse. Denne splittelsen kommer også til syne i kvinnerollen, som fremdeles fremstilles som enten hore eller Madonna. Resepsjonen av *Tjuven* og *Sesam sesam* underbygger denne lesningen av tabuet, ettersom det først og fremst er jentebarnet og det homofile barnet som kritiseres for sin seksualitet. Resepsjonen underbygger også arbeidets tabuteoretiske inngang, altså at bruddet med tabuet skjer i overskridelsen av voksen og barn. En didaktisk voksenstemme «demper» en eventuell offentlig kontrovers, når barneseksualiteten fremstilles på eksplisitt vis. Mens Al ikke slipper til i mammaens samtale om pornografien, får den voksne stemmen definere barneseksualiteten, og slik legitimeres fremstillingen av den. De voksne har både en hånd og en stemme med i spillet.

Fornuft – eller bare følelser?

I analysen av *Tjuven* har jeg påpekt et tilsynelatende brudd mellom Jolvers selv og fortellerens fremstilling av ham. Det er altså den voksne fortelleren som konstruerer barnet som uskyldig. Den seksuelle oppvåkningen fører ham ut av barndommen, og bokstavelig talt inn i de voksnes rekke rundt kjøkkenbordet om kvelden, hvor måltidet kan tolkes som et innvielsesritual. Kanskje må barnets uskyld forstås nettopp som en voksen konstruksjon, som ikke så mye beskytter barnet som utgjør en trussel, siden et tap av uskylden også er et tap av barndommen. Hvem er uskylden egentlig til for? Og hvem vil vi beskytte når vi insisterer på barnets uskyld – barnet eller uskylden selv?

Når vanskelige, eller som vist voksne, emner blir tematisert for barn, reagerer vi gjerne med et behov om å «la barn være barn». Men hva betyr dette egentlig, så lenge barnet vi vil beskytte er en idé voksne selv har konstruert, løsrevet fra barnets egen mening og forståelse av seg selv? På grunn av barns uskyld vil vi skåne dem fra seksualisering, i et seksualisert samfunn. På samme tid behøver vi å skåne barn fra en helt annen form for voldelig seksualisering, i voksnes seksuelle misbruk av barn. Joanne Faulkner og James Kincaid foreslår at slik voldelig seksualisering og forsøk på å skåne barnet fra seksualisering er to ytterpunkter av samme sak. Begge deler seksualiserer barnet, som gjennom sin uskyld paradoksalt nok blir tildelt seksuelle attributter i sin aseksualitet.

Når Mary Douglas skriver at tabuet «confronts the ambiguous and shunts it into the category of the sacred» (Douglas 2000: xi), er det nærliggende å spørre seg om ikke barnet og dets uskyld nærmer seg en idé om det hellige, også i sekulære samfunn. Franz Steiner påpekte at Vesten skapte et falskt skille i tabuets inndeling som hellig eller urent og fare. Barns uskyld ligner kanskje det opprinnelige polynesiske begrepet, hvor fare, urenhet og det hellige forenes.

Uskylden er hellig, og må beskyttes fra seksualiteten som setter den i fare. Seksualiteten fratår barnets uskyld, og status som, barn, og truer samtidig uskyldige barn og slik samfunnet som helhet. Uskylden er i fare, men er ikke også barnet i fare for uskylden? Kanskje er det på tide å nettopp la barn være barn, også når det innebærer å la barn ha et språk for sin egen kropp, sine grenser og autonomi – sin egen seksualitet. Analysene i denne oppgaven har vist at når de voksne stemmene forsøker å tale med barna om seksualiteten, snakker de over hodet på, eller forbi, barna. Slik overlates de til seg selv, slik også Al vender seg mot storebror Kas etter morens enetale:

Så sier de ikke mer, noen av dem.
Men natta er stor og forunderlig.

– Gro Dahle, *Sesam sesam*.

Litteraturliste

Tekstmateriale

Denne listen utgjør tekstmaterialet kartleggingen har resultert i, og som er utgangspunktet for oppgaven. Jeg har også innlemmet titler jeg refererer til i selve oppgaven, men som ikke er del av tekstmaterialet over litteratur som omhandler seksualitet, her. Disse titlene er Eliassen og Nyka (2007), Wiger og Scheen (1991), Rørvik og Dybvig (2004) og Sande og Dybvig (2006).

- Aarø; Selma Lønning og Eivind Gulliksen. 2007. *Reidar og den store magen*. Oslo
- Ask, Lene. 2011. *Jo og Jenny i svømmehallen*. Oslo
- Belsvik, Rune og Inger Lise Belsvik. 2014. *Verdas søtaste turist*. Oslo
- Belsvik, Rune og Kari Stai. 2008. *Tjuven*. Oslo
- Bjarkadóttir, Björk. 2008. *Mamma er best*. Overs. Idun Husabø Anderssen. Leikanger
- Bjugn, Sissel Solbjørg og Hennie Ann Isdahl. 1986. *Stakkars Ungarn*. Oslo
- Bjørkli, Anne Osvaldsdatter og Dagfinn Ingolf bakke. 1991. *Ei jente for mye*. Oslo
- Bjørnstad, taran Lysne. 1994. *Gjør det vondt når babyen sparker, mamma*. Oslo
- Borg, terje og Inger Lise Belsvik. 2009. *Hva gjør de voksne når vi ikke ser?* Oslo
- Borgenvik, Gerd 1990. *Gro, Ole og den bittelille broren*. Oslo
- Bringsværd, Tor Åge og Judith Allan. 1989. *Ridder Thea og de to dragene*. Oslo
- Bringsværd, Tor Åge og Lisa Aisato. 2010. *Tambar og harepusene*. Oslo
- Bringsværd, Tor Åge og Lisa Aisato. *Tambar og den lille, snille ulven*. Oslo
- Bringsværd, Tor Åge og Tina Soli. 2005. *Når to skal bade*. Oslo
- Bråten, Tone og Selma Iren Arnø. 2014. *Ole er laget av et magisk rumpetroll*. Oslo
- Dahle, gro og Eldbjørg Ribe. 2001. *Simon og Kaia bader og kler på seg*. Oslo
- Dahle, Gro og Kaia Dahle Nyhus. 2017. *Sesam sesam*, Oslo
- Dahle, gro og Svein Nyhus. 2016. *Blekkspruten*. Oslo
- Eliassen, Ingeborg og Nyka Justyna. 2007. *Ein vakker dag*. Oslo
- Eriksen, Endre Lund og Olve Askim. 2011. *Alvin Pang og hva foreldre gjør når du sover*.
Oslo
- Eriksen, Endre Lund. 2006. *Pitbull-Terje og kampen mot barnevernet*. Oslo

Fiske, Anna. 2014. *Alle har en bakside*. Oslo

Giil, Berit Hellem. 2003. *Storemaria*. Bergen

Gjengaar, Øyvind og Ingrid Jangaard Ousland. 1991. *Jeg skal få en søskensjel*. Oslo

Henmo, Sverre og Bjørn Ousland. 2003. *Når dinosaurer gråter*. Oslo

Henmo, Sverre og Bo Gaustad. 2009. *Bråtebrann*. Oslo

Hoem, Marit Kvam og Ida Eva Marhrethe Neverdahl. 2012. *Filiokus og Blåmann-Klåmann. Fortellingen om en vond hemmelighet*. Stavanger

Hovig, Andrea Bræin og Lene Ask. 2011. *Ikke bare ville Wilma*. Oslo

Hovland, Henrik og Torill Kove. 2009. *Johannes Jensen opplever et mirakel*. Oslo

Johnsen, Kjell og Hans Petter Smeby. 2001. *Bernt lærer å svømme*. Oslo

Jonsmoen, Ola og Unni-Lise Jonsmoen. 1971. *Da vi fekk ein bror*. Oslo

Jotun, Greta Aune og Anna Fiske. 2001. *Trusesangeren*. Oslo

Kaasa, Monica og Inger Landsem. 2005. *Forske og Filosofen ser på kroppen*. Oslo

Kaldestad, Per Olav og Hilde Kramer. 2016. *Dronninga kallar*. Oslo

Kaldhol, Marit og Ingri Egeberg. 1988. *Vi kan dele*. Bergen

Kaldhol, Marit og Justyna Nyka. 2008. *Stripekalven*, Oslo

Kaurin, Marianne og Ella K. Okstad. 2016. *Deres majestet*. Oslo

Kjeldset, Tania. 2003. *Stine kan ikke svømme*. Oslo

Loe, Erlend og Kim Hiorthøy. 1996. *Den store røde hunden*. Oslo

Markhus, Vegard. 2010. *Timothy mister seg sjølv*. Oslo

Meløy, Sigri Sandberg og Motorfinger. 2009. *Ballongmamma*. Oslo

Moseng, Elisabeth. 2014. *Når jeg blir storebror*. Bergen

Nyka, Justyna. 2012. *Drømmeprinsen*. Bergen

Rygg, Eli og Malgorzata Piotrowska. 2005. *Jeg sa ikke kom inn*. Oslo

Rygg, Eli og Margrete Wiede Aasland. 2009. *Jeg er meg! Min meg. En bok om kropp, gode og vonde følelser, ulovlige hemmeligheter og berøringer*. Kristiansand

Rørvik, Bjørn og Per Dybvig. 2004. *Konglesugeren*. Oslo

Saanum, Kari og Gry Moursund. 2006. *Pinnsvinmamma*, Oslo

Samuelsen, Kari Johanne og Therese Borge. 2008. *Mamma har baby i magen*. Oslo

Sande, Hans og Gry Moursund. 2007. *Slangen i graset*. Oslo

Sande, Hans og Per Dybvig. 2006. *Svart kalv @ kvit snø*. Oslo

Sande, Hans og Per Dybvig. 2014. *Forelska i Feisbukk*. Oslo

Sandemose, Iben. 2003. *Fiat og farmor under vann*. Oslo

Sandemose, Iben. 2006. *Sov godt pus*. Oslo

- Sortland, Bjørn og Hilde Kramer. 2013. *Oi-oi!* Bergen
- Stabell, Tone Gleditsch og Jill Moursund. 2007. *Ulvedager*. Oslo
- Strøm, Gro og Sissel Gjersum. 1993. *Malte og jule-engelen*. Oslo
- Svalheim, Peter og Gry Moursund. 1998. *Himmelkua*. Oslo
- Svatun, Birte og Muriel K. Sandberg. 2005. *Kroppen*. Oslo
- Torgersen, Trond-Viggo og Vivian Zahl Olsen. 1988. *Kroppen* [1983]. Oslo
- Torill Hansen og Vivian Zahl Olsen. 1988. *Frode blir bror*. Oslo
- Valeur, Tiril. 2014. *Leo får en liten onkel*. Oslo
- Vidnes-Kopperud Bodil og Julia Mordvinova Gilje. 2008. *Nora blir storesøster*. Oslo
- Walgermo, Alf Kjetil og Øyvind Torseter. 2009. *Mor og far i himmelen*. Oslo
- Wendelbo, Kari og Anders F. Kaardahl. 1994. *Ku på villstrå*. Oslo
- Wiger, Merete og Kjersti Scheen. 1991. *Jenta som ikke kunne si nei*. Oslo
- Wold, Kjersti og Bo Gaustad. 2005. *Englevind og limonade*. Oslo
- Ørdal, Stina L. 2004. *Mamma er en luftballong*. Oslo

Litteratur

- Albæk, Ane Ugland og Anne Marita Milde. 2017. «Avdekking av vold og overgrep – som å lose barn gjennom et minefelt». Psykologisk.
<https://psykologisk.no/2017/10/avdekking-av-vold-og-overgrep-som-a-lose-barn-gjennom-et-minefelt/>. Nedlastet 25.05.18
- Arneberg, Sofie og Anne Kristin Lande. 2016. Personlig korrespondanse
- Bataille, Georges. 1996. *Erotismen* [1957]. Overs. Agnete Øye. Oslo
- Birkeland, Tone og Ingeborg Mjør. 2012. *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. Oslo
- Cadden, Mike. 2010. *Telling children's stories. Narrative theory and children's literature*. Lincoln
- Carrington, Bridget og Jennifer Harding. 2014. *Feast or Famine? Food and Children's Literature*. Newcastle
- Clarke, John. 2004. «Children and childhood». Blackwell Publishing.
http://www.blackwellpublishing.com/content/bpl_images/content_store/sample_chapter/0631233962/wyse%2002chap01.pdf. Nedlastet 25.05.18
- Curtius, Ernst Robert. 1990. *European literature and the latin middle ages* [1953]. Princeton
- Daniel, Carolyn. 2006. *Voracious Children. Who Eats Whom in Children's Literature*. New

York

- Djuve, Maya Troberg. 2017. «Barn som ser nettporno». *Dagbladet*. 30. september 2017, s. 64
- Douglas, Mary. 2002. *Purity and danger* [1966]. London
- Douglas, Mary. 1997. *Rent og urent* [1966]. Overs. Kåre A. Lie. Oslo
- Drefvelin, Caroline. 2017-A. «Hatmeldinger før utgivelsen». *Dagbladet*. 25. september 2017, s. 24
- Drefvelin, Caroline. 2017-B. «Ufarliggjør porno». *Dagbladet*. 26. september 2017, s. 28
- Dybvik, Hilde. 2017. «Pornopraten». *Barnebokkritikk*.
<<http://www.barnebokkritikk.no/pornopraten/#.WwfgRKSFO72>>. Nedlastet 25.05.18
- Espevik, Thomas. 2017-A. «Dette er for drøyt for amerikanske barn». NRK.
<<https://www.nrk.no/kultur/bok/dette-er-for-droyt-for-amerikanske-barn-1.13377055>>. Nedlastet 25.05.18
- Espevik, Thomas. 2017-B. «Det er ikke så farlig at barn ser på porno». NRK.
<https://www.nrk.no/kultur/xl/_-det-er-ikke-sa-farlig-at-barn-ser-pa-porno-1.13491801>. Nedlastet 25.05.18
- Faulkner, Joanne. 2010. «The innocence fetish: the commodification and sexualisation of children in the media and popular culture». *Media International Australia* 135, s. 106–117
- Fishman, Sterling. 1982. «The history of childhood sexuality». *Journal of contemporary history* 17, s. 269–283
- Foucault, Michel. 1977. «A preface to transgression». *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews*. Red. og overs. Donald F. Bouchard, s. 29–52
- Foucault, Michel. 1999. *Seksualitetens historie I. Viljen til viten*. [fr. orig. 1976] Overs. Espen Schaanning. Valdres
- Freud, Sigmund. 2003. *The Uncanny*. Overs. David McLintock. New York
- Freud, Sigmund. 1977. *Three essays on the theory of sexuality* [1905]. Orig. *Drei abhandlungen zur sexualtheorie*. Red. Angela Richards. Overs. James Strachey. London
- Freud, Sigmund. 2013. *Totem og tabu* [1913]. Overs. Kari Uecker. Falun
- Frye, Northrop. 1990. *Words with power. Being a second study of «The Bible and literature»*. Markham
- Goga, Nina. 2011. «Billedbokkritikken og det naive». *Barnelitterært forskningstidsskrift 2*
- Hallberg, Kristin. 1982. «Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen». *Tidsskrift för*

- litteraturvetenskap (3-4). Lund, s. 163–168
- Haugen, Morten Olsen. 2017. «Gro Dahle utfordrer barnelitteraturens siste tabu: pornokikking». Aftenposten. <<https://www.aftenposten.no/kultur/i/2QQkq/Gro-Dahle-utfordrer-barnelitteraturens-siste-tabu-pornokikking>>. Nedlastet 25.05.18
- Helga. 2018. «Seksuell trakassering på sjekkemarkedet er uønsket, ubehagelig – og ekstremt vanlig». Aftenposten. <https://www.aftenposten.no/meninger/sid/i/Mg15qM/Seksuell-trakassering-pa-sjekkemarkedet-er-uonsket_-ubehagelig--og-ekstremt-vanlig>. Nedlastet 25.05.18
- Helgesen, Petra J. 2017. «‘Sesam, sesam’ handler for lite om porno». Periskop. <<http://www.periskop.no/sesam-sesam-handler-lite-porno/>>. Nedlastet 25.05.18
- Helgesen, Petra Jonsdatter. U.å. «Balansekunst og eksperiment» Barnebokkritikk. <<http://arkiv.barnebokkritikk.no/modules.php?name=Reviews&file=print&id=608>>. Nedlastet 25.05.18
- Henmo, Sverre. 2008. «Å beskytte barna mot kunsten». Dagbladet. 21. september 2008, s. 34
- Hernandez, Pura Nieto. 2000. «Back in the cave of the cyclops». *American journal of philology* 121, s. 345–366
- Homer. 2009. *Odyseen*. Overs. P. Østbye. Gyldendal
- Horlacher, Stefan, Stefan Glomb og Lars Heiler. 2010. *Taboo and transgression in British Literature from the Renaissance to the Present*. New York.
- Kane, Emily W. 2013. *Rethinking gender and sexuality in childhood*. London
- Keeling, Kara K. og Scott T. Pollard. 2009. *Critical Approaches to Food in Children’s Literature*. New York
- Kincaid, James R. 1998. *Erotic innocence. The culture of child molesting*. Durham
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of horror. An essay on abjection* [1980]. Overs. Leon S. Roudiez. New York
- Krumnow, Kristi L. 2009. «Womb as synecdoche: introduction to Irigaray’s deconstruction of Plato’s cave». *Intertexts* 13, s. 69–93
- Krøger, Cathrine. 2008. «Om å gnukka og gni». Dagbladet. 11. september 2008, s. 57
- Langfeldt, Thore. 1986. *Har du lyst, har du lov. Om barns seksualitet*. Otta
- Lesnik-Oberstein, Karín. 2003. «Essentials: What is Children’s Literature? What is Childhood?» *Understanding Children’s Literature*. Red. Peter Hunt. London
- Lévi-Strauss, Claude. 1966. «The culinary triangle». *Partisan review* 33. Overs. Peter Brooks, s. 586–595

- Lothe, Jakob. 2011. *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Oslo
- Mann, Camille. 2012. «Maurice Sendak gives lively interview on ‘The Colbert Report’». CBS News. <<https://www.cbsnews.com/news/maurice-sendak-gives-lively-interview-on-the-colbert-report/>>. Nedlastet 25.05.18
- Moe, Mette. U. å. «Om å lyve så du tror det selv». Barnebokkritikk. <<http://arkiv.barnebokkritikk.no/modules.php?name=Reviews&file=print&id=495>>. Nedlastet 25.05.18
- Mulvey, Laura. 2004 «Visual pleasure and narrative cinema». *Film Theory. Critical concepts in media and cultural studies II*. Red. Philip Simpson, Andrew Utterson og K. J. Shepherdson. London, s. 56–67
- Nikolajeva, Maria. 2000-A. «Inledning». Bilderbokens pusselbitar. Studentlitteratur, s. 11–44
- Nikolajeva, Maria. 2000-B. *From Mythic to Linear. Time in Children’s Literature*. Lanham
- Nikolajeva, Maria. 2004. *Barnbokens byggklossar*. Lund
- Nikolajeva, Maria og Carole Scott. 2001. *How picturebooks work*. New York
- Nilsen, Alleen Pace. 1971. «Women in children’s literature». *College English* 32, 918–926
- Nodelman, Perry. 1997. «Barnelitteratur som sjanger». Overs. Kari Marie Thorbjørnsen. *Nye veier til barneboka*. Red. Harald Bache-Wiig. Oslo, s. 12–54
- Nummedal, Geir. 2008. «Moralsk pekefingerøvelse». *Dagens Næringsliv*. 10. desember 2008, s. 50–51
- Ommundsen, Åse Marie. 2010. *Litterære grenseoverskridelser. Når grensene mellom barne- og voksenalitteraturen viskes ut*. Oslo
- Pugh, Tison. 2008. «‘Are we cannibals, let me ask?: or are we faithful friends?’: Food, interspecies cannibalism, and the limits of utopia in L. Frank Baum’s Oz books». *The lion and the unicorn* 32, s. 324–343
- Pugh, Tison. 2011. *Innocence, heterosexuality, and the queerness of children’s literature*. New York
- Rhedin, Ulla. 1992. *Bilder boken. På väg mot en teori*. Stockholm
- Robinson, Kerry H. 2013. *Innocence, Knowledge and the Construction of Childhood. The contradictory nature of sexuality and censorship in children’s contemporary lives*. New York
- Roll-Hansen, Dina. 2017. Seminar om sensur i barnelitteratur. NBI. Oslo
- Rouner, Jef. 2015. «The apparently immoral shoulders of my five-year-old daughter». Houston press. <<http://www.houstonpress.com/arts/the-apparently-immoral-shoulders-of-my-five-year-old-daughter-7372634>>. Nedlastet 5.05.18

- Said, Edward. 2018. *Orientalismen* [1978]. Overs. Anne Aabakken. Oslo
- Steiner, Franz Baermann. 1999. *Taboo, truth and religion*. Red. David Parkin m.fl. New York
- Stenstad, Finn. 2017. «Hvem er målgruppen for denne pornoboken?». Tønsbergs Blad.
 <<https://www.tb.no/kultur/litteratur/anmeldelser/hvem-er-malgruppen-for-den-pornoboken/r/5-76-644513>>. Nedlastet 25.05.18
- Stephens, John. 1992. *Language and Ideology in Children's Fiction*. London
- Thacker, Deborah Cogan og Jean Webb. 2002. *Introducing children's literature from romanticism to postmodernism*. London
- Thorkildsen, Joakim og Birgitte Mandelid. 2008. «Vi gnir berre tissen mot rompa...». Dagbladet. <<https://www.dagbladet.no/kultur/vi-gnir-berre-tissen-mot-rompa/66518438>>. Nedlastet 25.05.18
- Traavik, Ingjerd. 2012. *På liv og død. Tabu i bildeboka. Analyser og refleksjoner*. Oslo
- Wall, Barbara. 1991. *The narrator's voice. The dilemma of children's fiction*. Houndmills
- Wordsworth, William. 1979. *The Prelude*. 1799, 1805, 1850. New York
- Wu, Duncan. 1994. «Wordsworth and Helvellyn's womb». *Essays in criticism: A quarterly journal of literary criticism*. Vol. 44(1), s. 6–25
- Zipes, Jack. *The trials and tribulations of little red riding hood*. 1993. New York
- Østenstad, Inger. U.å. «Avskyelig eller grensesprengende?». *Barnebokkritikk*.
 <<http://arkiv.barnebokkritikk.no/modules.php?name=Reviews&file=print&id=570>>. Nedlastet 25.05.18
- Østenstad, Inger. «Barnelitteratur og forestillingen om kunstens autonomi». *Årboka. Litteratur for barn og unge*. Red. Per Olav Kaldestad og Karin Beate Vold. Oslo, s. 42–48

Vedlegg

Appendiks I

Dette er en fullstendig liste over litteraturen kartleggingen har bestått av, som ikke ble inkludert i tekstmaterialet. Bøkene er funnet ved å søke på mine indikatorer i Deichmans database, innenfor de gitte kriteriene. Denne listen fremstiller alle bøkene jeg har lest og vurdert som ikke relevante i fremstillingen av seksualitet.⁷² Jeg har tatt utgangspunkt i Deichmans innledende informasjon om hver enkelt bok, og på grunn av dette er hverken illustratørens navn eller utgiversted oppført i listen. Mer informasjon om de ulike bøkene finnes i Deichmans database.

- Aalbu, Ragnar. 2012. *Anda i ødemarka*.
- Aarø, Selma Lønning. 2016. *Milla bestemmer*.
- Abrahamsen, Aase Foss. 1996. *Fint at ikke alle er like*.
- Aisato, Lisa. 2010. *Odd er et egg*.
- Alexander, Sue. 1987. *Leila*.
- Ambjørnsen, Ingvar. 2013. *Kaptein Nero*.
- Arvola, Ingeborg. 2000. *Blod, snørr og tårer*.
- Arvola, Ingeborg. 2008. *Ingen dager uten regn*.
- Aulie, Jon Håkon. 2013. *Frekke Frida Flue feirer jul*.
- Backer, Anne Thelle. 2005. *Bare Maria*.
- Belsvik, Rune. 2001. *Verdas mest forelska par*.
- Belsvik, Rune. 2009. *Forteljingar om Jolver*.
- Belsvik, Rune. 2016. *Fuglen*.
- Berggren, Arne. 2003. *Biene*.
- Björk Bjarkadóttir. 2010. *Tullete Tolle og Ullster*.
- Bolin, Cathrine Bakke. 2006. *En mamma og pappa til Gabriel*.
- Bratlund, Bente. 2012. *Berre venner ; Listig plan*.

⁷² Litteratur som faller utenfor mitt studie, men som likevel har vært interessant å nevne i oppgaven, har jeg inkludert i litteraturlisten kalt tekstmateriale. Dette gjelder *Jenta som ikke kunne si nei* (Wiger og Scheen 1991) *Ein vakker dag* (Eliassen og Nyka 2007) og *Svart kalv @ kvit snø* (Sande og Dybvig 2006).

Brekke, Toril. 1991. *Den hemmelige tvillingen*.

Brekke, Toril. 2002. *Tanta til Linda er en dronning*.

Bringsværd, Tor Åge. 2007. *Når to x 4*.

Bringsværd, Tor Åge. 2010. *Tambar*.

Brønne, Trond. 2011. *I skyggen av et frø*.

Bråten, Charlotte Marie Lundestad. 2013. *Frøet*.

Bråtveit, Inger. 2012. *Kven er snillast av far og mor*.

Bull, Jacob Breda. 2011. *Godnattareglen*.

Bøe, Sissel. 2013. *Er det sant : en historie om troll*.

Christiansen, Pål H. 2010. *Morten møter mamma*.

Dahle, Gro. 1992. *Emilie og den umulige mamman*.

Dahle, Gro. 1993. *Simon og Kaia bader*.

Dahle, Gro. 1995. *Simon og Kaia kler på seg*.

Dahle, Gro. 1996. *Simon og Kaia ser på video*.

Dahle, Gro. 2009. *God natt, natt*.

Duus, Adele Lærum. 2012. *Oldefars ulveskinnsjels*.

Døcker, Rolf. 1977. *Å, Maria*.

Egner, Thorbjørn. 2012. *Telleboka ; Da Per var ku ; Ole-Jakop på bytur*.

Eidslott, Eivind. 2008. *Alessandro er glad han ikke er ei ku*.

Ekman, Fam. 2007. *Kall meg onkel Alf*.

Elling, Lars. 1997. *To og to*.

Engesæth, Sigurd. 1980. *Fra slekt til slekt*.

Eriksen, Helga Gunerius. 1991. *Finn Inga*.

Eriksen, Helga Gunerius. 1994. *Eit kyss er nok*.

Ersland, Bjørn Arild. 2005. *Tor og traktoren*.

Ersland, Bjørn Arild. 2011. *Emilie selger en gutt*.

Ewo, Jon. 1998. *Otto monster i familie-trøbbel*.

Fiske, Anna. 2004. *Palle Puddel koser seg*.

Fiske, Anna. 2006. *Palle Puddel kjøper olabukser*.

Fiske, Anna. 2007. *Forelskelse*.

Fonn, Birgitte Kjos. 2009. *Mons & Biff passer presidentens kuer*.

Fosse, Jon. 2009. *Spelejenta*.

Framnes, Thomas. 2008. *Storm og Albrikt bygger kassebil*.

Fretheim, Tor. 2005. *Ingenting, sa Sebastian*.

- Færden, Else. 1994. *Teodora og de tre mammaene*.
- Færden, Else. 2001. *Verdens beste bamse*.
- Gaustad, Bo. 2013. *Bøllene*.
- Giil, Berit Hellem. 1997. *Saramoria : og Minus og mamma og Ronny og Solo og Tordis og Michelle og Hilda Hoggmann og Mons og Nusse*
- Giil, Berit Hellem. 2000. *Suremaria*.
- Gjengaar, Øyvind. 1991. *Jeg skal få en søskensjel*.
- Graham, Harry / Lorentzen, Gustav. 2009. *Barske ramperim*.
- Grimsrud, Beate / Alfvén, Inger. 2007. *Klar ferdig gå*.
- Grossmann, Kari. 2003. *Lillesøster går til barnehagen*.
- Grøtan, Teresa. 2011. *Klara kan mykje rart om klede*.
- Gulbrandsen, Jan Erik / Tanggaard, Jan / Løchsen, Randi. 2001. *Forsøk og fakta*.
- Gulliksen, Geir. 2012. *Iben og forvandlingen*.
- Gulliksen, Geir. 2014. *Joel og Io : en kjærlighetshistorie*.
- Hagen, Christina F. 2013. *Lille Otto skal sove*.
- Hagen, Gudny Ingebjørg. 2011. *Josefine Olsens barnehage*.
- Hagen, Gudny Ingebjørg. 2011. *Plommegrøt*.
- Hagerup, Klaus. 1996. *Markus og jentene*.
- Halleraker, Marvin S. 2007. *Høyt over husene*.
- Halsnes, Line. 2012. *Stakkars lille hjerte*.
- Halvari, Inger Haldis. 1988. *Lámek*.
- Halvorsen, Lone / Olsen, Maria Therese. 2015. *Wilma har to mammaer*.
- Harlem, Ole Kristian. 1968. *Kvikk og Kvapp og onkel Doktor*.
- Haugen, Tormod. 1996. *Georg og Gloria (og Edvard) : en fortelling om kjærligheten*.
- Haugen, Tormod. 1997. *Hjerte og smerte (og Taj Mahal)*.
- Haugen, Tormod. 2005. *Georg og Gloria*.
- Helland, Annette Saugestad. 2007. *Superpappa og Pelé*.
- Henmo, Sverre. 2007. *Ertekrigen*.
- Hennie, Karin Moe. 2015. *Dingle som en kringle*.
- Herredsvela, Eivind. 2016. *Er du redd meg*.
- Hjorth, Vigdis. 1990. *Jørgen + Anne = sant*.
- Hodnefjeld, Hilde. 2012. *Tenk om*.
- Hole, Stian / Mørland, Lars Jørgen. 2006. *Garmanns sommer*.
- Hole, Stian. 2010. *Garmanns hemmelighet*.

Hollup, Anne Grete. 1997. *Elsker - elsker ikke*.

Holm, Dagny. 2001. *Doboka*.

Holm, Dagny. 2003. *Snørr og tårer*.

Holmer, Linda. 2005. *En dårlig dag å være en*.

Holt, Anne. 2011. *Mai-Britt, Mars-Britt og mopsen Muntermor*.

Holter-Andersen, Tiril Valeur. 2008. *Baldrian & Musa og lengselen*.

Hovig, Andrea Bræin. 2008. *Ville Wilma*.

Hovig, Andrea Bræin. 2009. *Viva la Ville Wilma*.

Hovig, Andrea Bræin. 2013. *Absolutt Ville Wilma*.

Hovland, Henrik. 2005. *Johannes Jensen og kjærligheten*.

Hovland, Henrik. 2010. *Johannes Jensen : de tre første fortellingene*.

Hovland, Henrik. 2010. *Johannes Jensen*.

Hovland, Ragnar. 1992. *Ei lang reise*.

Hølleland, Øistein. 2000. *Strutsefant*.

Hølleland, Øistein. 2002. *Den herlige lukta av nesehorn ; Strutsefant*.

Hølleland, Øistein. 2005. *Tusen kyss fra Maria*.

Hølleland, Øistein. 2008. *Sindre og Selma*.

Hølleland, Øistein. 2011. *Sindre og Selma og Sinnataggen*.

Høvik, Bjørn. 1992. *Med is i magen*.

Haagenrud, Grete. 1993. *Sofie og Kathrine*.

Idsøe, Vibeke / Idsøe, Vibeke. 1994. *Jakten på nyresteinene*.

Ihle, Marit. 1995. *Dyneprinsen*.

Ilseng, Marit Gran. 2009. *Stian forsvinner*.

Jenseg, Grete Randsborg. 1996. *Det aller fineste*.

Jenseg, Grete Randsborg. 2000. *Den rosa prinsessekjolen*.

Jenseg, Grete Randsborg. 2005. *Fabel Jakop og den hersens kjærligheten*.

Jensen, Eva. 1987. *Denne guten har brune kne*.

Johannessen, Kyrre Holm. 2016. *På nasen*.

Johnsen, Kjell. 2001. *Bernt lærer å svømme*.

Johnsen, Mari Kanstad. 2013. *Livredd i Syden*.

Johnson, Eirik Espolin / Halvorsen, Maria. 2016. *Den uendelige og søvndyssende boka om sauene som hopper over gjerdet*.

Kaldestad, Per Olav / Kleiva, Bente Bing. 2006. *En løvetanndrøm*.

Kaldhol, Marit. 1998. *Frø*.

Karlsen, Liv H. Wiborg. 2000. *Min søster Nina er født i Kina*.

Kjeldset, Tania. 2006. *Stine og de bankende hjertene*.

Kjelsen, Reidar. 2013. *Bertil bestemmer selv*.

Kjetun, Mari. 2009. *Tyver, trøbbel og en lysende komet*

Kjetun, Mari. 2010. *Røre, rabalder og en sulten sjiraff*.

Kleiva, Rønnaug. 1999. *Kjærleik på pinne frå Ouagadougou*.

Kleiva, Rønnaug. 2005. *Eg rømmer*.

Klepp, Anneli. 2014. *Sommer-overraskelser*.

Klepp, Anneli. 2015. *Mia blir spion*.

Klepp, Anneli. 2017. *Kysse-katastrofer*.

Knudsen, Lise. 2000. *Maria og Magnus*.

Knutsen, Per. 1976. *Gutten og ørna*.

Knutsen, Per. 1977. *Du må plante flere blomster, Lina-Liv*.

Kove, Torill. 1999. *Den danske dikteren*.

Kramer, Hilde. 2007. *Hvor er mamma*.

Kramer, Hilde. 2008. *Hvor er pappa*.

Krokann, Ingunn. 1991. *Mia-Pia*.

Kuhn, Camilla. 2013. *Gorm er en snill orm*.

Kuhn, Camilla. 2014. *Samira og skjelettene*.

Larsen, Britt Karin. 1990. *Ingenting er helt som før*.

Larsen, Liv Oddrun. 2009. *Verdas finaste lappar*.

Lian, Torun. 2005. *Adam den tredje i fjerde*.

Lian, Torun. 2016. *Alice svømmer ikke*.

Lindahl, Lena. 2016. *Biene i New York*.

Lindboe, Karin Kinge. 2016. *Sam og Noa og den stakkars kaninen under solbærbusken*.

Linde, Heidi. 2005. *Jug*.

Linde, Heidi. 2009. *Sug*.

Lindell, Unni. 2007. *Kyss meg på tirsdag*.

Lindell, Unni. 2008. *Elsker deg av hele mitt jærte*.

Lindell, Unni. 2009. *Rødt for kjærlighet*.

Lindell, Unni. 2010. *Kyss meg da, sa Ella*.

Lindell, Unni. 2011. *Kjæresten om natten*.

Lindell, Unni. 2013. *Forelska forever*.

Lindell, Unni. 2014. *Love, du liksom*.

Lindell, Unni. 2015. *Elsker, elsker ikke*.

Lindstrøm, Merethe. 1997. *Mille og den magiske kringlen*.

Lindstøl, Fride. 2006. *Nesten alltid våken*.

Lorentzen, Gustav. 2000. *Prompeboken*.

Lorentzen, Karin. 1976. *Stine Stankelben*.

Lund, Einar Andreas. 2011. *Mathilde kjører bil*.

Lund, Einar Andreas. 2011. *Mathilde og pappa*.

Lunde, Stein Erik. 2008. *Eg kan ikkje sove no*.

Lysebraate, Inger Anne. 1989. *Blomsterlek*.

Lærum, Mona. 1987. *I blomsterhagen*.

Løveid, Cecilie. 2000. *Fars ansikt*.

Mathisen, Mathis. 1980. *Ulrikke og pappa*.

Mjønes, Johan B. 2016. *Sov godt, Lukas*.

Moe, Hogne. 1996. *Mia det er meg*.

Moe, Jørgen. 1972. *Blomster-Ole*.

Moen, Torhild. 2007. *Gullkulen*.

Molaug, Marius Horn. 2014. *Verdens verste rektor*.

Mosberg, Ingunn. 1993. *Regnskoghagen*.

Munch, Charlotte Glaser. 2014. *Monsterbakken*.

Mæland, Bente Bratlund. 2004. *Kanskje måndag kveld*.

Männikkö, Lise. 1991. *Augusta på sommerferie*.

Männikkö, Lise. 2001. *Stille Pernille*.

Mørck, Sidsel. 1994. *Kråkeslottet*.

Nicolaisen, Fredrikke. 2010. *Pappa og jeg*.

Nicolaisen, Siw B. 2014. *Hvorfor pappa har så søvnige øyne*.

Nilsen, Henriette. 2012. *Hvor er Lakris*.

Nilssen, Olaug. 2004. *Ronnys rumpe*.

Noodt, Håkon. 2015. *Skalle lærer forskjellen på hester som kler seg ut som kuer og kuer som kler seg ut som hester*.

Nordberg, Harald. 2010. *Robins reise*.

Nortun, Harald. 2015. *Eksperimentet*.

Nyhus, Svein. 2011. *Lars er Lars*.

Nyka, Justyna. 2010. *Drømmepriinsen*.

Nærum, Knut. 2015. *Glemmestedet*.

Osland, Erna. 2007. *Rekneprinsen*.

Osland, Erna. 2011. *Kyss ein bokstav*.

Ousland, Bjørn. 2012. *Penger*.

Parr, Maria. 2009. *Tonje Glimmerdal*.

Paulsen, Trond Ole. 2013. *Sirkuskua*.

Ragde, Anne B. 2005. *Pappa er et surrehue*.

Ragde, Anne B.. 1986. *Hallo! - Her er Jo*.

Rohde, Hanne Kristin. 2011. *Kråka som hadde høydeskrekk*.

Roskifte, Kristin. 2004. *28 rom og kjøkken*.

Runde, Øystein. 2012. *Elefanten Tommy*.

Ruset, Arne. 1999. *Over fjell, over hav*.

Rørvik, Bjørn F. 2008. *Reven og grisungen*.

Salinas, Veronica. 2012. *Reisen*.

Sande, Hans. 1995. *Kyss ein bananfrosk*.

Sande, Hans. 2010. *Hopp i havet, Elise*.

Sandemose, Iben. 2002. *Fiat og farmor*.

Scheen, Kjersti. 1989. *Sofie og tøffe Anders*.

Scheen, Kjersti. 2004. *Maja i Lakkskobakken*.

Simonsen, Stian Barsnes. 2008. *En faktahest om forelskelse*.

Siri, Hege. 2015. *Tunellen*.

Skeie, Eyvind / Størksen, Ingunn. 2012. *Koalabjørnens hemmelighet*.

Solberg, Veslemøy. 2010. *Inn i eventyret*.

Solheim, Toril Karin. 2006. *Tina - ei indisk prinsesse*.

Sortland, Bjørn. 2002. *Plutselig ville eg ikkje laga dorulldyr lenger*.

Sortland, Bjørn. 2006. *Den gongen eg liksom-døydde*.

Sortland, Bjørn. 2011. *Ikke bøll med benkesliterne ; Et kyss for et mål*.

Storholmen, Ingrid. 2012. *Mora som glemte at det var kveld*.

Størksen, Ingunn / Skeie, Eyvind. 2012. *Koalabjørnens hemmelighet*.

Sunne, Linn T. 2006. *Størst*.

Svingen, Arne. 2002. *Hubert blir ikke forelsket*.

Svingen, Arne. 2011. *Litt av en plan*.

Teian, Rut. 2013. *Markel meitemark*.

Tinnen, Kari. 2011. *Barbie-Nils & pistolproblemet*.

Tronstad, Tyra Teodora. 2009. *Jeg skal hjelpe deg*.

Tusvik, Marit. 1988. *Kua som fraus*.

Valeur, Tiril. 2014. *Leo får en liten onkel*.

Vidnes-Kopperud, Bodil. 2007. *Nora får en pappa*.

Vidnes-Kopperud, Bodil. 2007. *Ønskejenta* .

Vidnes-Kopperud, Bodil. 2011. *Nilsen og Ne*.

With, Wenche. 2014. *Monsterkokkene lager hai-te*.

Øien, Jan-Kåre. 2012. *Spøkelser i måneskinn*.

Ørbeck-Nilssen, Constance. 2010. *Nesa til onkel Knut*.

Ørbeck-Nilssen, Constance. 2016. *Hva er det med pappa?*

Østenstad, Inger. 1993. *Den uheldige kråka*.

Østgaard, Anne. 2004. *Magdas mage*.

Øvsteng, Gyrid Axe. 2009. *Finn*.